



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Corso di Dottorato in Scienze del patrimonio  
letterario, artistico e ambientale

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

IL *CANZONIERE* DI GIOVANNI MAUROPODE  
NUOVA EDIZIONE CRITICA E COMMENTO DELLE POESIE  
DI CONTENUTO ECFRASTICO

L-FIL-LET/02 – L-FIL-LET/07

Candidato:  
Ugo Carlo Luigi MONDINI  
Matr. n. R11995 – Ciclo XXXIII

Supervisore del candidato:  
Chiar.ma Prof.ssa Carla CASTELLI

Coordinatore del Corso di Dottorato:  
Chiar.ma Prof.ssa Patrizia PIACENTINI

Anno Accademico 2019 - 2020

# Il *Canzoniere* di Giovanni Mauropode

Nuova edizione critica e commento delle poesie  
di contenuto ecfastico.

Ugo Carlo Luigi Mondini

## INDICE

PREMESSA. . . . .	IV
ABBREVIAZIONI . . . . .	VII
I COMPRENDERE GIOVANNI MAUROPODE: L'AUTORE E I SUOI TESTI . . . . .	1
1 L'autore e le sue opere . . . . .	2
1.1 Giovanni Mauropode: un profilo biografico. . . . .	2
1.2 Le opere conservate . . . . .	13
2 Raccolta e autorappresentazione letteraria: il Vat. gr. 676 . . . . .	20
2.1 Un manoscritto tripartito . . . . .	24
2.2 «L'autore è questo, questi i discorsi» . . . . .	25
2.3 Il πίναξ e i blocchi del manoscritto vaticano . . . . .	32
2.4 Il canzoniere vaticano e la sua struttura . . . . .	39
3 Gli epigrammi su oggetti d'arte e le ecfraresi nel canzoniere . . . . .	60
3.1 Gli epigrammi su oggetti d'arte . . . . .	60
3.2 Le ecfraresi: retorica, uso e funzione . . . . .	62
3.3 Ecfraresi ed epigrammi nel canzoniere vaticano. . . . .	66
3.4 Icone e oggetti: la questione del referente . . . . .	74
4 Elementi di stile . . . . .	84
5 Metrica e ritmica . . . . .	85
5.1 La punteggiatura nel canzoniere mauropodeo. . . . .	85
5.2 Prosodia e <i>facies</i> quantitativa . . . . .	90
5.3 Elisione e iato . . . . .	96
5.4 Accento, clitici e monosillabi tonici . . . . .	97
5.5 Cesure e pause . . . . .	108
5.6 La disposizione delle parole . . . . .	110
5.7 La posizione degli accenti nel verso. . . . .	115
5.8 Il metro e il ritmo . . . . .	118

II	TRADIZIONE MANOSCRITTA E TESTO CRITICO . . . . .	134
	1 Tradizione manoscritta . . . . .	135
	1.1 Manoscritti . . . . .	135
	1.2 La raccolta vaticana . . . . .	161
	1.3 Sillogi minori e singole poesie . . . . .	167
	2 Nota al testo critico . . . . .	171
	3 Testo critico . . . . .	173
III	TRADUZIONE . . . . .	216
IV	COMMENTO . . . . .	235
	1 <i>Carm.</i> 2 – Εἰς τὴν ἁγίαν τοῦ Χριστοῦ γέννησιν. . . . .	236
	2 <i>Carm.</i> 3 – Εἰς τὴν βάπτισιν. . . . .	256
	3 <i>Carm.</i> 4 – Εἰς τὴν μεταμόρφωσιν . . . . .	273
	4 <i>Carm.</i> 5 – Εἰς τὸν Λάζαρον. . . . .	287
	5 <i>Carm.</i> 6 – Εἰς τὰ βαῖα . . . . .	301
	6 <i>Carm.</i> 7 – Εἰς τὴν σταύρωσιν. . . . .	317
	7 <i>Carm.</i> 8 – Εἰς τὴν ἀνάστασιν . . . . .	333
	8 <i>Carm.</i> 9 – Εἰς τὴν ψηλάφησιν. . . . .	347
	9 <i>Carm.</i> 10 – Εἰς τὴν ἀνάληψιν . . . . .	355
	10 <i>Carm.</i> 11 – Εἰς τὴν πεντηκοστήν . . . . .	364
	11 <i>Carm.</i> 12 – Εἰς τὸν Ἥλιαν τρεφόμενον ὑπὸ κόρακος. . . . .	371
	12 <i>Carm.</i> 13 – Εἰς τὴν κατὰ τὸν ἅγιον Παῦλον καὶ τὸν Χρυσόστομον ἱστορίαν . . . . .	374
	13 <i>Carm.</i> 14 – Εἰς τὸν ἅγιον Χρυσόστομον. . . . .	380
	14 <i>Carm.</i> 15 – Εἰς τὸν ἅγιον Γρηγόριον τὸν θεολόγον . . . . .	383
	15 <i>Carm.</i> 16 – Εἰς τὸν μέγαν Βασίλειον . . . . .	386
	16 <i>Carm.</i> 17 – Εἰς τοὺς τρεῖς ἅμα . . . . .	390
	17 <i>Carm.</i> 18 – Εἰς τὸν ἅγιον Νικόλαον . . . . .	397
	18 <i>Carm.</i> 19 – Εἰς τὸν ἅγιον Κωνσταντῖνον τὸν ἐν τῷ Καμηλᾷ. . . . .	402
	19 <i>Carm.</i> 20 – Εἰς τὴν Θεοτόκον δακρύουσαν . . . . .	410
	20 <i>Carm.</i> 21 – Εἰς τοὺς ἁγίους ἀναργύρους . . . . .	414
	21 <i>Carm.</i> 22 – Εἰς τὸν ἅγιον Παῦλον ὑπαγορεύοντα, καὶ Λουκᾶν καὶ Τιμόθεον παρεστῶτας καὶ γράφοντας . . . . .	417
	22 <i>Carm.</i> 23 – Εἰς τὴν κηδεῖαν τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τὴν κατὰ τὸν Ἀδελφίον ἱστορίαν . . . . .	420
	23 <i>Carm.</i> 24 – Εἰς τὸν ἀρχάγγελον Μιχαήλ . . . . .	423
	24 <i>Carm.</i> 25 – Εἰς τὸν ἀσπασμὸν Πέτρου καὶ Παύλου . . . . .	427
	25 <i>Carm.</i> 26 – Εἰς τὸν σωτῆρα. . . . .	433
	26 <i>Carm.</i> 31 – Εἰς λιτὸν εὐαγγέλιον ἐνίστορον . . . . .	440
	27 <i>Carm.</i> 49 – Εἰς τοὺς ἁγίους πατέρας ἱστορημένους, ἐν οἷς ἦν καὶ ὁ Θεοδώριτος . . . . .	465
	28 <i>Carm.</i> 57 – Εἰς τὴν ἐν Εὐχαΐτοις εἰκόνα τοῦ βασιλέως. . . . .	476
	29 <i>Carm.</i> 58 – Εἰς τὴν θήκην τοῦ Τιμίου Ξύλου τοῦ βασιλέως . . . . .	489
	30 <i>Carm.</i> 59 – Εἰς τὸν ἅγιον Θεοφύλακτον. . . . .	494
	31 <i>Carm.</i> 62 – Εἰς τὸ δεσποτικὸν αἶμα . . . . .	499
	32 <i>Carm.</i> 63-64 . . . . .	502

33	<i>Carm.</i> 65 – Εἰς τοὺς δύο ἁγίους Θεοδώρους . . . . .	507
34	<i>Carm.</i> 71-72 . . . . .	518
35	<i>Carm.</i> 73-74 . . . . .	532
36	<i>Carm.</i> 75-79 – Εἰς δέησιν, ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως . . . . .	539
37	<i>Carm.</i> 80 – Εἰς τὴν ἐν τῷ Σωσθενίῳ εἰκόνα . . . . .	552
38	<i>Carm.</i> 86 – Εἰς τὴν εἰκόνα τῶν τριῶν ἁγίων, ἣν ἐδωρήσατο τῷ μοναχῷ Γρηγορίῳ . . . . .	568
39	<i>Carm.</i> 87 – Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου . . . . .	572
40	<i>Carm.</i> 88 – Εἰς τὸν προφήτην Δανιήλ . . . . .	580
	BIBLIOGRAFIA . . . . .	587
1	Edizioni critiche . . . . .	588
2	Opere di consultazione . . . . .	596
3	Cataloghi dei manoscritti . . . . .	596
4	Studi. . . . .	597
	APPENDICE I – APPARATO ICONOGRAFICO . . . . .	648
	APPENDICE II – SCHEMI METRICI. . . . .	654

## Premessa

Nell'ultimo trentennio la critica ha rivolto una forte attenzione nei confronti della produzione poetica bizantina: tra 1999 e 2003 sono usciti due volumi fondamentali di Lauxtermann, *The Spring of the Rhythm* e *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres: Texts and Contexts* e, per l'XI secolo, nel 2014 è stato pubblicato per Oxford University Press un volume altrettanto fondamentale di Bernard, *Writing and Reading Byzantine Secular Poetry, 1025-1081*, tratto dalla sua tesi di dottorato. In particolare, il triennio del mio dottorato è coinciso con anni di grande vitalità editoriale. Nel 2017, appena prima di immatricolarmi, erano usciti *The Letters of Psellos. Cultural Networks and Historical Realities*, edito da Jeffreys e Lauxtermann, nonché *Byzantium in the Eleventh Century: Being in Between*, curato da Lauxtermann e dal compianto Whittow. Nel 2018 è stato pubblicato l'ultimo volume della monumentale serie dei *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, uno dei prodotti più importanti della scuola di bizantinistica dell'Università di Vienna, nonché *Middle and Late Byzantine Poetry: Texts and Contexts*, a cura di Rhoby e Zagklas, in cui compare un importante contributo di Bernard sul ritmo del dodecasillabo bizantino. Fu poi un anno importante per Giovanni Mauropode, poiché proprio allora uscì la prima traduzione in lingua inglese dei due canzonieri di Mauropode e Cristoforo Mitileneo, corredati da un essenziale commento, ad opera di Bernard e Livanos per la prestigiosa collana DOML. Si può ben dire, però, che il 2019 sia stato un anno cruciale per gli studi bizantini. Per la poesia è uscito *A Companion to Byzantine Poetry*, curato da Hörandner, Rhoby e Zagklas, accompagnato nel 2020 dal corrispettivo per l'epistolografia, cura di Riehle. Nello stesso anno sono poi stati pubblicati sia il secondo volume di *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres* di Lauxtermann, corredato dall'*Appendix metrica*, primo compendio di metrica e ritmica bizantina, sia la nuova edizione dell'intero *corpus* delle epistole di Michele Psello, curato da Papaioannou. Infine, dal 2019 i bizantinisti hanno anche a disposizione un'opera fondamentale, *The Cambridge Grammar of Medieval and Early Modern Greek*, uscita per i tipi di Cambridge University Press. È stata senza dubbio una fortuna aver potuto redigere la mia tesi di dottorato su Giovanni Mauropode in questi anni, con tali strumenti di lavoro via via a disposizione, così come averlo fatto tra le Università di Milano e Vienna, due sedi che molto hanno dato al campo degli studi bizantini.

La mia tesi offre una nuova edizione critica e un commento alle poesie di Giovanni Mauropode di contenuto efrastico. Per comprendere queste poesie, però, ho ritenuto necessario inquadrarle nell'opera del loro autore e, in particolare, nella raccolta contenuta dal ms. Vat. gr. 676. Per questo motivo, nel primo capitolo della prima parte di questo lavoro, ho offerto una biografia aggiornata di Giovanni Mauropode e una panoramica sulla sua produzione letteraria conservata. Nel secondo capitolo, mi sono soffermato sul manoscritto vaticano e sulla raccolta di opere da esso contenuta, partendo dalle considerazioni di Bianconi, Lauxtermann e Bernard.

Il terzo capitolo affronta il tema specifico della mia tesi, le poesie efrastiche e gli

‘epigrammi su oggetti d’arte’<sup>1</sup>. Lo schema del canzoniere mauropodeo (vd. I §2.4.3) dimostra che questi componimenti sono una parte consistente dell’intero canzoniere (40 su 99 poesie). Non è però solo una questione di quantità. Innanzitutto, Mauropode visse in un’epoca cruciale nella storia dell’arte bizantina di cui abbiamo però testimonianze disparate (numerosi manoscritti miniati, celeberrime decorazioni parietali, poche icone lignee). Le poesie ecfrastriche e gli ‘epigrammi su oggetti d’arte’ mauropodei sono dunque fonti importanti e, quindi, la mia finalità è offrire uno strumento utile anche agli storici dell’arte: per questo motivo, ho corredato la mia tesi di un ampio apparato iconografico e ho tentato di capire il referente extralinguistico delle poesie mauropodee, ipotizzandone l’iconografia e la conformazione. Tali poesie sono però altrettanto interessanti anche dal punto di vista letterario. La produzione letteraria bizantina, infatti, è strettamente legata al suo contesto storico e, negli ultimi anni, molti sforzi sono stati spesi per comprendere la relazione tra testo e contesto e ricostruire il secondo. Le poesie che trattano di opere d’arte dipendono fortemente dal loro contesto di produzione, soprattutto se sono state pensate per essere apposte all’oggetto d’arte: in tal caso la loro lunghezza e il loro contenuto dipendono da questa funzione. Per questo motivo, il loro studio permette da un lato di capire il motivo per cui furono originariamente composte e, al contempo, affronta una questione importante: la loro rifunzionalizzazione nel manoscritto vaticano. Una volta tolte dal loro contesto originario, tali poesie assumono un diverso significato e una diversa finalità nel ricettore in cui tuttora si possono leggere.

L’ultimo capitolo della prima parte tratta del metro e del ritmo delle poesie mauropodee. Ho dapprima mostrato come vengono usati i segni diacritici nel manoscritto vaticano. Poi, ho offerto una disamina complessiva sulla prosodia dei versi mauropodei, l’uso dell’elisione, dello iato, dei clitici e dei monosillabi tonici. Ho quindi analizzato la modalità in cui Mauropode usa le cesure, come dispone le parole con diverso peso sillabico e come organizza i tonici all’interno del verso. Sulla base dei paragrafi precedenti, nell’ultimo (I §5.8) ho spiegato il metro e il ritmo delle poesie mauropodee, riassumendo anche quanto ho detto man mano nelle sezioni apposite del commentario (parte III).

Nella seconda sezione ho offerto un’analisi completa della tradizione manoscritta del canzoniere mauropodeo e un nuovo testo critico delle poesie che ho analizzato. Tutte le altre poesie mauropodee citate nel commentario dipendono dalla mia nuova edizione del testo. La presenza del commento è cruciale per l’utilità del mio contributo: l’edizione di Johann Bollig (o Bolling, come era solito farsi chiamare) e Paul de Lagarde è abbastanza datata (1882), ma si basa sul ms. Vat. gr. 676, che non è solo l’antigrafo dell’intera tradizione testuale del canzoniere completo<sup>2</sup>, ma è anche la *master copy* in cui le opere mauropodee furono organizzate per la prima volta, con tutta probabilità sotto il diretto controllo del loro autore<sup>3</sup>; all’importanza stemmatica del codice si aggiunge il fatto che il testo è stato vergato in maniera accurata, da un

---

<sup>1</sup> Su questa definizione, vd. I §3.1.

<sup>2</sup> Sul manoscritto vaticano si rimanda a II §1.1 e, per il suo contenuto, I §2. Per la tradizione manoscritta del canzoniere si veda invece II §1.2.

<sup>3</sup> BIANCONI 2011.

copista molto attento. Nonostante la *facies* antiquata, l'assenza di apparati e taluni interventi troppo invasivi degli editori, l'edizione Bollig – de Lagarde si basa sul codice giusto e, perciò, gli studiosi hanno già a disposizione un testo sostanzialmente corretto su cui basare la loro analisi. Dunque, un'edizione filologica priva di commento sarebbe stata superflua<sup>4</sup>.

Sui principi cui mi sono attenuto per la mia edizione delle poesie di Giovanni Mauropode rimando alla *Nota al testo critico*<sup>5</sup>: in breve, ho eliminato le emendazioni di Bollig – de Lagarde; ho mantenuto l'accentazione bizantina, ma ho modificato la punteggiatura; per il resto, ho tentato di mantenere, nell'edizione moderna, l'aspetto del codice vaticano, perché esso dipende quasi per certo dalla volontà autoriale. Il testo greco è corredato da tre apparati critici. Quando sono citate in questo lavoro, le poesie maupodee non sono accompagnate né dall'abbreviazione B.L. (= Bollig – de Lagarde), come invece le orazioni<sup>6</sup>, né l'ho sostituita con il mio cognome, giacché entrambe le edizioni seguono l'ordine in cui appaiono nel codice vaticano, non l'ordine ricostruito da un editore moderno<sup>7</sup>.

A ogni poesia è dedicata una sezione del commento. Ogni sezione è divisa in un'introduzione generale che spiega il soggetto della poesia, la mette in relazione con l'iconografia che descrive o con l'oggetto o l'immagine che doveva originariamente accompagnare, facendo riferimento all'apparato iconografico della prima appendice. Nello stesso paragrafo il commentario affronta anche le eventuali problematiche interpretative date dal soggetto della poesia e mostra le caratteristiche letterarie di ogni componimento. Segue un commento metrico-ritmico, che spiega la versificazione di Mauropode verso per verso, facendo riferimento agli schemi metrici contenuti nella seconda appendice, e un commento che affronta verso per verso il contenuto della singola poesia. Laddove necessario, è presente anche un commento filologico.

Il risultato è una tesi abbastanza corposa che spero non risulti dispersiva al lettore. Circa 110 pagine di questo lavoro sono dedicate alle sezioni relative al commento metrico ritmico: nell'ambito del mio percorso dottorale, ritengo fondamentale esplicitare il mio metodo di lavoro in un campo ancora poco battuto quale la metrica e la ritmica bizantina per avere un riscontro sulla sua validità.

---

<sup>4</sup> Forse per questo motivo Rosario Anastasi ha rinunciato all'edizione per la collana *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, dopo che l'accurata analisi della tradizione manoscritta condotta da KARPOZILOS 1982 ha confutato le sue ipotesi circa il manoscritto Scor. Σ.I.7.

<sup>5</sup> II §2.

<sup>6</sup> Si tratta di una numerazione di per sé erranea, perché tra epistolario e orazioni vi è un netto stacco strutturale nel manoscritto vaticano (vd. II §2.3), ma ho preferito mantenerla e non introdurre una nuova numerazione per consentire una maggiore facilità di riferimento all'edizione dei due studiosi ottocenteschi.

<sup>7</sup> Anche le epistole non sono accompagnate dal cognome del loro editore, Karpozilos, così come non ho posto 'De Groot' (o Kurtz) citando le poesie di Cristoforo Mitileneo.

## Abbreviazioni

Per le abbreviazioni delle riviste, ho impiegato i sistemi abbreviativi dell'*Année Philologique*. Per gli autori antichi e medievali e delle loro opere, invece, ho usato i sistemi in LSJ (talvolta GI) e Lampe. Per quanto riguarda le citazioni bibliche dall'Antico Testamento, ho impiegato la numerazione e la denominazione della Settanta. Per gli autori bizantini ho adeguato a questo sistema abbreviativo i loro nomi in lingua latina: e.g. Χριστόφορος Μιτυληναῖος, Christophorus Mitylenaios, Christ.Mityl.<sup>1</sup>. L'abbreviazione del nome e l'indicazione delle pagine è accompagnata dal nome dell'editore moderno.

In questo paragrafo, ho radunato le abbreviazioni più usate nella tesi, quelle che mi sembravano meno intuitive e quelle che differiscono dall'uso in *Année Philologique*. Dopo il titolo, ho inserito anche il numero dei volumi di cui è composta l'opera nel caso in cui, nel testo della tesi, l'abbreviazione sia sempre accompagnata da esso.

AHG	=	<i>Analecta Hymnica Graeca e codicibus eruta Italiae inferioris Ioseph Schirò consilio et ductu edita</i> , I-XIII, HYMNICA GRAECA 1966-1983
BEiÜ	=	<i>Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung</i> , I-IV, ed. A. Rhoby
BHG <sup>3</sup>	=	F. Halkin, <i>Bibliotheca Hagiographica Graeca. Troisième édition</i> , HALKIN 1957 e HALKIN 1984b
BMGS	=	Byzantine and Modern Greek Studies
BHL	=	<i>Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis</i> 1898-1901, <i>Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis. Supplementi editio altera auctior</i> 1911, FROS 1986
BHLms	=	Index analytique des Catalogues de manuscrits hagiographiques latins publiés par les Bollandistes <a href="http://bhlms.fltr.ucl.ac.be/">http://bhlms.fltr.ucl.ac.be/</a>
Byz	=	Byzantion
ByzSl	=	Byzantinoslavica
BZ	=	Byzantinische Zeitschrift
Christ.Mityl.	=	Christophorus Mitylenaios <i>Carm.</i> = M. De Groote (ed.), <i>Christophori Mytilenaii Versuum variorum Collectio Cryptensis</i> , CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 2012
DBBE	=	<i>Database of Byzantine Book Epigrams</i> , <a href="https://www.dbbe.ugent.be/">https://www.dbbe.ugent.be/</a>
DO Seals	=	<i>Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art</i> 1: J. W. NESBITT – OIKONOMIDÈS 1991 2: J. W. NESBITT – OIKONOMIDÈS 1994 3: J. W. NESBITT – OIKONOMIDÈS 1996

<sup>1</sup> Sulla forma Μιτυληναῖος vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 1903, pp. III-IV e CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 2012, pp. XVII-XX.



- DO Seals = 4: J. W. NESBITT – OIKONOMIDÈS 2001  
5: MCGEER 2005  
6: MORRISSON – J. W. NESBITT 2009  
acc.num.: *Accession number*, utile per la ricerca sul seguente sito  
<https://www.doaks.org/resources/seals>
- DBBE = *Database of Byzantine Book Epigrams*, <https://www.dbbe.ugent.be/>
- ΔΧΑΕ = Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας
- ΕΕΒΣ = Ἐπετηρὶς ἐταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν
- GI = F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, MONTANARI 2013
- Io.Maur. = Ioannes Mauropus  
*Can. in Cosm.* = *Canon in Sanctos Cosmam et Damianum*, IOANNES MAUROPIUS 2000  
*Can. in Dem.* 1-2 = *Canones in Sanctum Demetrium*, IOANNES MAUROPIUS 1994, pp. 100-136  
*Can. in Io.* 1-8 = *Canones in Sanctum Ioannem Prodomum* 1-8, IOANNES MAUROPIUS 1937b  
*Can. in Io.* 9 = *Canon in Sanctum Ioannem Prodomum* 9, IOANNES MAUROPIUS 1937a  
*Can. in Theod. Strat.* = *Canon in Sanctum Theodorum Stratelatem*, IOANNES MAUROPIUS 1994, pp. 80-98  
*Can. in Theod. Tir.* = *Canon in Sanctum Theodorum Tironem*, TRIODIUM 1879, pp. 211-219  
*Can. in Nic.* 1-8 = *Canones in Sanctum Nicolaum*, IOANNES MAUROPIUS 2008  
*Can. in Mich.* = *Canon in Achangelum Michaellem*, IOANNES MAUROPIUS 2010  
*Can. Par.* 1-8 = *Canones Paracletici in Dominum nostrum et Deum Iesum Christum*, IOANNES MAUROPIUS 1967  
*Or. B.L.* = I. Bollig – P.A. de Lagarde (edd.), *Iohannis Euchaitorum Metropolitanæ quæ in codice Vaticano Graeco 676 supersunt*, IOANNES MAUROPIUS 1882;  
*Epist.* = A. Karpozilos (ed.), *The Letters of Ioannes Mauropius Metropolitan of Euchaita*, IOANNES MAUROPIUS 1990
- JöB = Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft (voll. 1-17)  
Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik (voll. 17-)
- LSJ = H.G. Liddell – R. Scott – H. Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*, LIDDELL et al. 1996
- Lampe = G.W.H. Lampe, *A Patristic Lexicon*, LAMPE 1961
- LbG = E. Trapp, *Lexikon zur byzantinischen Gräzität, besonders des 9.-12. Jahrhunderts*, TRAPP 1994-2017
- Men. Ven.* = *MENAI A* 1863, I-XII
- Men. Rom.* = *MENAI A* 1888-1901, I-VI

- Mi.Ps. = Michael Psellus  
*Poem.* Westerink = L.G. Westerink (ed.), *Michaelis Pselli Poemata*, MICHAEL PSELLUS 1992b  
*Chron.* = D.R. Reinsch (ed.), *Michaelis Pselli Chronographia*, MICHAEL PSELLUS 2014a  
*Epist.* Π = S. Papaioannou (ed.), *Michael Psellus. Epistulae*, MICHAEL PSELLUS 2019  
*Epist.* Σ = K.N. Sathas (ed.), Μιχαήλ Ψελλοῦ ἱστορικοὶ λόγοι, ἐπιστολαὶ καὶ ἄλλα ἀνέκδοτα, in ANECDOTA ET ANALECTA 1872-1894, V  
*Or. Pan.* Dennis = G.T. Dennis (ed.), *Michaelis Pselli Orationes panegyricae*, MICHAEL PSELLUS 1994c
- NE = Νέος Ἑλληνομνήμων
- ODB = A. Kazhdan – A.-M. Talbot – A. Cutler – T.E. Gregory – N.P. Ševčenko (eds.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, KAZHDAN, TALBOT et al. 1991
- OLD = P.W.G. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, GLARE 2012
- PG = *Patrologia graeca*, 1-161, ed. J.P. Migne
- PBW = *Prosopography of the Byzantine World*, versione 2016: <https://pbw2016.kdl.kcl.ac.uk/>
- RbK = W. Wessel – M. Restle (hrsgs.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, WESSEL – RESTLE 1966-2005
- RE = A.F. Pauly – G. Wissowa et al., *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, PAULY – WISSOWA 1894-1980
- RgK = *Repertorium der griechischen Kopisten* 1981-1997
- RhG Walz = E.Ch. Walz, *Rhetores Graeci*, I-IX, RHETORES GRAECI 1832-1836
- REB = Revue des études byzantines
- TLG = *Thesaurus Linguae Graecae*, <http://stephanus.tlg.uci.edu/>
- TM = Travaux et Mémoires
- Triod. Rom.* = *TRIODIUM* 1879
- ZRVI = Zbornik Radova-Vizantološki Institut (voll. 1-6)  
Zbornik Radova-Vizantološkog Instituta (voll. 7-)

Parte I

**Comprendere Giovanni Mauropode:  
l'autore e i suoi testi**

# 1 L'autore e le sue opere

## 1.1 Giovanni Mauropode: un profilo biografico

Lasciano il tempo e li guardiamo dormire,  
si decompongono e il cielo e la terra li disperdono.  
Non abbiamo creduto che fosse così:  
ogni cosa e il suo posto,  
le alopecie sui crani, l'assottigliarsi, avere male,  
sempre un posto da vivi.  
Ma questo dissolversi no, e lasciare dolore  
su ogni cosa guardata, toccata.  
Qui durano i libri.  
Qui ho lo sguardo che ama qualunque viso,  
le erbe, i mari, le città.  
Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi.

da M. Benedetti, *Umana gloria*, Milano 2004

Nel campo degli studi letterari, uno dei compiti più comuni e al contempo più difficili è la ricostruzione della biografia degli autori quando l'unica fonte utile rimasta sia la loro stessa opera: per citare un'efficace sentenza di Marc Lauxtermann, «texts offers self-representations, not selves»<sup>1</sup>.

Giovanni Mauropode rientra a buon diritto in questa coltre di personaggi. Infatti, la maggior parte dei dati che si hanno a disposizione sulla sua biografia derivano dai testi contenuti nel *corpus* che egli stesso allestì e fece ricopiare nell'attuale manoscritto Vat. gr. 676<sup>2</sup>. Si tratta semplicemente dell'effetto diretto di un'operazione che fu voluta da Mauropode e che andò a buon fine: rispetto al suo allievo Michele Psello, Mauropode scelse di organizzare il suo *corpus* per modellare la rappresentazione letteraria e, conseguentemente, la memoria della sua biografia<sup>3</sup>; l'assenza di una tradizione manoscritta indipendente dal codice vaticano<sup>4</sup> e la generale scarsità di ulteriori informazioni sulla sua vita hanno reso questa auto-rappresentazione di fatto l'unica presente e indagabile. Inoltre, le informazioni esterne al *corpus* derivano da due fonti altrettanto partigiane: il suo allievo e amico Michele Psello, che con Mauropode ebbe un nutrito scambio epistolare e che compose anche un'orazione da cui

<sup>1</sup> LAUXTERMANN 2017, p. 91. MANGO 1975a definì la letteratura bizantina come un *distorting mirror*, affrontando con chiarezza il problema che sorge nel ricostruire i *realia* attraverso le opere letterarie. Si tratta di un'affermazione che varrebbe per qualsiasi letteratura, ma che è tuttora una tematica molto sentita nell'ambito della bizantinistica, come sottolinea anche LAUXTERMANN 2017, p. 112: «Ranke's heavy shadow – the quest for 'wie es eigentlich gewesen' – still hovers over Byzantine studies». A riguardo, si veda anche DE VRIES – VAN DER VELDEN 2003, soprattutto p. 135.

<sup>2</sup> Come dimostrato da BIANCONI 2011, ma della questione si parlerà *infra*.

<sup>3</sup> BERNARD 2014a, pp. 57-59, soprattutto p. 57: «through careful juxtapositions and arrangements in his collection, Mauropous manages to create a uniform persona, one that conforms to all ethical constraints imposed of an author of his kind». A riguardo, cfr. anche LAUXTERMANN 2017, pp. 91-95 e, a suo modo, IOANNES MAUROPUS 1967, pp. 5-6.

<sup>4</sup> Per la tradizione manoscritta delle opere di Mauropode, si veda il capitolo II 1 a pp. 134-168.

si traggono molti dati sulla vita del suo maestro (*Or. pan.* 17 Dennis)<sup>5</sup>; l'ufficiatura liturgica composta dal nipote Teodoro, dal tenore encomiastico<sup>6</sup>. Dunque, se si hanno un buon numero di scritti fortemente legati alla biografia dell'autore e, conseguentemente, di dati, questi sono forniti da quella che sembra una «voce uniforme», frutto di una ricostruzione *ex post* che presta fede a una precisa volontà autoriale<sup>7</sup>.

Giovanni Mauropode nacque tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo<sup>8</sup>. Nel suo epistolario, egli non cela le sue origini paflagoni (*Epist.* 9 e 11 Karpozilos), ma il luogo in cui nacque e l'identità dei genitori è sconosciuta<sup>9</sup>. Da Michele Psello si deduce che era di famiglia agiata<sup>10</sup> e imparentato con Costantino Licude, importante figura della corte imperiale durante gli anni centrali dell'XI sec., eletto patriarca nel 1058<sup>11</sup>. Mauropode aveva almeno un fratello, a cui era molto legato ma che morì in giovane età<sup>12</sup>, e due zii ecclesiastici, uno metropolita di Claudiopoli e l'altro un missionario in Bulgaria, nella diocesi di Ocrida<sup>13</sup>. A questi ultimi i due fratelli furono affidati quando

---

<sup>5</sup> Sulla relazione tra i due si veda LAUXTERMANN 2017.

<sup>6</sup> Pubblicata in S. G. MERCATI 1970a, I pp. 517-528, si veda il giudizio che offre BERNARD 2014b, p. 207. Su Teodoro si veda quanto dice S. G. MERCATI 1970a, pp. 513-516.

<sup>7</sup> Con «voce uniforme» cito l'efficace titolo del capitoletto dedicato a Mauropode in BERNARD 2014a, p. 57. Per quanto riguarda la storia degli studi circa la biografia di Mauropode, Matthew Bust nell'*editio princeps* dei carmi, pubblicata a Eton nel 1610 (*Ioannis Metropolitanus Euchaitensis Versus iambici in principalium festorum pictas in tabulis historias atque alia varia compositi; nunc primum in lucem editi cura Matthaei Busti Etonensis*, Etonae 1610, p. [74]) e Conrad Janning (*Corollarium ad diem V Iunii de tribus Sanctis Dorotheis, Thebano, Archimandrita, et Iuniore* in *Acta Sanctorum Iunii. Tomus Primus*, Antuerpiae 1695, pp. 594-596, ristampata in PG 120, coll. 1039A-1046B) pubblicano un ὑπόμνημα che appare solo in alcuni codici copiati nel circolo di Nicolao Turrianos, mentre Fabricius (*Bibliothecae Graecae Volumen septimum*, Hamburgi 1715, pp. 718-722, ristampato in PG 120, coll. 1045-1052) sottolinea solo la sua relazione diretta con Costantino IX, Zoe e Teodora. Bollig e de Lagarde evitano di affrontare direttamente il problema. Solo a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento ci furono i primi tentativi di ricostruzione della biografia mauropodea, nell'ordine DREVES 1884, DRÁSEKE 1893, GUDEMAN-THIELE 1916 e EUSTRATIADES 1931.

<sup>8</sup> In due riprese (KARPOZILOS 1982, p. 74 e IOANNES MAUROPUS 1990, p. 10-11), Karpozilos propone l'ultimo decennio del X secolo, sulla base di una poesia per Costantino IX Monomaco conservata nel ms. Athen. EBE 1040, attribuita a Mauropode; l'ipotesi è però giustamente criticata da GAUTIER 1980, ANASTASI 1982, IOANNES MAUROPUS 1994, p. 13 n. 9 e BERNARD 2014b, p. 26. Sulle poesie contenute nel manoscritto ateniese, si veda *infra*.

<sup>9</sup> Sul cognome Μαυρόπους, si veda IOANNES MAUROPUS 1994, p. 12 n. 7, nonché LEQUEUX 2002 – ma su questo studio si veda il giudizio di LAUXTERMANN – PAOLETTI 2019. D'Aiuto segnala che il nome Ἰωάννης potrebbe essere quello che Mauropode prese dopo aver preso i voti monacali, come fece Psello che cambiò il suo nome da Costantino a Michele.

<sup>10</sup> Mi.Ps. *Or. pan.* 17.53-55 Dennis.

<sup>11</sup> Mi.Ps. *Or. fun.* 2.4, 34-45 Polemis. Su Costantino Licude, si veda MICHAEL PSELLUS 1983, pp. 13-32.

<sup>12</sup> Mi.Ps. *Or. pan.* 17.75-95 Dennis.

<sup>13</sup> Mi.Ps. *Or. pan.* 17.58-74 Dennis, in cui le due figure rimangono anonime. Per quanto riguarda lo zio metropolita di Claudiopoli, KARPOZILOS 1982, p. 24 = IOANNES MAUROPUS 1990, p. 10 ha dimostrato che i versi 13-14 di DBBE Type 2347 (olim typ/414, d'ora in avanti Io.Maur. *Carm.* I) σὺ δ' εἰ θέλεις, τρῖσσευε τὸν τοῦ Κλαυδίου / φθόνος γὰρ οὐδεὶς πατρικῶν γνωρισμάτων alludono al metropolita di Claudiopoli; l'ipotesi è accettata anche da BERNARD 2014b, p. 134. Prima di Karpozilos, EUSTRATIADES 1931, p. 406 sosteneva che il genitivo indicasse il nome del padre, mentre Follieri (IOANNES MAUROPUS 1967, p. 6) pensava che si riferisse alla città di Claudiopoli, ma non allo zio di Mauropode. Bisogna segnalare che nel ms. Lavr. B 43 (Eustratiades 163, diktyon 27095; XII sec.), poco prima della silloge che contiene tra gli altri anche Io.Maur. *Carm.* 10.1-4, si è preservato un alfabetario attribuito a Niceta,

erano molto giovani, affinché gli zii curassero la loro educazione<sup>14</sup>.

In un momento non precisabile, Mauropode finì il ciclo di studi e divenne mae-

---

metropolita di Claudiopoli, pubblicato in ANASTASIJEVIĆ 1907, pp. 491-492. Nonostante sia sfuggito a ROSKILLY 2017, pp. 487-488, è preservato anche un sigillo attribuito a questo Niceta (*DO Seals* 4, no. 75 = acc.num. BZS.1955.1.4826; vd. PBW, s.n. Niketas 20208, <http://pbw2016.kdl.kcl.ac.uk/person/Niketas/20208/>); il testo del suo alfabetario è pubblicato in. Già ANASTASIJEVIĆ 1907, pp. 482-483 sosteneva che Niceta fosse influenzato da Simeone il Metafrasta e Niceforo Urano e, visto che Claudiopoli fu distrutta alla fine del XII secolo dai Turchi Selgiuchidi e il suo metropolita scappò ad Eraclea Pontica, data Niceta tra la fine del X e l'inizio del XIII secolo al massimo, mentre in J. W. NESBITT – OIKONOMIDÈS 2001, p. 21 non viene motivata la datazione se non riferendosi ad Anastasijević; le poesie della silloge anonima sono attribuite a poeti vissuti per lo più tra la seconda metà del X e l'XI secolo, ma vi sono anche epigrammi di Teodoro Prodromo, quindi bisogna essere cauti nel trarre conclusioni. Per quanto riguarda lo zio che andò missionario in Bulgaria, nell'elogio di Michele Psello si afferma che anche costui giocò un ruolo importante nell'educazione del giovane Mauropode e, quindi, è ragionevole supporre che partì quando quest'ultimo era già sotto la tutela di altri. MAGDALINO 1998, p. 146, seguito ROSKILLY 2017, p. 60 n. 199 e, dubitativamente, da LAUXTERMANN 2017, p. 97, ipotizza che lo zio Leone sia da identificare con l'omonimo arcivescovo di Ocrida, che giocò un ruolo molto importante durante lo Scisma del 1054. BÜTTNER 2007, p. 25 sottolinea, però, che la fonte su cui si basa questa identificazione è di per sé poco attendibile: è infatti un passo ad opera di un interpolatore di Giovanni Scilitze ad affermare che Leone, vescovo di Ocrida, fu di origini paflagoni e fu eletto da Michele IV nel 1034 (Io.Scyl. p. 400.32-38). In realtà, l'interpolatore è Michele di Diabolis, arcivescovo di Ocrida nel 1118, e potrebbe avere avuto documenti molto attendibili, soprattutto sull'elezione di un precedente arcivescovo. Ci sono però due dati che inducono alla cautela. Leone non è presente nell'epigramma di Mauropode citato all'inizio di questa nota: la sua assenza potrebbe dipendere dal fatto che costui non ricoprì una carica di rango pari a quella dello zio metropolita di Claudiopoli, ma anche dalla maggiore importanza che quest'ultimo ebbe nella formazione (e nella prima parte della carriera? vd. *infra*) di Mauropode, come pare intendersi da Mi.Ps. *Or. Pan.* 17.102-104; però, la sua assenza potrebbe dipendere dal fatto che egli non era ancora metropolita nel momento di composizione dell'epigramma o era stato eletto da poco e la sua elezione non aveva giovato alla carriera di Mauropode tanto quanto invece quella dell'altro zio. Tuttavia, se lo zio missionario in Bulgaria fosse stato Leone di Ocrida, perché Psello, nel 1075-1077, non dice esplicitamente che egli fu arcivescovo, mentre riporta il titolo di metropolita di Claudiopoli dell'altro zio? Psello, invece, si focalizza sull'efficace missione apostolica dello zio in Bulgaria e ἐκ τῆς προκαθημένης συμπασῶν τῶν πόλεων πέμπεται si applica molto bene alla descrizione di una missione che aveva nella sede arcivescovile di Ocrida la sua base operativa (su Ocrida, cfr. PRINZIG 2012). L'intero passo potrebbe essere un riferimento per antonomasia a Leone che non è più comprensibile per noi moderni, ma la menzione esplicita della carica episcopale avrebbe contribuito non poco all'argomentazione di Psello, visto che Mauropode e le sue azioni a Euchaita sono dipinti come la perfetta silloge dei due diversi caratteri e delle due diverse attività dei due zii (*Or. Pan.* 17.55-74) e che l'esplicito intento di Psello è quello di far rimanere l'amico a Euchaita. Il modello di un eventuale zio non solo missionario, ma anche arcivescovo di una diocesi di frontiera come Ocrida, sarebbe stato calzante con l'argomentazione pselliana e non si capisce la ragione per cui l'abile Psello lo avrebbe dovuto omettere.

<sup>14</sup> Mi.Ps. *Or. pan.* 17.56-61 Dennis τινὲ καθηγητὰ ἐγενέσθην αὐτῷ τῆς ἀρετῆς ὁμοῦ καὶ παιδεύσεως, θεῖω μὲν τὸ γένος αὐτῷ καὶ τὴν ἀληθῆ τοῦ ὀνόματος δύναμιν, ἐκ σπαργάνων ἀνατεθειμένῳ αὐτοῖς, οὐ τῷ ἐδάφει προσερριμένῳ τοῦ θεοῦ νεώ, ἀλλ' εὐθὺς ἔνδον τῶν ἀδύτων καθιδρυμένῳ. Sull'educazione che i due fratelli ricevettero, si vedano le linee 58-74 della medesima orazione. La menzione dei due zii nell'orazione di Psello è utile alla struttura argomentativa della stessa: divenuto ecclesiastico e metropolita come almeno uno degli zii, Mauropode fu perfetta silloge delle qualità di ciascuno dei due. Per dimostrare che Mauropode non deve lasciare la sua carica di metropolita, Psello sottolinea la coerente continuità che sottende alla vita di Mauropode dalla sua educazione presso gli zii alla

stro<sup>15</sup>. Non è chiaro neanche quando si trasferì a Costantinopoli, probabilmente ben prima di finire il ciclo di studi<sup>16</sup>; successivamente risiedeva in città presso la casa di famiglia<sup>17</sup>, dove teneva le sue lezioni e i suoi incontri con gli altri dotti amici<sup>18</sup>. Mauropode dovette essere in Città già tra il 1034 e il 1041, visto che compose il *Carm.* 26 per un'opera d'arte raffigurante Cristo Salvatore, commissionata da Giorgio, uno dei fratelli di Michele IV Paflagone<sup>19</sup>; è plausibile che l'origine paflagone di Mauropode possa aver giocato un certo ruolo per l'ottenimento della committenza<sup>20</sup>. Durante la sua attività di insegnamento, Mauropode ebbe la fortuna di avere un brillante allievo, Costantino Psello, che assunse il nome di Michele dopo la tonsura: come dimostra il loro scambio epistolare e l'encomio di Psello, il maestro e l'allievo ebbero un duraturo rapporto di amicizia, nonostante alcuni momenti di litigio<sup>21</sup>.

Nella *Cronografia*, Psello afferma di aver introdotto alla corte di Costantino IX, Zoe e Teodora i suoi due amici più cari e, nonostante non li nomini direttamente, si capisce che sta parlando di Giovanni Xifilino e Giovanni Mauropode<sup>22</sup>: poiché Psello rivela che uno dei due amici non voleva entrare a corte subito (τὸν δὲ μετὰ ταῦτα· οὐ γὰρ ἦν ἐκείνῳ βουλομένῳ εὐθὺς προσιέναι τῷ αὐτοκράτορι), da Renauld in poi costui è stato identificato con Mauropode, la cui renitenza a intraprendere una carriera di spicco è più volte testimoniata dalle fonti e propugnata dallo stesso Mauropode<sup>23</sup>.

---

sua attività episcopale da adulto, secondo un τόπος molto diffuso nelle fonti biografiche bizantine su monaci, metropolitani e santi.

<sup>15</sup> La lode della sua attività di insegnante e della sua bravura come retore e filosofo è il *Leitmotiv* della prima parte dell'elogio di Michele Psello (Mi.Ps. *Or. Pan.* 17.153-395) e del vespro composto dal nipote Teodoro per Mauropode, S. G. MERCATI 1970a, I p. 518-519. Cfr. KARPOZILOS 1982, pp. 26-28 e BERNARD 2014b, pp. 206-207.

<sup>16</sup> MAUCHE – ROSKILLY 2018, p. 723 affermano genericamente che la famiglia di Mauropode si trasferì in città quando lui era molto giovane.

<sup>17</sup> Mi.Ps. *Chron.* 6.192.2 definisce Mauropode e Giovanni Xifilino δύο τινὲ ἀνδρῶν ἐξ ἐτέρων πατρῶν τὴν σεβαστὴν Ῥώμην οἰκήσαντε: infatti il primo era paflagone, il secondo di Trebisonda; Psello era invece costantinopolitano. Sulla casa di famiglia, cfr. *Carm.* 47-48 e, in particolare, *Carm.* 47.32 in cui la casa è definita πατρική ... στέγη.

<sup>18</sup> Si veda il *Carm.* 47 e la terza ode del canone acrostico per Mauropode composto dal nipote Teodoro, vd. S. G. MERCATI 1970a, I p. 521. Sull'importanza che Mauropode stesso attribuiva alla sua attività di insegnante, si veda il *Carm.* 92, soprattutto i vv. 42-50.

<sup>19</sup> KARPOZILOS 1982, p. 29.

<sup>20</sup> Così suppone già BERNARD 2014b, p. 164. MAUCHE – ROSKILLY 2018, pp. 724-725 suppongono l'intervento di Costantino Licude, che aveva già una buona posizione a corte durante il regno di Michele IV, e che solo dopo la caduta dei Paflagoni Giovanni Mauropode abbia preferito vivere conformandosi alla massima epicurea del λάθε βιώσας, ma questa ipotesi è indimostrabile (cfr. *infra*). Sui Paflagoni a Costantinopoli si veda MAGDALINO 1998 e per un inquadramento generale delle questioni che pone il *Carm.* 26, il commentario a esso dedicato alle pp. 430-436. Nonostante l'identificazione dello zio missionario di Bulgaria con Leone di Ocrida sia molto dubbia (cfr. *supra*, n. 13), l'interpolazione di Michele di Diabolis in Giovanni Scilitze testimonia che questo personaggio fu di origine paflagone e fu eletto arcivescovo nel 1034 da Michele IV.

<sup>21</sup> Mi.Ps. *Or. pan.* 17.203-214 Dennis. La relazione tra Mauropode e Psello è stata studiata da LAUXTERMANN 2017.

<sup>22</sup> Mi.Ps. *Chron.* 6.192 e, in particolare, le linee 14-15: οὐκ ἀνεκτὸν δὲ ἡγούμενος ἐν οὐδενὶ ἐκείνων ἀποτεμῆσθαι, τὸν μὲν αὐτίκα τῷ βασιλεῖ προσωκείωσα, τὸν δὲ μετὰ ταῦτα, οὐ γὰρ ἦν ἐκείνῳ βουλομένῳ εὐθὺς προσιέναι τῷ αὐτοκράτορι.

<sup>23</sup> Si consideri quanto Mauropode dice in *Epist.* 5 Karpozilos, nell'atto di rifiutare l'offerta di dive-

In realtà, come già sostengono Mauche e Roskilly, Michele Psello si riferisce certo a Mauropode, ma la frase va intesa come segue: «l'altro, invece, successivamente [scil. dopo Xifilino]: nonostante la sua volontà, non c'era possibilità per lui di essere introdotto subito a corte»<sup>24</sup>. In questo modo, Psello testimonierebbe forse che non fu facile per Mauropode tornare a corte proprio per la sua vicinanza ai Paflagoni; si potrebbe perciò comprendere la funzione di testi come *Carm.* 31 e 53, scritti forse per ingraziarsi il nuovo sovrano nonostante le relazioni avute con l'*entourage* paflagone dei sovrani precedenti. Anche il ruolo che Psello ebbe nell'introduzione di Mauropode a corte è dubbio: gli stessi Mauche e Roskilly sottolineano che Psello era più giovane di Licude e Mauropode e proveniva da un ceto sociale più basso; inoltre, suppongono che la mancata menzione del suo aiuto in *Or. pan.* 17, pronunciata dinanzi a Mauropode, testimoni che il peso di Psello in questa decisione sia stato poco o nullo e affermano che, almeno fino al 1047, fu Mauropode ad aiutare Psello e non viceversa<sup>25</sup>. Nonostante questa ipotesi sia di per sé possibile, il silenzio sulla vicenda nell'encomio potrebbe essere in realtà poco significativo come prova, perché nel panegirico Psello volutamente sorvola sull'attività 'secolare' di Mauropode a Costantinopoli: l'intento di Psello è infatti convincere gli ascoltatori e Mauropode stesso di quanto convenga che quest'ultimo rimanga metropoli a Euchaita.

A ogni modo, Mauropode riuscì nel suo intento di entrare nel circolo imperiale<sup>26</sup> e, in effetti, sembra che sia entrato in contatto con Costantino IX poco dopo l'elezione di quest'ultimo a imperatore (cfr. *Carm.* 31<sup>27</sup>), per poi divenire il personaggio di spicco di quei *Beamtenliteraten*<sup>28</sup> che caratterizzarono la vita politica e intellettuale dell'impero negli anni centrali dell'XI secolo<sup>29</sup>. L'ascesa di Mauropode dovette essere più graduale di quanto Psello mostri nella sua *Cronografia*, ma pare innegabile che fu tenuto in gran conto da Costantino IX Monomaco in persona, come dimostrano gli innumerevoli carmi su committenza imperiale e le orazioni che Mauropode compose nel 1047<sup>30</sup>: i due discorsi per l'apertura del complesso dei Mangani, tenuto uno il 21 e l'altro il

---

nire χαρτοφύλαξ nella cancelleria del Patriarcato costantinopolitano (a riguardo, si vedano principalmente IOANNES MAUROPUS 1990, pp. 203-204 e BERNARD 2014b, p. 204) e i *Carm.* 89-92, per i quali per ora si rimanda a BERNARD 2014b, pp. 199-203, nonché Mi.Ps. *Or. Pan.* 17.455-461, sull'elezione a metropoli di Euchaita. Si trattava, forse, di un tratto peculiare del carattere di Giovanni: Michele Psello fa intendere che Mauropode non ostentava le proprie abilità e le proprie conoscenze ed era difficile entrare nelle sue grazie, vd. *Or. Pan.* 17.193-207 Dennis. Tuttavia, penso che si sia attribuita eccessiva importanza a questo dato, immaginando un Mauropode solitario e studioso, che non voleva avere contatti con il potere. La quantità di materiale legato a committenze imperiali e alla sua attività pubblica e successivamente inserito nella *collectio* vaticana dimostrano anzi il contrario.

<sup>24</sup> MAUCHE – ROSKILLY 2018, p. 725.

<sup>25</sup> MAUCHE – ROSKILLY 2018, pp. 725-727.

<sup>26</sup> Nel *Carm.* 54 si celebra il primo incontro coi tre regnanti.

<sup>27</sup> Si veda il commento al testo, pp. 437-461.

<sup>28</sup> Si usa l'accorta definizione fornita da WEIS 1973, p. 7, su cui si veda BERNARD 2014b, pp. 162-164.

<sup>29</sup> KARPOZIOS 1982, pp. 29-33 = IOANNES MAUROPUS 1990, pp. 12-15. Per la relazione tra intellettuali e potere in questi anni, si vedano gli ormai classici LEMERLE 1977a, pp. 195-248 e KAZHDAN – EPSTEIN 1985, pp. 120-166 e 197-230, nonché LAUXTERMANN 2017, pp. 113-120.

<sup>30</sup> A riguardo si veda lo studio insuperato di LEFORT 1976, i cui risultati sono per lo più tuttora accettati dalla critica. Cfr. ANASTASI 1976, pp. 43-49 per alcune obiezioni.



23 aprile (*Or.* 181-182 B.L.) e un terzo per celebrare la fine della ribellione di Leone Tornicio, pronunciato il 29 dicembre (*Or.* 186 B.L.). Lefort data al 1047 anche la *νεαρά* con cui Costantino IX dichiarò l'apertura della scuola di diritto nel complesso dei Mangani, che fu posta sotto la direzione del νομοφύλαξ Giovanni Xifilino<sup>31</sup>.

Rimangono però aperte le tre questioni su cui la critica è tuttora divisa: in ordine sparso, la caduta del «governo dei filosofi»<sup>32</sup>, l'ingresso in monastero e l'esilio di Mauropode da Costantinopoli, a séguito della sua elezione a metropolita di Euchaita<sup>33</sup>. Su quest'ultima ci sono diverse teorie, che è bene riportare:

1. Sfruttando il contenuto del *Carm.* 96, intitolato ὅτε ἀπέστη τῆς συγγραφῆς τοῦ χρονογράφου, Fischer, la cui tesi è accolta da Dräseke<sup>34</sup>, sostiene che il motivo per cui Giovanni Mauropode fu allontanato da corte fu l'imparzialità e la veridicità con la quale egli compose una cronografia, che però non portò a termine. In un primo momento, Anastasi accetta parzialmente l'ipotesi, come pretesto per una motivazione più profonda e ignota<sup>35</sup>. È una ricostruzione in realtà priva di fondamento, poiché si basa sulla testimonianza di un epigramma il cui significato è di per sé ben poco chiaro<sup>36</sup>.
2. Secondo Gudeman-Thiele, il rientro a Costantinopoli dopo l'esilio a Euchaita, testimoniato da *Carm.* 48, sarebbe coinciso con un incarico presso la nuova scuola di filosofia presso i Mangani. Tale tesi è già confutata da Anastasi nel 1968<sup>37</sup>. Anastasi, però, a sua volta sostiene che Mauropode fu eletto metropolita prima del 1047 e fu costretto a vendere la sua casa a Costantinopoli (*Carm.* 47): come già per gli studiosi precedenti, Anastasi si basa sul *Carm.* 96 per affermare che l'elezione dovette dipendere dalla caduta in disgrazia di Costantino Licude presso Costantino IX, per la troppa libertà intellettuale e d'azione

---

<sup>31</sup> Per la datazione della *νεαρά* si veda LEFORT 1976, pp. 279-280, accettata sia da BERNARD 2014b, p. 203 sia da LAUXTERMANN 2017, p. 113. Prima di Lefort, la *νεαρά* era solitamente datata al 1045, anche se Follieri (IOANNES MAUROPUS 1967, pp. 11-14) e WEIß 1973, p. 84 propendevano per il 1043. Su Giovanni Xifilino, importantissima figura della fine dell'XI secolo, eletto patriarca nel 1063, si veda BONIS 1937.

<sup>32</sup> Come recita il titolo del saggio di LEMERLE 1977a, pp. 195-248.

<sup>33</sup> Nel manoscritto vaticano è conservato il suo discorso d'ingresso, *Or.* 184 B.L., e descrive la città in varie lettere, soprattutto la descrizione in *Epist.* 64 non è affatto lontana dal vero. Il sito archeologico di Euchaita è studiato nel dettaglio in HALDON, ELTON et al. 2017 e nei vari contributi contenuti in HALDON, ELTON et al. 2018, soprattutto HALDON 2018 che definisce Euchaita «a small semi-rural/semi-urban centre with both urban and military/defensive characteristics» (*ivi*, p. 246): nonostante fosse l'unico centro non rurale nella rotta tra Amasea e Gangra (*ivi*, p. 249), svolgesse la funzione di mercato locale e godesse di un episcopato autocefalo, essa rimase sempre dipendente dalla vicina Amasea, pur manifestando caratteristiche autonome a causa del fatto che fu continua meta di pellegrinaggio e, per un certo periodo, cruciale a livello militare (*ivi*, p. 246).

<sup>34</sup> Rispettivamente in FISCHER 1886, pp. 365-368 e DRÄSEKE 1893.

<sup>35</sup> MICHAEL PSELLUS 1968, pp. 6-7. Si veda *infra* al punto 2.

<sup>36</sup> Già EUSTRATIADES 1931, p. 413-414 sottolineava la problematicità di quest'idea; si vedano anche KARPOZILOS 1982, pp. 33-34 e 95-96, IOANNES MAUROPUS 1990, p. 15, CORTASSA 2007, pp. 166-169 e quanto giustamente affermano Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 592): «No other sources report that Mauropous wrote a historiographical work. Therefore, all conjectures about the exact circumstances of this poem are bound to remain speculative».

<sup>37</sup> GUDEMAN-THIELE 1916 e MICHAEL PSELLUS 1968, pp. 6-7 n. 7.

di cui godevano costui e la sua cerchia. Giovanni però rientrò in possesso della sua casa poco dopo (*Carm.* 48) e, con essa, della possibilità di tornare a Costantinopoli (cfr. le orazioni del 1047)<sup>38</sup>.

3. Follieri propone di datare l'elezione a metropolita di Euchaita al 1043: entrato da poco a corte, Mauropode sarebbe stato allontanato quasi subito a causa della sua opposizione al rapporto che intercorreva tra Costantino IX e la sua amante Maria Sclerena<sup>39</sup>. L'ipotesi di Follieri prende spunto dalla menzione, nell'*Epist.* Π 162 di Michele Psello indirizzata a un Giovanni Mauropode già metropolita di Euchaita, di una luna che, contro il naturale ordine delle cose, sovrasta i due soli (Π 162.46-67): la luna sarebbe da identificare con la Sclerena. La studiosa accoglie così l'opinione, comunemente accettata fino agli studi di Lefort, per la quale Giovanni pronunciò il suo discorso sulla sconfitta di Leone Tornicio nel 1047 quando era già metropolita<sup>40</sup>. Successivamente, anche de Vries – van der Velden sostenne la medesima idea, sempre a partire dall'*Epist.* Π 162<sup>41</sup>. In realtà, come ha dimostrato Ljubarskij e sostenuto più volte Karpozilos, la luna non va identificata con Maria Sclerena, bensì con l'anonima principessa alana di cui Costantino IX si innamorò successivamente e che ottenne un gran prestigio a corte una volta che Zoe morì (1050)<sup>42</sup>.
4. Sulla base degli studi di Ljubarskij e Lefort, Karpozilos collega come Anastasi l'esilio di Mauropode alla caduta in disgrazia di Costantino Licude, ma postdata gli avvenimenti al biennio 1049-1050, sfruttando la datazione che Ljubarskij dà all'*Epist.* Π 162.46-67<sup>43</sup>. Lo studioso, inoltre, sottolinea la debolezza dell'attribuzione dei *Carm.* 47-48 alla partenza di Giovanni da Costantinopoli per divenire metropolita di Euchaita, un'ipotesi avanzata originariamente da Dräseke<sup>44</sup> e divenuta *vulgata*: interpretato in questo modo, il *Carm.* 48 rivelerebbe che Mauropode sarebbe stato richiamato in città da Costantino IX stesso<sup>45</sup>. Pur in accordo con Karpozilos sulla data dell'incarico, Lauxtermann sostiene però che i *Carm.* 47-48 alludano a un primo allontanamento di Mauropode da Costantinopoli, le cui circostanze rimangono ignote<sup>46</sup>.

---

<sup>38</sup> MICHAEL PSELLUS 1968, pp. 1-34.

<sup>39</sup> In forma dubitativa e senza riferimenti alla Sclerena la medesima data appare in WEIB 1973, p. 84, che dimostra di conoscere il lavoro di Follieri (*ivi*, pp. 196-197 n. 254).

<sup>40</sup> L'unica voce fuori dal coro fu PHOUGIAS 1955, p. 31, alla cui interpretazione Anastasi si oppone in MICHAEL PSELLUS 1968, p. 1 n. 2. Al contrario, WEIB 1973, p. 196-197 n. 254 afferma di concordare con la ricostruzione di Phougias.

<sup>41</sup> DE VRIES – VAN DER VELDEN 1996, in cui si menziona espressamente Follieri per corroborare la sua ipotesi. Si tratta dell'*Epist.* 34 K.D.

<sup>42</sup> JAKOV N. LJUBARSKIJ 2004 (traduzione in Greco moderno della sua importante monografia su Psello, uscita a Mosca nel 1978), pp. 78-79; KARPOZILOS 1982, pp. 39-41 e KARPOZILOS 1994, pp. 51-60.

<sup>43</sup> La datazione è accolta anche da GAUTIER 1980, e MAUCHE – ROSKILLY 2018, p. 728. CHONDRIDOU 2020, p. 238 suppone che la caduta in disgrazia dei 'filosofi' dipendeva dal fatto che costoro erano in realtà protetti da Zoe e non da Costantino IX: la figura di Costantino nella *collectio* vaticana maupodea nonché nel *corpus* di Michele Psello è prominente su quella della moglie.

<sup>44</sup> DRÄSEKE 1893, p. 468.

<sup>45</sup> Pur in forma dubitativa, l'ipotesi è accettata in MAUCHE – ROSKILLY 2018, pp. 732-733.

<sup>46</sup> LAUXTERMANN 2017, pp. 106-108. In un passo molto vicino e assai simile a *Chron* 6.192 (in cui si

5. Partendo dall'ipotesi di Karpozilos/Ljubarskij, Mauche e Roskilly propendono per datare l'elezione di Mauropode a metropolita di Euchaita al 1053. Nel dittico formato dai *Carm.* 44-45 Mauropode celebra una riforma liturgica che garantiva un servizio giornaliero in Santa Sofia: tale riforma è menzionata in Io.Scyl. 29, pp. 476-59-477.73 Thurn e, visto che è seguita dalla descrizione di una pestilenza che colpì Costantinopoli nel 1054, i due affermano che la riforma avvenne nel 1053 e, quindi, traggono un *terminus post quem* per la partenza di Mauropode. In realtà, come gli stessi studiosi ammettono in nota, il paragrafo dove è menzionata la riforma liturgica è una digressione sui meriti di Costantino IX durante il suo regno e, quindi, la giustapposizione tra questa e la pestilenza non rivela alcun dato certo<sup>47</sup>.
6. Nei primi anni Novanta del secolo scorso, vi fu un interessante – a tratti acceso – scambio di opinioni tra Karpozilos e Kazhdan<sup>48</sup>. Come già Anastasi in un articolo del 1988<sup>49</sup>, Kazhdan sostiene che l'elezione di Giovanni Mauropode avvenne alla fine degli anni sessanta dell'XI secolo, sotto l'imperatore Costantino X Doukas. Tuttavia, sui contributi di Kazhdan concordo con quando affermato da Karpozilos nel 1994 e, successivamente, da Bernard e da Mauche e Roskilly<sup>50</sup>.

La quarta ipotesi, nella forma rivista da Lauxtermann, è senza dubbio la più convincente. Sulla ragione per cui Giovanni Mauropode divenne metropolita di Euchaita, se, nell'encomio pubblico, Michele Psello tratteggia l'elezione del suo amico come un grande onore che fu voluto da Costantino IX in persona (*Or. Pan.* 17.436-441 Dennis), lo stesso ammette, in una epistola privata, che l'elezione a metropolita di Euchaita era, in realtà, un esilio (*Epist.* Π 172.13-14 = Σ 173, pp. 440.31-441.1 δυστυχῶν γὰρ αὐτὸς τῶν ὧν ἴσμεν ὑπεροψίαν καὶ περιφρόνησιν)<sup>51</sup>. Negli anni quaranta e cinquanta dell'XI secolo, Mauropode era un uomo strettamente legato alla corte di Costantino IX e, quindi, la 'promozione' a metropolita del centro periferico di Euchaita non dovette

---

allude direttamente a Xifilino e Mauropode, vd. *supra*), Michele Psello parla della propria tonsura e di quella di Giovanni Xifilino (*Chron.* 6.193-199), affermando che tre amici (egli stesso, Xifilino e un ignoto) avevano deciso di intraprendere la vita monastica, ma il terzo scomparire bruscamente dalla narrazione. Ciò ha indotto MICHAEL PSELLUS 1926-1928, II p. 65-67 e, di conseguenza, JOANNOU 1951, p. 285 n. 4 a identificare questo ignoto con Mauropode, che sarebbe divenuto metropolita nel 1054, infrangendo il patto di divenire monaco assieme ai suoi amici. Questa datazione collide con la ricostruzione di Karpozilos e Lauxtermann, ma a riguardo si veda già HUSSEY 1937, pp. 65-69.

<sup>47</sup> MAUCHE – ROSKILLY 2018, p. 735, soprattutto n. 55. Sulla riforma della liturgia di Santa Sofia, si veda il commento alle pp. 441-443.

<sup>48</sup> Nell'ordine, KAZHDAN 1993b, KARPOZILOS 1994 e KAZHDAN 1995.

<sup>49</sup> ANASTASI 1988c, in cui si sostiene che l'*Epist.* Π 162 di Psello non alluda né a Maria Sclerena né alla principessa d'Alania, bensì a Eudocia e, quindi, fu scritta in concomitanza col matrimonio tra costei e Romano IV Diogene.

<sup>50</sup> BERNARD 2014b, p. 22 n. 83 e, più volte, in MAUCHE – ROSKILLY 2018. Nonostante la sua idea di fondo sia poco credibile, i due articoli di Kazhdan sono importanti per l'analisi dello scambio epistolare tra Mauropode e Psello: si vedano le note di commento in LAUXTERMANN 2017 e, ancora, in MAUCHE – ROSKILLY 2018.

<sup>51</sup> LAUXTERMANN 2017, p. 98 n. 29.

apparire solo a lui un allontanamento forzato, attraverso cui perdeva di fatto il prestigio di cui godeva a Costantinopoli<sup>52</sup>. Quel che sembra certo è che la sua elezione fu voluta sia da Costantino IX sia dal patriarca Michele Cerulario e che Mauropode in qualche modo vi si oppose, prima di essere costretto ad accettarla<sup>53</sup>. Proprio per questo motivo sembra opportuno inquadrare questa ‘promozione’ come fanno Mauche e Roskilly, che immaginano una lenta e differenziata decadenza del favore di Costantino Licude e degli altri ‘filosofi’ presso Costantino IX e non un unico evento decisivo<sup>54</sup>. Da una parte si offre una migliore spiegazione il fatto che Mauropode fu effettivamente *promosso* a metropolita in una città che, negli anni centrali dell’XI secolo prima di Manzikert, era al sicuro da attacchi esterni e, al contempo, preservava una certa importanza grazie alla presenza delle reliquie di San Teodoro<sup>55</sup>; dall’altra rimane ben motivato il dolore di Mauropode nel ricevere la carica, che contrassegnava la fine del suo ruolo a corte e il fallimento dei suoi tentativi di mantenere influenza e prestigio<sup>56</sup>. In poche parole, Mauropode avrebbe preferito non avere cariche ben definite a corte, rimanere diacono ed essere ricordato come il nipote del metropolita di Claudiopoli piuttosto che ottenere egli stesso la prestigiosa carica di metropolita di una diocesi di antica e veneranda tradizione, ma ben lontana dal centro vitale del

---

<sup>52</sup> Si vedano le considerazioni di BERNARD 2014b, pp. 203-205. Lo studioso pare più cauto in BERNARD 2019, p. 215 «Technically, this was a promotion, but there can be little doubt that Mauropous experienced it as an exile».

<sup>53</sup> Si intende ciò da Mi.Ps. *Or. Pan.* 17.459-471, passo in cui Mauropode è paragonato a un aquilotto che vuole rintanarsi nel nido anziché volare, ma nel tentativo fu afferrato da due parti, ovvero dall’imperatore e dal patriarca, e costretto a innalzarsi al seggio di Euchaita (cfr. MAUCHE – ROSKILLY 2018, pp. 730-731). L’ultima strofe della quarta ode del canone acrostico di Teodoro afferma che Dio, attento alle vicissitudini dei suoi figli, lo innalzò mentre pensava di star nascosto e lo portò alla luce, donando così a molti una brillante lanterna (S. G. MERCATI 1970a, I p. 523).

<sup>54</sup> Per uno studio completo sulle carriere dei burocrati a Bisanzio si veda SHEA 2020, che però non si sofferma sulla questione della caduta di Licude (vd. *ivi*, pp. 119-120). La tesi di dottorato *Le règne de Constantin IX Monomaque (1042-1055)* di Numa Buchs (Sorbonne Université), attualmente in fase di pubblicazione, forse chiarirà alcuni aspetti ancora dubbi e permetterà di avanzare nuove ipotesi. Per ora, preferisco attenermi a un semplice elenco delle ipotesi fin qui proposte dalla critica, accordando la mia preferenza alla ricostruzione di Ljubarskij/Karpozilos/Lauxtermann, con la quale concorda anche Bernard in più occasioni (BERNARD 2014b, p. 22; CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. xiii; BERNARD 2019, p. 215). Lauxtermann mi ha reso noto che a breve apparirà un suo contributo che tratterà specificamente della vita di Giovanni Mauropode.

<sup>55</sup> Per una storia dei metropolitani di Euchaita, si rimanda a HALDON 2018, pp. 224-225 e MAUCHE – ROSKILLY 2018, pp. 731-732.

<sup>56</sup> LAUXTERMANN 2017, p. 95 riferisce a questo momento i *Carm.* 92-93: secondo Lauxtermann, il *Carm.* 92 intendeva dimostrare che egli non era in grado di sopportare il peso richiesto dalla carica, ma né il patriarca né l’imperatore furono persuasi. Anni dopo, nell’*Or. pan.* 17 Michele Psello ricorda che fu Costantino IX a volerlo metropolita e, quindi, fa intendere che Mauropode doveva rispettare fino alla fine questa volontà anche in sua memoria. L’introduzione della figura di Costantino IX nel discorso avviene attraverso un paragrafo contrassegnato da una lunga serie di domande dirette, dal paragone di Costantino IX con Costantino I (topico già quando l’imperatore era in vita, vd. qui il commentario a *Carm.* 49, pp. 465-475) e dal venerando ricordo dell’ormai defunto sovrano; nella ricostruzione di Psello, fu Mauropode ad essere ricalcitante ad accettare la carica. Quindi o Michele Psello sta alterando la verità in maniera dissacratoria senza temere la reazione dell’amico presente di fronte a lui o le sue parole contengono un fondo di verità.

potere e della cultura bizantina<sup>57</sup>. A ogni modo, è certo che egli visse la sua elezione come un evento drammatico che mutò radicalmente la sua esistenza, un esilio dalla città dove aveva vissuto e insegnato<sup>58</sup>. Tale afflizione non gli impedì però di condurre gli affari di Euchaita con zelo e industriosità, come testimoniano, da un lato, i vari testi composti mentre era metropolita e conservati nel *corpus* vaticano e, dall'altro, le parole di elogio da parte di Michele Psello e di suo nipote Teodoro<sup>59</sup>.

La datazione della tonsura di Mauropode è altresì problematica. Sicuramente intraprese la carriera ecclesiastica ben prima del suo episcopato: il primo dei due *book epigrams* contenuti nel f. Iv del Vat. gr. 676 rivela che fu diacono prima di divenire metropolita, mentre il secondo che, divenuto metropolita, divenne anche σύγκελλος<sup>60</sup>. Nel ms. 43 conservato nella Μονὴ τοῦ Λειμῶνος a Lesbo (diktyon 45365; XII-XIII sec.) la vita di San Baras (BHG<sup>3</sup> 212), fondatore (forse leggendario) del monastero di Prodromo Petra<sup>61</sup>, è preceduta dal lemma Ἰωάννου μοναχοῦ καὶ ἀρχιδιακόνου τῆς καθ' ἡμᾶς ταύτης σεβασμίας μονῆς τῆς εἰς ὄνομα τιμωμένης τοῦ τιμίου ἐνδόξου προφήτου Προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ Ἰωάννου καὶ Πέτρας ἐπικεκλημένης τοῦ Μαυρόποδος<sup>62</sup>. Inoltre, al f. 8r di uno dei più importanti codici per la tradizione manoscritta dei canoni mauropodei, il Vindob. Theol. gr. 78 (diktyon 71745; XI-XII sec.), si legge il lemma κανόνες παρακλητικοὶ τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου· ποίμα Ἰωάννου μοναχοῦ τοῦ ἐπὶ κλην Μαυρόποδος, τοῦ ἐν ὑστέροις χρόνοις χρηματίσαντος ἀρχιερέως Εὐχαΐτων. La prima fonte è molto importante, dato che essa attribuisce il titolo di ἀρχιδιάκονος all'autore della vita di San Baras: come rivela Jean Darrouzès, il titolo non poteva essere affidato a una persona che aveva in precedenza svolto il ruolo di metropolita<sup>63</sup> e, quindi, il lemma del manoscritto lesbio testimonierebbe il fatto che Giovanni Mauropode fu monaco di Prodromo Petra prima di divenire metropolita di Euchaita<sup>64</sup>. Nonostante molti abbiano attribuito l'elogio a Mauropode senza sospetti<sup>65</sup>, questo testo e la modalità della sua composizione sono stati oggetto di un'attenta

<sup>57</sup> Mi sto riferendo ai due *book epigrams* al f. Iv del Vat. gr. 676, *Carm.* I (= DBBE Type 2347, olim typ/414) e II (= Type 5644, olim typ/3699), secondo un'interpretazione simile a BERNARD 2014b, p. 133-135 e LAUXTERMANN 2017, pp. 93-95. Vd. anche ROSKILLY 2017, pp. 513-517. Per quanto riguarda la distanza effettiva da Costantinopoli, Euchaita era lontana dalle rotte anatoliche principali dell'impero, come dimostra CRAFT 2018 (vd. *ivi*, p. 85 «Euchaita would not have been connected directly to places like Constantinople»), nonostante non fosse difficile raggiungerla, nemmeno per i nemici da sud.

<sup>58</sup> La tematica dell'esilio in Mauropode è discussa in LIVANOS 2008 e in ANĐELKOVIĆ 2019.

<sup>59</sup> Si tratta rispettivamente di Mi.Ps. *Or. Pan.* 17.494-579 Dennis e di S. G. MERCATI 1970a, I pp. 522-527, odi 4-7 del canone acrostico.

<sup>60</sup> L'*inscriptio* dell'*Or. pan.* 17 Dennis di Michele Psello egli, oltre che metropolita di Euchaita, è definito πρωτοσύγκελλος: la carica di σύγκελλος è legata al seggio episcopale di Euchaita almeno sin dagli anni '30 dell'XI sec., vd. ROSKILLY 2017, pp. 516-518 e MAUCHE – ROSKILLY 2018, p. 731.

<sup>61</sup> Sul monastero di Prodromo Petra, che guadagnò un'importanza fondamentale nel panorama culturale costantinopolitano durante l'età paleologa, la produzione scientifica è molto copiosa. Il monastero fu ampliato e rinnovato alla fine dell'XI secolo e, a riguardo, si veda il recente studio di CASSIN – CRONIER 2018, tenendo però presente la precisazione di LAUXTERMANN – PAOLETTI 2019, p. 116.

<sup>62</sup> Il testo dell'elogio di San Baras si trova in ANECDOTA ET ANALECTA 1884, II pp. 36-45, testo 38-45.

<sup>63</sup> Vd. DARROUZÈS 1976, p. 161 n. 2.

<sup>64</sup> Così per esempio PASCHALIDIS 2011, p. 153.

<sup>65</sup> Per brevità, si veda LEQUEUX 2002, p. 104 n. 20, che riporta esaustivamente tutti i contributi in cui il testo è attribuito a Mauropode.

disamina a partire da contributo di Canart su San Baras<sup>66</sup>. In particolare, a causa della terminazione del genitivo τοῦ Μαυροπόδου anziché τοῦ Μαυρόποδος nel lemma, Lequeux sostiene che l'autore dell'encomio sia un certo Ἰωάννης Μαυρόποδος (trad. «Jean Mauropodès») e non Giovanni Mauropode (Ἰωάννης Μαυρόπους)<sup>67</sup>. Se si esclude l'attribuzione a Giovanni Mauropode, si elimina con essa anche la testimonianza più solida della sua appartenenza al monastero di Prodromo Petra<sup>68</sup>: ciononostante Lequeux non smentisce apertamente tale ipotesi, affermando solo che Mauropode dovrebbe esservi giunto solo nel 1084<sup>69</sup>. La ricostruzione di Lequeux è poco economica e, a riguardo, concordo con quanto affermano Lauxtermann e Paoletti, soprattutto circa il fatto che «the form Μαυροπόδου is a legitimate though somewhat vulgar genitive of Μαυρόπους/Μαυρόποδας, cfr. κόραξ/κόρακας, gen. κοράκου»<sup>70</sup>. In ogni caso, Mauropode tornò definitivamente a Costantinopoli dopo il 1075 (quando Xifilino morì), forse attorno al 1076-1077<sup>71</sup>, per risiedervi come monaco, probabilmente nel monastero di Prodromo Petra: ciò avvenne nonostante Michele Psello lo avesse esortato a resistere e a mantenere la sua carica di metropolita di Euchaita, in un'orazione pronunciata in presenza di Giovanni che non ebbe l'effetto sperato<sup>72</sup>. D'altronde, dopo la catastrofe di Manzikert, la vita per un anziano metropolita nell'Anatolia centro-settentrionale non doveva essere affatto facile<sup>73</sup>.

<sup>66</sup> CANART 1969.

<sup>67</sup> LEQUEUX 2002, le cui conclusioni sono accettate da CACOURES 2018.

<sup>68</sup> Come sottolinea PÉREZ MARTÍN 2016, pp. 584-585 n. 88. Infatti, in *Epist.* Π 513.7 γένοιτό σοι ἡ πέτρα, τιμώτατε πάτερ, χωρίον ἐρίβωλον, ἡ πέτρα è stato inteso come riferimento al monastero di Prodromo Petra (ἡ [Μονή] Πέτρα) e, dunque, l'epistola sarebbe indirizzata a Mauropode, ma l'editore Papaioannou non accetta questa ipotesi (*ad episcopum quendam?*).

<sup>69</sup> LEQUEUX 2002, pp. 107-108 n. 32 Mauropode potrebbe essere entrato in questo monastero non prima del 1084. Citando Lequeux in nota, BERNARD 2019, p. 215 accetta l'ingresso in monastero in questa data.

<sup>70</sup> LAUXTERMANN – PAOLETTI 2019, p. 85 n. 3; la stranezza del genitivo τοῦ Μαυροπόδου era già stata segnalata da Follieri (IOANNES MAUROPUS 1967, p. 16 n. 6) con un semplice *sic*, ma la studiosa accetta la paternità mauropodea dell'opera, suppongo sulla base di un ragionamento simile a quello espresso da Lauxtermann e Paoletti. Nella medesima nota a piè pagina, questi ultimi affermano anche che l'assegnazione del titolo ἀρχιδιάκονος al metropolita Mauropode potrebbe in realtà essere accettabile, *pace* Darrouzès: «the 1070s were desperate times and John Mauropous was an exceptional individual: might canon law in his case not have been overruled by what the Byzantines call οἰκονομία?». In tal caso, il titolo ἀρχιδιάκονος non testimonierebbe che Mauropode prese i voti monacali prima di divenire metropolita.

<sup>71</sup> Sui problemi di datazione per il ritorno a Costantinopoli, la quale dipende principalmente dall'encomio pselliano, si veda IOANNES MAUROPUS 1990, p. 26, ma mi paiono convincenti le argomentazioni di MAUCHE – ROSKILLY 2018, pp. 737-745, soprattutto l'allusione al primo processo di Giovanni Italo, allievo di Psello, in *Or. pan.* 17.355-383.

<sup>72</sup> Si tratta della più volte citata *Or. pan.* 17 Dennis; la presenza di Mauropode nel momento in cui l'orazione venne pronunciata è certa, vd. e.g. *Or. pan.* 17.30-45 Dennis. L'orazione fu probabilmente pronunciata nell'organo preposto al giudizio sull'eventuale dimissione di Mauropode e sul suo ritorno a Costantinopoli, come tratteggiato in MAUCHE – ROSKILLY 2018, pp. 736-737. A riguardo, si vedano anche KARPOZILOS 1982, 46-50 e IOANNES MAUROPUS 1990, 23-27.

<sup>73</sup> Per un quadro generale si veda CHEYNET 2018 e BEIHAMMER 2017, soprattutto alle pp. 169-304. HALDON 2018, p. 228 sostiene che Euchaita cadde sotto il potere l'emiro selgiuco Malik Danişmend poco dopo il 1071 (cfr. anche BEIHAMMER 2017, p. 202), ma rimase sede autocefala di diocesi ancora a lungo dal momento che sono attestati metropoliti di Euchaita tra il 1075-6 e il 1094, forse un Simeone

Per quanto riguarda la data della morte di Mauropode, l'edizione veneziana del *Meneo* di gennaio riporta una notizia per la quale Mauropode ebbe un ruolo fondamentale nella istituzione della festa dei Tre Ierarchi sotto l'imperatore Alessio I Comneno: egli non solo trovò una via di compromesso tra le fazioni che tifavano rispettivamente per il primato di San Basilio, San Gregorio Nazianzeno o San Giovanni Crisostomo, ma, una volta che la festa fu sancita per il 30 gennaio, fu lui a comporre l'acolutia per la loro celebrazione, una o due orazioni e alcuni epigrammi<sup>74</sup>. Per questo motivo, generalmente si suppone come *terminus post quem* per la morte di Mauropode il 1081, anno della salita al trono di Alessio I: in realtà, il testo è privo di un'edizione critica e alcune testimonianze della medesima sinassi non riportano il nome di Alessio I<sup>75</sup>. Dato che l'ἄκολουθία composta dal nipote Teodoro per la morte dello zio riporta la data del 5 ottobre, si suppone che sia quello il giorno della dipartita di Mauropode<sup>76</sup>. Nella medesima *inscriptio*, Mauropode è definito τὸν ἐν ἀγίοις πατέρα ἡμῶν Ἰωάννην μητροπολίτην τῶν Εὐχάιτων: tuttavia, come già affermava Mercati, anche nel caso in cui si ammetta che il testo sia fededegno e che egli sia effettivamente stato considerato santo dopo la morte, non vi è alcuna prova nei sinassari a favore di una possibile diffusione del suo culto in epoca bizantina<sup>77</sup>.

## 1.2 Le opere conservate

Giovanni Mauropode fu un autore assai prolifico e molte sue opere si sono conservate. La sua produzione abbraccia entrambe le macroaree in cui si tende tuttora a dividere la letteratura bizantina, dato che egli si dedicò a opere di contenuto e contesto di produzione 'secolare' (poesie in dodecasillabo; epistole; orazioni) così come a quelle di contenuto e ambito ecclesiastico (canoni). Tuttavia, per prestar fede a quanto mostra la tradizione testuale di questi testi, è di gran lunga più efficace una divisione in tre gruppi anziché due: da un lato, si pone la produzione innografica; dall'altro, le opere contenute nella collezione vaticana; infine tutti quei testi che, pur non essendo

---

e sicuramente un Basilio, vd. ROSKILLY 2017, pp. 516-518. Solo nel XIII sec. l'area della cittadella fu abbandonata. Il rientro di Mauropode non fu causato dunque dalla totale perdita dell'autonomia della città. Euchaita faceva parte della seconda macroarea delle tre in cui HALDON 2018, pp. 244-246 divide la penisola anatolica: la città di cui Mauropode fu eletto metropolita svolgeva un importante ruolo strategico a livello difensivo, ma non fu direttamente in prima linea almeno fino al 1071, tanto che dovette accogliere spesso rifugiati in fuga dalle città più a sud – Giovanni Mauropode ne parla nell'*Or.* 180 B.L., la cui datazione è però incerta. Un riferimento alla situazione dopo Manzikert e all'azione di Mauropode in difesa della città di Euchaita potrebbe essere Mi.Ps. *Or. Pan.* 17.533-561 Dennis, ma lo stesso passo potrebbe anche essere letto solo come un elogio generico e magniloquente nei confronti dell'azione del metropolita, per convincere costui e gli altri astanti circa l'inopportunità dell'abbandono della carica.

<sup>74</sup> Si tratta dei *Carm.* 13-16 e dell'*Or.* 178 B.L. (BHG<sup>3</sup> 747a), dell'acolutia della festività, degli epigrammi studiati da S. G. MERCATI 1970a, I pp. 529-537 e, forse, di un secondo discorso sui Tre Ierarchi, pubblicato in ΔΥΟΒΥΝΙΟΤΙΣ 1932 (BHG<sup>3</sup> 747b). A riguardo, si veda il commento a *Carm.* 16, pp. 382-385.

<sup>75</sup> Penso, ad esempio, al testo pubblicato in S. G. MERCATI 1970a, I pp. 531-532 dal Vat. gr. 571 (diktyon 67202; XIV sec.).

<sup>76</sup> Come già S. G. MERCATI 1970a, I p. 516.

<sup>77</sup> S. G. MERCATI 1970a, I p. 514.

canoni, non sono contenuti nella collezione vaticana ma sono comunque attribuiti a Mauropode e che vanno considerati caso per caso.

Dell'importanza del Vat. gr. 676 si parlerà nel dettaglio nel capitolo successivo e, per quanto concerne la sua tradizione manoscritta, nella seconda parte in un capitolo apposito<sup>78</sup>. La raccolta vaticana contiene la gran parte della produzione mauropodea non innografica: 106 componimenti in dodecasillabi (i sette *book epigrams* ai ff. Iv e IIIv e il *corpus* di 99 poesie ai ff. 1r-42r)<sup>79</sup>, 77 epistole (ff. 43r-114v), 14 discorsi, per la gran parte omelie (ff. 115r - 317v). Questo *corpus*, fondamentale per la comprensione del suo autore, ha una tradizione testuale molto limitata. Gli altri esemplari che riportano la silloge poetica o sue selezioni dipendono tutti dal codice vaticano. Pur non avendo collazionato il codice vaticano con il manoscritto Athen. EBE 2429 (olim Serres, Μοῦνη τοῦ Προδρόμου, cod. n. 177 [333], diktyon 4461; XIV sec.), secondo per importanza per la tradizione dell'epistolario, sulla base della descrizione di Karpozilos<sup>80</sup> e delle recenti considerazioni di Bianconi sul manoscritto vaticano<sup>81</sup>, ritengo ragionevole supporre che il codice ora conservato ad Atene dipenda anch'esso dal Vaticano, forse direttamente (si pensi alla riproduzione sistematica dei *marginalia* vaticani, segnalata da Karpozilos)<sup>82</sup>. Più complicata è invece la tradizione testuale delle orazioni, sulle quali mancano studi approfonditi, nonché una revisione del testo critico di Bollig – de Lagarde: nella sua monografia, Karpozilos si limita a riportare in nota i vari manoscritti che contengono ciascuna orazione<sup>83</sup>, eccezion fatta per l'Or.

---

<sup>78</sup> Vd. rispettivamente I 2 (*infra*, pp. 20-59) e, per la tradizione manoscritta, II 1, pp. 135-166, in cui si dimostra che il manoscritto vaticano non solo è la *master copy*, ma anche l'archetipo di tutta la tradizione manoscritta del canzoniere mauropodeo.

<sup>79</sup> Secondo la numerazione già introdotta precedentemente in nota, mi riferirò ai *book epigrams* ai ff. Iv-IIIv del manoscritto vaticano come segue: *Carm. I* = DBBE Occurrence 17277 (olim occ/448) = Type 2347 (olim typ/414); *Carm. II* = DBBE Occurrence 22968 (olim occ/6864) = Type 5644 (olim typ/3699); *Carm. III* = DBBE Occurrence 17278 (olim occ/449) = Type 2345 (olim typ/413); *Carm. IV* = DBBE Occurrence 17279 (olim occ/450) = Type 5647 (olim typ/3701); *Carm. V* = DBBE Occurrence 17274 (olim occ/451) = Type 5649 (olim typ/3703); *Carm. VI* = DBBE Occurrence 17281 (olim occ/452) = Type 5650 (olim typ/3704); *Carm. VII* = DBBE Occurrence 29861 = Type 29858. Gli epigrammi sono stati pubblicati per la prima volta nell'edizione di Matthew Bust sulla base di quella di Antonio Balerinno (PG 120, coll. 1199-1200) e, poi, in IOANNES MAUROPUS 1882, p. V-VII. La medesima numerazione è già usata da BERNARD 2014b e LAUXTERMANN 2017.

<sup>80</sup> IOANNES MAUROPUS 1990, p. 37.

<sup>81</sup> BIANCONI 2011.

<sup>82</sup> Il codice Cantabr. Fitzwilliam Museum 229 (diktyon 11852; XIV-XV sec.) contiene ai ff. 11 e 13 quattro lettere mauropodee, nell'ordine *Epist.* 1, 6, 2 e 15. A riguardo, l'editore afferma che «if we exclude those (*scil.* le varianti) that are clearly the result of carelessness on the part of the copyist (Karpozilos non le elenca, ndr.), we are left with some readings which may indicate that F (*scil.* il cod. Cantabr. Fitzwilliam Museum 229) has preserved an earlier form of these four letters of Mauropous. But such a supposition cannot be substantiated on the basis of these few variants alone, for they could also be taken as the work of a later editor» (IOANNES MAUROPUS 1990, p. 37). In tal senso, la variazione dell'ordine delle epistole (1, 6, 2, 15) potrebbe essere significativa, ma, in realtà, ciascuna delle coppie segue un ordine crescente (1 e 6; 2 e 15), possibile indice della copiatura in due fasi da un esemplare contenente l'intera silloge. Infine, le ben poche varianti menzionate da Karpozilos appaiono per lo più *lectiones deteriores* o banali modifiche al testo e, sinceramente, non lasciano adito alla supposizione che il codice cantabrigense possa discendere da un ramo diverso rispetto al Vaticano e all'Ateniese.

<sup>83</sup> KARPOZILOS 1982, pp. 135-137.



178 B.L. sui tre Ierarchi, preservata in una gran coltre di codici<sup>84</sup>.

La più grande lacuna che lede a una comprensione completa della produzione mauropodea grava però sui suoi canoni. Nonostante gli sforzi di Follieri e D'Aiuto<sup>85</sup>, la maggior parte dei canoni mauropodei è inedita o pubblicata in edizioni che sarebbe bene quantomeno aggiornare; inoltre, sia la monografia di Karpozilos, l'unica che prende in esame l'intera opera mauropodea, sia quella di Bernard, che inquadra Mauropode nella produzione letteraria dell'XI secolo, mancano di uno studio approfondito sui suoi canoni<sup>86</sup>. Rispetto alle opere degli altri due gruppi, i canoni mauropodei ebbero una grande fortuna e furono copiati «in più di settanta manoscritti»<sup>87</sup>. Si ha notizia di circa 160 canoni attribuibili a Giovanni Mauropode: 25 canoni cristologici; 68 canoni mariani; 11 canoni per San Giovanni il Battista; serie di 8 canoni κατ' ἕχρον rispettivamente per San Pietro, San Paolo, San Giovanni Crisostomo e San Nicola; due canoni per i Tre Ierarchi, San Teodoro Tirone, San Basilio, San Gregorio Nazianzeno, San Demetrio, San Giuseppe l'Innografo; un canone per San Teodoro Stratelata, San Giorgio, San Michele, San Biagio, Santi Cosma e Damiano, l'Angelo custode, San Modesto, Sant'Atanasio d'Alessandria<sup>88</sup>. I codici principali che trasmettono i canoni mauropodei sono il Pal. gr. 138 (diktyon 65870; XIV sec.)<sup>89</sup>, il ms. Athon. Lavr. I 77 (Eustratiades 1161, diktyon 28180; XIV sec.), il Vindob. Theol. gr. 78 (diktyon 71745; XI-XII sec.), il Par. Suppl. gr. 1353 e il cod. 52 della Μονὴ τῶν Βλατέων a Tessalonica (diktyon 63187; XV sec.): Follieri ha offerto una prima analisi della collezione di canoni contenuta in questi manoscritti<sup>90</sup>, ma la maggior parte del lavoro dev'essere ancora fatto<sup>91</sup>.

<sup>84</sup> Su Pinakes (ricerca: *Iohannes Mauropus Euchaita, Oratio I in Hierarchas tres*) se ne contano 114.

<sup>85</sup> Mi riferisco principalmente a IOANNES MAUROPUS 1967, FOLLIERI 1979, IOANNES MAUROPUS 1994 e IOANNES MAUROPUS 2000, vere e proprie fondamenta su cui poggiare la futura ricerca sui canoni mauropodei.

<sup>86</sup> Per la monografia di Karpozilos, tale lacuna è stata giustamente rilevata e criticata da ANASTASI 1982. BERNARD 2014b, p. 18 spiega la sua scelta di non includere la poesia liturgica nel suo studio, secondo una *ratio* che trovo del tutto condivisibile.

<sup>87</sup> Si tratta di una stima proposta da D'Aiuto (IOANNES MAUROPUS 1994, p. 21 n. 50).

<sup>88</sup> La lista è basata sui dati in HUSSEY 1947, IOANNES MAUROPUS 1967, pp. 20-24 e IOANNES MAUROPUS 1994, pp. 22-24. Per l'elenco delle edizioni totali o parziali di ciascuno, si rimanda al più aggiornato IOANNES MAUROPUS 1994, *ibidem*. Al novero si devono aggiungere: IOANNES MAUROPUS 2000 per il canone sui Santi Cosma e Damiano; IOANNES MAUROPUS 2008 per gli otto canoni su San Nicola (in verità, poco più di un'edizione diplomatica del testo presente nel cod. Pal. gr. 138, ff. 257v – 288v; sarebbe opportuna una nuova e più attenta edizione critica e più estese note di commento); IOANNES MAUROPUS 2010 per il canone su San Michele Arcangelo. Mi risulta che Albrecht Berger abbia annunciato di voler pubblicare i 68 canoni mariani, mentre il progetto di dottorato di Zacharoula Kousouli, sotto la supervisione di Antonios D. Panagiotou presso l'Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, dovrebbe comprenderne solo un'octaechia, ma non si specifica quale; Francesco D'Aiuto sta invece realizzando un'edizione del canone su San Michele Arcangelo, suppongo quello già edito in IOANNES MAUROPUS 2010.

<sup>89</sup> A riguardo, si veda lo studio di D'AIUTO 1991.

<sup>90</sup> IOANNES MAUROPUS 1967, pp. 25-30.

<sup>91</sup> Almeno due canoni di Mauropode (uno per la Θεοτόκος, l'altro per San Giovanni il Battista) sono tradotti in russo da Teodoro, l'egumeno del monastero Simonov a Mosca, alla fine del XIV secolo: a tal riguardo, si veda AFANASYEVA 2016, pp. 437-438, la quale non offre un'edizione critica del testo russo, ma sostiene che le traduzioni siano state condotte da originale greco mentre Teodoro era

Infine, vi sono le opere che non sono contenute nel manoscritto vaticano e non sono canonici, la cui attribuzione a Mauropode è talvolta dibattuta. La critica è concorde a ritenere che sia mauropodeo un poemetto didascalico di contenuto etimologico, conservato in alcuni manoscritti in forme più o meno lunghe: i manoscritti Laur. Plut. 55.7 (diktyon 16328; inizio del XIV sec.)<sup>92</sup>, Vat. gr. 889 (diktyon 67520; seconda metà del XV sec.) e Vat. gr. 1269 (diktyon 67900; XVI sec.) riportano un testo di 208 versi intitolati ἐτυμολογικὸν ἔμμετρον τῶν ἐν τῇ θείᾳ γραφῇ γνωρίμων ὀνομάτων, pubblicati da Bollig – de Lagarde<sup>93</sup> sulla base dei manoscritti vaticani e da Reitzenstein<sup>94</sup> sfruttando il manoscritto laurenziano; lo stesso Reitzenstein, poi, scoprì un altro testimone più completo nel cod. 362 della Biblioteca del Patriarcato di Alessandria (olim 296<sup>95</sup>, diktyon 33249; XVI ex. –XVII sec. in.), in cui il poemetto etimologico si estende per 476 versi<sup>96</sup> ed è intitolato ἐτυμολογικὸν ἔμμετρον τῶν ἐν τῇ συνηθείᾳ γνωρίμων ὀνομάτων. τὰ κατ’ οὐρανὸν καὶ ἄερα<sup>97</sup>.

Al f. 118v del Par. suppl. gr. 690 si trova una poesia che riporta il *titulus* εἰς τοὺς αὐτοὺς [scil. τοὺς μ’ μάρτυρας] τοῦ μητροπολίτου Εὐχαΐτων: si tratta del medesimo genitivo con cui è attribuito a Mauropode il *Carm.* 62 al f. 249r<sup>98</sup>. Sternbach, *editor princeps* dell’epigramma, non ha remore ad accettare la paternità mauropodea e, su questa base, attribuisce a quest’autore anche gli altri componimenti che seguono l’epigramma nel medesimo foglio del manoscritto parigino, nonché altri due componimenti anonimi che lo accompagnano al f. 372r del Par. gr. 2991a (diktyon 52634; anno

---

a Costantinopoli (*ivi*, pp. 441-446). Come sottolinea la stessa studiosa, parrebbe che l’egumeno fosse particolarmente interessato ai canonici attribuiti ad autori (Mauropode e il patriarca Filoteo), non anonimi.

<sup>92</sup> Si tratta di una scoperta di Reitzenstein stesso, dato che, nella versione online del catalogo Bordini (pp. 245-246 su <http://teca.bmlonline.it/>), la presenza del poemetto ai ff. 106-107 (nunc 112-113) è stata aggiunta a penna nel margine inferiore. Nella scheda su Pinakes il poemetto non è segnalato, vd. <https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/16328/>.

<sup>93</sup> IOANNES MAUROPUS 1882, pp. IX-XV.

<sup>94</sup> REITZENSTEIN 1897, pp. 173-179.

<sup>95</sup> Appare numerato in questo modo in REITZENSTEIN 1901.

<sup>96</sup> Nel manoscritto alessandrino e nell’edizione di Reitzenstein il poemetto è composto da 476 dodecasillabi. Tuttavia, allo stato attuale della ricerca, è probabile che DYCK 1993, p. 114 n. 2 abbia ragione nell’affermare che i vv. 473-476 non siano mauropodei, bensì aggiunti in un secondo momento da parte di un ignoto compilatore.

<sup>97</sup> REITZENSTEIN 1901, pp. 4-18. Il principale studio su questo poemetto rimane il già citato DYCK 1993, che discute delle sue fonti, confutando l’ipotesi di Reitzenstein per cui Mauropode si servì di un’antica fonte etimologica di ascendenza stoica ora perduta e, al contempo, dimostrando l’uso di fonti antiche conservate, come Polluce e Ateneo. Il poemetto si trova anche in altri codici non usati né da Bollig – de Lagarde né da Reitzenstein per l’edizione: codice 360 della Biblioteca Governativa di Cremona (diktyon 13188; prima metà del XV sec.), ff. 92r-v; Laur. Plut. 74.13 (diktyon 16668; XV sec.), ff. 304r-v; Ott. gr. 189 (diktyon 65432; prima metà del XVI sec.), ff. 53v-57v; Vallic. B.99 (gr. 22 Martini, diktyon 56273; XVI sec.), ff. 34v – 39r.

<sup>98</sup> Le altre poesie al f. 249r sono o riferite a Mauropode tramite il pronome αὐτοῦ (*Carm.* 62, 42, 40) o si trovano senza genitivo (*Carm.* 41). Ai ff. 254r-255r non vi è attribuzione a di Mauropode né tramite la sua carica ecclesiastica né attraverso il pronome αὐτοῦ, forse perché, come sostiene già STERNBACH 1897, p. 161, il *titulus* di *Carm.* 19.5-12 – preceduto, forse, da altre poesie mauropodee – si trovava nei fogli che originariamente precedevano il f. 255, ora perduti.

1420)<sup>99</sup>. In realtà, le argomentazioni di Sajdak e Lauxtermann sui componenti contenuti ai ff. 118r-v del Par. suppl. gr. 690 paiono del tutto condivisibili e, quindi, si accetta la loro attribuzione a Giovanni Geometra, nonostante l'iscrizione esplicita a Mauropode nel *titulus*<sup>100</sup>; al Geometra i due studiosi assegnano anche i tre epigrammi del Par. gr. 2991a, confutando Sternbach<sup>101</sup>. Sternbach reputa che siano di Mauropode i cinque monastici che seguono i *Carm.* 62, 42, 40 al f. 249r del Par. suppl. gr. 690: Lauxtermann reputa l'ipotesi improbabile a causa del basso livello formale di queste poesie e con quest'idea anche io concordo, anche perché, rispetto ai carmi mauropodei precedenti, la *mise en page* di questi monastici è differente e meno curata e, soprattutto, manca l'attribuzione τὸ ἄνθ' αὐτῶν<sup>102</sup>.

Sulla base dei mss. Vallic. B.115 (gr. 24 Martini, diktyon 56275; seconda metà del XIII sec.), Vat. gr. 567 (diktyon 67198; seconda metà del XIV sec.) e Vat. gr. 721 (diktyon 67352; seconda metà del XIV sec.), Mercati attribuisce a Giovanni Mauropode trentadue dodecasillabi (DBBE Type 2534, olim typ/622)<sup>103</sup> sui Tre Ierarchi che, sulla base del *titulus* del Vat. gr. 567, furono attribuiti da Krumbacher a Demetrio Triclinio<sup>104</sup>. Le raccolte come quelle liturgiche hanno una natura sostanzialmente debole dal punto di vista della loro tradizione testuale: se l'attribuzione proposta da Mercati è corretta si avrebbe un fondamentale *locus parallelus* per il ciclo formato dai *Carm.* 14-17, di identico soggetto. Tuttavia, coi dati a disposizione, non è possibile corroborare quest'ipotesi<sup>105</sup>.

Sotto la segnatura Haun. GkS 1899, 4° è conservato un frammento di otto fogli, derivanti da un codice vergato tra la fine del XIII sec. e l'inizio del XIV<sup>106</sup>. Al loro

---

<sup>99</sup> STERNBACH 1897, pp. 156-159. Il secondo di questi due componenti è parte di un epigramma di per sé più esteso, che si trova intero nel ms. Laur. Plut. 32.19 (diktyon 16283; metà del XIV sec.), f. 289r e, perciò, appare come *Carm.* I 241 nell'edizione di Manuele File a cura di Emmanuel Miller. In verità, esso ha una conformazione mutevole (un problema alquanto comune nella tradizione manoscritta di epigrammi bizantini, cfr. e.g. FOLLIERI 1964a) ed è attribuito a diversi autori nei vari manoscritti che lo preservano (Michele Psello, Teodoro Prodromo, Michele Coniata, Manuele File). Sulla tradizione testuale dell'epigramma si vedano MICHAEL PSELLUS 1992b, p. XXXVI e LAUXTERMANN 2003, p. 296 e 301.

<sup>100</sup> Rispettivamente SAJDAK 1929, pp. 191-194 e LAUXTERMANN 2003, pp. 298-300. Già KARPOZILOS 1982, p. 69 era scettico sull'attribuzione a catena a Mauropode degli epigrammi che seguono quello sui Quaranta Martiri al ff. 118v del Par. suppl. gr. 690.

<sup>101</sup> SAJDAK 1929, pp. 194-195 e LAUXTERMANN 2003, p. 301. Nel manoscritto parigino vi è effettivamente uno σχέδος poetico sui Quaranta martiri (*Carm.* 68, f. 255r), forse l'errore di attribuzione deriva da una confusione tra le due poesie?

<sup>102</sup> Invero, tale attribuzione manca anche a *Carm.* 41, che però è strettamente legato al precedente *Carm.* 40. I monastici sono pubblicati in STERNBACH 1897, pp. 160-161. A riguardo, LAUXTERMANN 2003, p. 298.

<sup>103</sup> Questi versi sono stati inseriti nel *Database of Byzantine Book Epigrams* anche se, nei manoscritti citati, non svolgono la funzione di *book epigram*.

<sup>104</sup> S. G. MERCATI 1970a, I pp. 529-537.

<sup>105</sup> Anche le due curatrici della voce online, Rachele Ricceri e Lotte van Olmen, nell'apposita voce *Comment*, non si espongono direttamente sulla questione dell'attribuzione, ma si limitano ad affermare che «the epigram was traditionally attributed to Demetrios Triklinios but Mercati is skeptical».

<sup>106</sup> Ringrazio anche in questa sede Amanda Kistrup Vallys che, in seguito alla mia richiesta di ricevere una riproduzione del manoscritto, ha reso disponibile la digitalizzazione del codice in open access

interno si trova una silloge che contiene componimenti di Giovanni Geometra, Cristoforo Mitileneo, Michele Psello e Giovanni Mauropode e altri anonimi e che fu forse realizzata attorno alla fine dell'XI secolo secondo Christensen<sup>107</sup>. Di Mauropode si è conservato il solo *Carm.* 30 ai ff. 2r-v, tramandato anonimo e privo di *titulus*. Per gli altri componimenti anonimi editi da Christensen al momento non ci sono basi per l'attribuzione a uno specifico autore.

Il manoscritto Athen. EBE 1040 (diktyon 3336; XIV sec.) presenta il *Carm.* 47 – sulla cessione della casa di Mauropode a Costantinopoli – originariamente privo dell'attribuzione a Mauropode e accompagnato da altri due componimenti, il primo intitolato στίχοι ἱαμβικοὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Γεωργίου, il secondo εἰς τὸν βασιλέα κύριον Κωνσταντῖνον Μονομάχον; il gruppo è seguito da un epitaffio in dodecasillabi per Anastasio Lizix dell'altrimenti ignoto Basilio Cecaumeno. A causa del loro contenuto, i due componimenti su San Giorgio dei Mangani e per Costantino IX Monomaco potrebbero essere datati entrambi al biennio 1047-1048: il primo è probabilmente legato all'inaugurazione del complesso di San Giorgio dei Mangani (21 aprile 1047); il secondo al periodo direttamente successivo alla rivolta di Leone Tornicio nel 1047<sup>108</sup>. L'attribuzione a Mauropode, però, dipende principalmente proprio dal fatto che costui fu la voce pubblica di Costantino IX nel 1047<sup>109</sup> e i due carmi sono giustapposti al *Carm.* 47 nel manoscritto ateniese. De Stefani è poi incline alla loro possibile attribuzione a Mauropode<sup>110</sup> sulla base di una tendenza stilistica: nel *corpus* mauropodeo vi sono molte parole, espressioni e addirittura frasi che ricorrono più volte in identiche sedi metriche; visto che sono riscontrabili alcuni paralleli precisi tra la poesia sul complesso di San Giorgio dei Mangani e passi del *corpus* vaticano, essa potrebbe essere mauropodea<sup>111</sup>. Tale attribuzione contribuirebbe ad avere un riferimento diretto all'età del suo autore nel 1047 (v. 25 ἤδη γὰρ ἐξήκοντα τυγχάνω χρόνου), che però poco potrebbe essere problematico se raffrontato con l'altra testimonianza per cui Mauropode era in vita nel regno di Alessio I Comneno: se Mauropode avesse avuto circa sessant'anni nel 1047, egli sarebbe nato attorno al 987 e, quindi, avrebbe avuto circa 95 anni nei primi anni di regno di Alessio I<sup>112</sup>. In realtà, l'apertura del complesso dei Mangani e la vittoria contro Tornicio sono due eventi cruciali nella prima parte del regno di Costantino IX ed è logico pensare che molti membri dell'élite dei dotti costantinopolitani abbia in qualche modo partecipato alla lode del sovrano, come te-

---

al link <http://www5.kb.dk/manus/vmanus/2011/dec/ha/object218320/da/>.

<sup>107</sup> J. CHRISTENSEN 2011, pp. 341-342.

<sup>108</sup> La menzione, al v. 3, di Giovanni Vatatzes al fianco di Leone Tornicio è significativa perché costui fu il suo più fedele alleato nella congiura nonché suo secondo in comando (Io.Scyl. 8.76-77, p. 442 Thurn μετ' αὐτὸν ἐν τῷ στρατοπέδῳ τῶν ἀποστατῶν ἐτάττετο); come testimoniano Mi.Ps. *Chron.* 6.122-123 e Io.Scyl. 8.81-85, egli fu catturato e, la notte di Natale del 1047, accecato insieme a Leone. L'importanza data a Vatatzes nel componimento qui in esame testimonia la vicinanza cronologica del testo agli eventi.

<sup>109</sup> Cfr. LEFORT 1976.

<sup>110</sup> DE STEFANI 2012, p. 158-159.

<sup>111</sup> DE STEFANI 2012, p. 159 n. 18. Già S. G. MERCATI 1970a, II p. 54 sosteneva che almeno la poesia su San Giorgio dei Mangani fosse Mauropodea, mentre in A. I. SAKKELION 1856, pp. 184-185 si proponeva come possibile autore Michele Psello.

<sup>112</sup> Questa problematica è sottolineata anche da KARPOZILOS 1982, p. 74, che ciononostante propende per l'attribuzione a Mauropode (*ivi*, p. 71).

stimonia la presenza di San Giorgio dei Mangani nella produzione di tutti i migliori letterati dell'epoca (Cristoforo Mitileneo, Giovanni Mauropode e Michele Psello)<sup>113</sup>. D'altronde, lo stesso De Stefani evidenzia come la versificazione del componimento su Costantino IX sia differente rispetto a quella che si riscontra nel *corpus* vaticano, compresa la presenza di una clausola ossitona al v. 27 della poesia. Per questa serie di motivi propendo a non credere che le poesie del codice ateniese siano ascrivibili a Mauropode<sup>114</sup>.

Per quanto riguarda le epistole, l'unico testo attribuito a Mauropode che non faccia parte dell'epistolario contenuto nel manoscritto vaticano è l'*Epist.* Π 169 (= Σ 202), che si è conservata solamente nel Par. gr. 1182 (diktyon 50786; fine del XII sec.). L'epistola è infatti parte di uno scambio tra Mauropode e Psello e, perciò, è tramandata nel *corpus* pselliano: mentre l'epistola mauropodea è una risposta a una precedente perduta, si possiede la replica di Michele Psello (*Epist.* Π 170 = Σ 203)<sup>115</sup>. Nonostante il dibattito sull'*Epist.* Π 169 sia ancora aperto, le argomentazioni di Lauxtermann a favore dell'attribuzione a Mauropode sono convincenti<sup>116</sup> e anche l'editore delle epistole pselliane, Papaioannou, la ritiene mauropodea, affermando che *Epist.* Π 170 è una risposta a Π 169.

Da ultimo, i discorsi. Sull'autenticità dell'elogio di San Baras (BHG<sup>3</sup> 212) si è già detto in precedenza. Oltre all'*Or.* 178 B.L. (BHG<sup>3</sup> 747a), alcuni manoscritti assegnano a Giovanni Mauropode la paternità anche di un secondo discorso per i Tre Ierarchi (BHG<sup>3</sup> 747b), pubblicato da Dyovuniotis sulla base dei mss. Ambr. D 107 sup. (Martini-Bassi 262, olim N 122, diktyon 42578; fine del XIV sec.) e Athon. Laur. Ω 153 (Eustratiades 1965, diktyon 29017; XVII sec.); nel Matr. cod. 4681 (Andrés 131, olim N 51, diktyon 40158; metà del XIV sec.) essa accompagna l'*Or.* 178 B.L. e i *Carm.* 13-16, 49, tutti attribuiti a Michele Psello. In realtà, ci sono molti manoscritti che non sono stati usati da Dyovuniotis per l'edizione e bisognerebbe vedere se e come il *titulus* e con esso l'attribuzione varino tra i vari testimoni<sup>117</sup>, ma, al momento, rimane possibile che questa orazione sia mauropodea<sup>118</sup>.

Sono infine spuri: un breve trattato di fisiognomica tramandato dalla seconda unità codicologica del codice composito Riccard. gr. 76 (K.I.28, diktyon 17075; metà del

---

<sup>113</sup> A riguardo, si veda il commento ai *Carm.* 71-72

<sup>114</sup> Della stessa idea sono i due recensori di Karpozilos, GAUTIER 1980 e ANASTASI 1982, nonché IOANNES MAUROPUS 1984, p. VI, KAZHDAN 1995, p. 65 e BERNARD 2014b, pp. 26-27, opinione confermata poi in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. XV attraverso l'assenza della menzione delle due poesie nel novero delle opere esterne al *corpus* vaticano.

<sup>115</sup> Il testo di questa epistola fu solo in parte edito da Sathas, perché egli si basava sul codice Par. gr. 1182. SPADARO 1981 la pubblicò poi per intero usando la sezione pselliana del Vat. gr. 1912 (diktyon 68541; XII sec., forse primo quarto del secolo). Ora si trova completa nell'edizione delle epistole pselliane a cura di Papaioannou.

<sup>116</sup> Mi riferisco a LAUXTERMANN 2017, p. 101 e 111, soprattutto la n. 71 in risposta allo scetticismo di SPADARO 1981, pp. 166-167.

<sup>117</sup> Si veda il repertorio su Pinakes e EHRHARD 1937-1952, III, pp. 333-334 e 514.

<sup>118</sup> L'attribuzione a Mauropode è accettata anche da S. G. MERCATI 1970a, I 530, Follieri (IOANNES MAUROPUS 1967, pp. 16 e 20) e D'Aiuto (IOANNES MAUROPUS 1994, p. 20).

XV sec.), ff. 89v-92v<sup>119</sup>; un trattato sull'ascetismo, scritto in forma di epistola a un certo Giovanni ἔγκλειστος e attribuito a Simeone di Euchaita<sup>120</sup>.

## 2 Raccolta e autorappresentazione letteraria: il Vat. gr. 676

La conservazione di gran parte dei testi letterari bizantini dipende da un numero ristretto di codici e, spesso, da *codices unici*: tale circostanza è causata sia dall'effettiva perdita di innumerevoli testimoni nel corso del tempo sia dallo stretto legame che, nella cultura bizantina, intercorre tra molte tipologie di opere (tra cui poesie, epistole e orazioni) e il contesto della loro produzione e che spesso decretò *ab origine* la loro effimerità<sup>121</sup>. Se si visiona la lista dei manoscritti che le preservano, le opere 'secolari' di Giovanni Mauropode sembrano non fare eccezione a questa norma: le poesie in dodecasillabo sono per lo più conservate nel solo Vat. gr. 676 – oltre ai componimenti nel Par. suppl. gr. 690, l'intero *corpus* è stato copiato in diversi codici nel corso del XVI secolo<sup>122</sup>, tutti riconducibili allo stesso ambiente; la conservazione di epistole e di orazioni (con l'eccezione dell'*Or.* 178 B.L. sui Tre Ierarchi) dipende da un numero molto limitato di manoscritti; la caduta di un folio nel Par. suppl. gr. 690 avrebbe relegato all'anonimato i carmi ai ff. 254r-255r. In breve, se si fosse perso il manoscritto vaticano prima del XVI secolo, avremmo avuto 64 lettere su 77 nel codice Athen. EBE 2429 e, forse, solamente tre discorsi; per le poesie, si sarebbero potuti attribuire a Mauropode solamente cinque carmi con sicurezza grazie al Par. suppl. gr. 690 (uno di essi ora è considerato spurio, vd. *supra*)<sup>123</sup>, sei dubbi sulla base delle argomentazioni di Sternbach sulla disposizione nello stesso manoscritto parigino, e forse i quattro dei Tre Ierarchi a causa della loro presenza nei *dossiers* liturgici, per un totale di minimo cinque carmi, massimo nove, quasi certi – se si escludono aprioristicamente i possibili dubbi di attribuzione dovuti a ὁ τοῦ Εὐχαΐτου – e sei dubbi. Dunque, l'epistolario sarebbe stato pressoché intatto, ma non avremmo saputo quasi nulla del Mauropode oratore e le sue abilità poetiche sarebbero state ignorate perché circoscritte alla produzione innografica; ben poco, infine, sapremmo della sua produzione per Costantino IX.

Questa ricostruzione ipotetica conferma l'importanza del Vat. gr. 676 e, al contempo, la casualità della conservazione del manoscritto e dell'opera mauropodea. Per di più, anche se molti *corpora* letterari bizantini possono essere ragionevolmente ricondotti a 'collezioni d'autore' (si pensi a Cristoforo Mitileneo<sup>124</sup>), è assai raro che si

<sup>119</sup> A riguardo vd. MITSAKIS 1966-1967, p. 193 e IOANNES MAUROPUS 1994, p. 19 n. 39.

<sup>120</sup> Si vedano MITSAKIS 1970 e IOANNES MAUROPUS 1994, *ibidem*.

<sup>121</sup> Su questo tema si vedano WILSON 1975, CAVALLO 2002, pp. 49-175, 195-233, LAUXTERMANN 2003, pp. 57-59, PAPAIOANNOU 2012a e LAUXTERMANN 2019b.

<sup>122</sup> Per la tradizione manoscritta del canzoniere mauropodeo, vd. pp. 134-168.

<sup>123</sup> La maggior parte dei carmi mauropodei nel manoscritto parigino sono ai ff. 254r-255r, ma privi di attribuzione.

<sup>124</sup> Partendo dalle considerazioni di Kurtz in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 1903, p. XVI-XVII, FOLLIERI 1964b dimostra che il *corpus* segue un ordine cronologico difficilmente ricostruibile *a posteriori* e,

sia preservato proprio il manoscritto in cui tale collezione ha preso per la prima volta forma e, al contempo, che esso sia il capostipite dell'intera tradizione manoscritta: per i testi di Mauropode esso esiste tuttora ed è proprio il manoscritto vaticano. Inoltre, se a lungo si è pensato che il codice fosse la copia diretta della *master copy* autoriale<sup>125</sup>, Bianconi ha offerto una dimostrazione palmare del fatto che esso stesso è la *master copy* e che, con tutta probabilità, fu confezionato sotto il diretto controllo dell'autore<sup>126</sup>. Si tratta dunque di un documento di straordinaria importanza che, allo stato attuale della ricerca, pare essere se non un *unicum*, quantomeno un caso isolato nella storia della letteratura bizantina e della sua trasmissione<sup>127</sup>.

Questa singolarità risalta ancor di più per il limitato numero di studi che, nel tempo, sono stati dedicati alle raccolte miscellanee e ai manoscritti mono-autoriali di *opera omnia* o *selecta* (come nel caso del Vat. gr. 676)<sup>128</sup>, nonostante sia chiaro che la trasmissione dei testi letterari a Bisanzio sia influenzata dalla cosiddetta «cultura della συλλογή»<sup>129</sup>. Se negli ultimi anni gli studiosi hanno analizzato con grande attenzione le sillogi che contengono reliquie della cultura classica e tardoantica<sup>130</sup>, ancora molto dev'essere fatto per la comprensione delle raccolte di testi composti durante il millennio bizantino<sup>131</sup>.

Se si passa al caso particolare della presenza o meno di una collezione di autore nella trasmissione di un determinato gruppo di testi, alla scarsità di studi generali si

---

quindi, sostiene che si sia formato per volontà del suo stesso autore o nel suo *milieu* intellettuale. Tale ipotesi è stata discussa e accettata anche da OIKONOMIDÈS 1990, pp. 2-3 e LAUXTERMANN 2003, p. 63 n. 25. A parte l'ordine cronologico evidenziato da Follieri, DEMOEN 2010 e BERNARD 2014b, pp. 148-153 aggiungono che le poesie sono distribuite anche in base al loro genere di appartenenza, all'insegna della ποικιλία compositiva e dispositiva.

<sup>125</sup> WILSON 1975, p. 13 è il primo a sostenere quest'ipotesi, accettata anche da ANASTASI 1976 per corroborare la possibilità, per l'editore critico, di poter intervenire liberamente sul testo.

<sup>126</sup> BIANCONI 2011.

<sup>127</sup> Per citare SPINGOU 2019, p. 387: «the case of Mauropous' book is unique. We have never come as close to a medieval author's practice in preserving his own poetry as with him».

<sup>128</sup> Secondo la terminologia introdotta da RONCONI 2007, pp. 10-11, il Vat. gr. 676 non è un miscelaneo, poiché è un codice monoautorale. Rientra, invece, nella categoria se si applica quanto propone MANIACI 1996, p. 212 come definizione di «libro miscelaneo/collettaneo», ovvero «volume omogeneo contenente testi diversi di vario argomento, di uno solo o di più autori»; più in particolare, il manoscritto vaticano sarebbe una «miscelanea/raccolta organizzata», ma si considerino le perplessità e le proposte di RONCONI 2007, pp. 7-32. I manoscritti mono-autoriali sono un'assoluta rarità nell'oriente greco, così come nell'occidente latino e romanzo, vd. e.g. AVALLE 1985, p. 363.

<sup>129</sup> Sto citando l'efficace titolo di ODORICO 1990, cfr. anche RONCONI 2007, pp. 311-314.

<sup>130</sup> Si pensi, solo a titolo di esempio, all'ormai classico ALAN CAMERON 1993 e all'ottimo studio di MALTOMINI 2008, che però si occupano della tradizione dell'epigramma antico a Bisanzio; o all'interesse diffuso per l'opera di Costantino VII Porfirogenito, come testimoniano i recenti NÉMETH 2018 e P. MANAFIS 2020. RONCONI 2012, dedicato i manoscritti della cosiddetta «collezione filosofica», è un ottimo esempio di studio di una collezione di testi antichi e dei suoi fruitori medievali.

<sup>131</sup> Nel campo della filologia romanza, a causa dell'ingombrante presenza di Francesco Petrarca e del suo *Canzoniere*, si è sviluppato un lungo filone di studi sugli aspetti macrotestuali delle raccolte trobadoriche e della lirica italiana delle origini, soprattutto a séguito degli studi di D'Arco Silvio Avalle e della sua edizione del canzoniere di Peire Vidal. Cfr. AVALLE 1985; DE ROBERTIS 1985; BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1989, pp. 125-146; BORGHI CEDRINI 1993 e vd. *infra*. Si veda anche L. LEONARDI 2006 per comprendere la diffusione della «filologia del canzoniere» in poesia romanza.

aggiungono due ulteriori problemi. Dal punto di vista epistemologico è assai difficile avere la certezza che una collezione sia effettivamente autoriale se essa non è conservata da un manoscritto autografo o coevo all'autore stesso<sup>132</sup>; ma, anche qualora si dia questo secondo caso, i manoscritti coevi potrebbero riportare collezioni formate nel *milieu* dei rispettivi autori sulla base di materiale non organizzato da un disegno autoriale<sup>133</sup>. Dal punto di vista pratico, l'identificazione dell'eventuale *master copy* o di collezioni autoriali preservate in manoscritti seriori si basa sull'uso coordinato dei metodi della filologia, della paleografia e della codicologia: tale approccio è ineludibile per la comprensione profonda delle motivazioni e delle modalità in cui i testi bizantini si sono preservati e della rilevanza socio-culturale di cui godettero non solo nel contesto di produzione, ma anche di riuso, trasmissione e ricezione<sup>134</sup>. Negli ultimi anni si è posto un accento particolare sul contesto di produzione delle opere letterarie bizantine sia perché esse sono solidamente connesse all'occasione per cui vennero composte sia per la tendenza a usare i testi per ricostruire i contesti di produzione: lo studio della composizione di miscellanee e 'collezioni d'autore' permette di capire un altro contesto, quello dei lettori, e di studiare i metodi con i quali collettori e/o autori vi si interfacciavano<sup>135</sup>.

Poste tutte queste premesse, la *collectio* vaticana delle opere maupodee presenta indubbiamente tratti che paiono idiosincratici se considerati nel panorama generale della letteratura bizantina. Maupode, infatti, dimostrò una particolare cura nell'organizzazione dei suoi *opera selecta* in una struttura coerente, corredata da apparati paratestuali utili alla comprensione del significato generale dell'opera – i *book epigrams* a inizio raccolta. Per questo motivo, Lauxtermann ha definito il *corpus* poetico un «poetry book» e tale definizione è divenuta consueta nei contributi in lingua inglese<sup>136</sup>. In lingua italiana, invece, quando nel 1969 Anastasi pubblicò il suo primo con-

---

<sup>132</sup> In caso di una sua assenza, vi sono vari dati che possono suggerire che l'intera tradizione manoscritta di una determinata opera o almeno uno dei suoi rami si sia conformata sulla base di una collezione d'autore perduta, come per esempio il famoso caso del prologo di Niceforo Basilace, ma la determinazione di quali opere facessero parte della collezione è assai arduo, anche dopo un'attenta disamina della tradizione testuale, cfr. DE ROBERTIS 1985, che però tratta di testi culturalmente molto lontani da quelli bizantini. Un buon esempio di analisi è dato dal caso di alcuni libri poetici di autori visigotici studiati da FARMHOUSE 2018.

<sup>133</sup> A riguardo si veda quanto dice SPINGOU 2019 per le raccolte bizantine.

<sup>134</sup> Cfr. CAVALLO 2002, pp. 25-29 e RONCONI 2007, p. 314. Si prendano in considerazione tre esempi: molti codici sono generalmente attribuiti a determinati periodi sulla base di datazioni erronee presenti nei cataloghi, causando spesso un errato allontanamento dagli autori; solo l'analisi materiale del codice rivela la genesi e, dunque, il significato del manufatto e dei testi che contiene, come ha brillantemente dimostrato Bianconi con l'analisi del Vat. gr. 676; se si ha a che fare con manoscritti seriori, bisogna valutare se sussistono tracce riconducibili a conformazioni fisiche dell'archetipo. Buoni esempi sono forniti da alcuni studi di filologia romanza (FORMISANO 1993, BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1989, pp. 125-146) e mediolatina (BOURGAIN 1991, BOURGAIN 2006 e i contributi in STOPPACCI 2018).

<sup>135</sup> Si vedano le considerazioni di HÖRANDNER 1996b, BERNARD 2014b, pp. 59-84; LAUXTERMANN 2019b (non a caso intitolato *Texts and contexts* come il sottotitolo del suo *opus maius*). Cfr. l'esempio di HUOT 1987 per la poesia romanza.

<sup>136</sup> LAUXTERMANN 2003, p. 62; BERNARD 2014b, p. 128; LAUXTERMANN 2019b, p. 21 (dove si espande il concetto all'intera raccolta). DEMOEN 2010 usa la medesima definizione per il *corpus* poetico di Cristoforo Mitileneo.



tributo preparatorio all'edizione che avrebbe dovuto curare per la *Bibliotheca Teubneriana*, lo intitolò evocativamente *Il «Canzoniere» di Giovanni di Euchaita*; il titolo di 'canzoniere' fu poi impiegato per le traduzioni in italiano dei *corpora* poetici di Cristoforo Mitileneo e Giovanni Mauropode<sup>137</sup>. Vista la struttura complessiva dell'opera mauropodea e gli effettivi rimandi macrotestuali al suo interno, ho deciso di accettare questa definizione, intendendo il termine 'canzoniere' secondo la definizione di Bertolucci-Pizzorusso:

Il termine 'canzoniere' (relativamente moderno: quello antico è *liber, libellus* nei suoi derivati romanzi<sup>138</sup>) viene qui assunto nella sua accezione più forte e ristretta, nel senso cioè di raccolta di testi in versi in cui autore e raccoglitore coincidono nella stessa persona, la quale opera dunque anche la selezione e l'ordinamento intervenendo, se del caso, anche sulla lezione dei testi (varianti d'autore)<sup>139</sup>.

Voglio però sottolineare un dato di fatto. Nonostante la cura – eccezionale rispetto al contesto culturale bizantino – con cui Giovanni Mauropode ha organizzato il suo *corpus*, la struttura della *collectio* vaticana è del tutto differente rispetto a quella del più famoso dei canzonieri, quello di Petrarca, e ancora di più da quella che si ritrova in alcuni canzonieri di petrarchisti, per esempio l'*Amorum libri tres* di Boiardo. Il *corpus* poetico mauropodeo è, invece, un canzoniere dalla struttura ragionata, tramite rimandi interni, organizzata su una doppia modalità di distribuzione del materiale (per generi e per fasi biografiche dell'autore), che agisce in parallelo secondo un unico disegno complessivo, escogitato dall'autore per offrire una coerente autorappresentazione letteraria di se stesso<sup>140</sup>. L'uso della definizione 'canzoniere' porta però con sé un'evidente miopia, perché con essa si tiene conto solo di una delle tre

<sup>137</sup> Nell'ordine, ANASTASI 1969, CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 1983 e IOANNES MAUROPUS 1984.

<sup>138</sup> Per i corrispettivi greci – e le problematiche sull'assenza di una terminologia precisa – si veda ad esempio RONCONI 2007, p. 7-9.

<sup>139</sup> BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1989, p. 129. Il termine 'canzoniere' è usato in filologia romanza anche per le raccolte di canzoni di vario autore, che presentano però problematiche a sé stanti, vd. AVALLE 1985 e MENEGHETTI 1999.

<sup>140</sup> Nel Medioevo, alcuni autori vissuti in Europa occidentale risultano paragonabili a Giovanni Mauropode per la cura da loro dedicata alla realizzazione della propria *collectio* letteraria. Il più simile è Balderico (Baldrico/Baudri), prima abate di Bourgueil e poi vescovo di Dol-en-Bretagne, vissuto circa due generazioni dopo Mauropode (1050 ca. – 1130): ai ff. 8r-103v del ms. Vat. Reg. lat. 1351 si trova una raccolta di carmi che furono trascritti sotto la sua direzione (come dimostrato da TILLIETTE 1983), in una struttura coerente con un componimento incipitario di consolazione nei confronti del suo libro (*Carm. 1 Contra obtrectatores consolatur librum suum*) e uno finale di dedica a Emma, monaca e insegnante, forse dell'abbazia di Notre-Dame de Ronceray d'Angers (*Carm. 153 Emme ut opus suum perlegat*), a riguardo si vedano BALDRICUS BURGULIANUS 1998-2002, pp. XXXVIII-XLV, BOLOGNA – RUBAGOTTI 1998 e LUTZ 2013, pp. 59-138, VERBAAL 2018, pp. 124-127. A parte Balderico, Verbaal propone che anche le collezioni di altri poeti, attivi nel medesimo periodo lungo il corso della Loira, dipendano da una 'collezione d'autore' che però non si è conservata. Il ms. Bern. Burgerbibliothek 584 è un codice monoautorale (tranne l'aggiunta di un carme nel verso dell'ultimo folio e di una raccolta di citazioni patristiche radunate dall'autore) in cui sono preservate le opere di Godescalco d'Orbais (800 ca. - 869): il manoscritto bernese è l'apografo diretto della *master copy* e, come dimostra MAINOLDI 2018, le varie unità testuali contenute dal codice sono state disposte in ordine cronologico per creare un ritratto coerente del proprio autore e dello sviluppo del suo pensiero teologico. Se si procede di parecchie ge-

parti della *collectio* vaticana: tale manchevolezza è attenuata solo dal fatto che i tre i *corpora* (poesie/epistole/orazioni) risultano organizzati non come un tutt'uno, bensì come tre parti differenti che intendono mostrare, secondo gli stili propri dei tre macrogeneri, la medesima vicenda (le opere e i comportamenti del personaggio Mauropode durante la sua vita) in tre modi diversi. Si dimostra così la versatilità dell'autore Mauropode (che coincide in questo caso con il personaggio principale, anche se talvolta solo io narrante, dell'intera collezione) in tutti i possibili generi di testo letterario. Si tratta di una dote che è lodata dall'ὑπογραμματεύς Isaia nell'epigramma elogiativo alla fine della raccolta vaticana, in cui afferma che Mauropode fu superiore persino a Demostene, perché se l'oratore ateniese scrisse epistole e orazioni (vv. 19-21), Mauropode eccelse nella varietà triforme dei λόγοι (v. 13 τῆ τριττοειδεῖ τῶν λόγων ποικιλίᾳ), poiché si dedicò a lettere, orazioni e poesie (vv. 15-16)<sup>141</sup>.

## 2.1 Un manoscritto tripartito

Si è appena detto che l'ὑπογραμματεύς Isaia loda la varietà triforme dei λόγοι di Giovanni Mauropode (DBBE Type 2348 v. 13 τῆ τριττοειδεῖ τῶν λόγων ποικιλίᾳ): la τριττοειδῆς ποικιλία<sup>142</sup> dell'opera mauropodea non è solo una caratteristica retorica, che raggruppa semplicemente i testi a seconda dei tre macrogeneri di appartenenza (dodecasillabi, epistole, orazioni), ma è la *ratio* sulla base della quale il manoscritto vaticano è stato conformato anche nella sua materialità, proprio dal *milieu* di cui Isaia faceva attivamente parte.

In un contributo magistrale Bianconi ha offerto una disamina complessiva dei dati materiali offerti dal Vat. gr. 676<sup>143</sup>. In questo capitoletto mi limito a riassumere le sue ricostruzioni per poter avere a disposizione i dati che sfrutterò nelle pagine successive. La motivazione di questa scelta è molto semplice: dopo aver visionato più volte il codice di persona, ritengo che quanto sto per riportare sia inoppugnabile.

1. attraverso una serie di paragoni con altri manoscritti appartenenti alla 'gallasia *Perlschrift*', il manoscritto pare essere copiato «verso i decenni centrali della seconda metà dell'XI secolo».

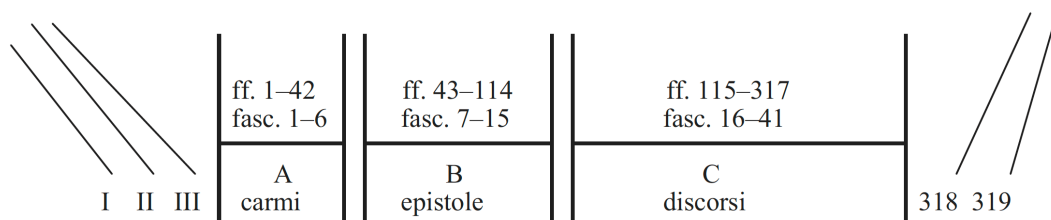
---

nerazioni rispetto agli autori menzionati e a Mauropode stesso, si ritrova una 'collezione d'autore' alla base del canzoniere di Guittone d'Arezzo, preservato ora nei manoscritti Laur. Rediano 9 e Riccardiano 2533, vd. L. LEONARDI 1993, STOREY – CAPELLI 2006, L. LEONARDI 2007b e L. LEONARDI 2010b.

<sup>141</sup> Si cita il componimento preservato ai ff. 318v-319r, composto e, probabilmente, trascritto da Isaia, ὑπογραμματεύς di Mauropode. Il testo completo della poesia si trova in IOANNES MAUROPUS 1882, p. IV e DBBE Occurrence 17283 (olim occ/454) = Type 2348 (olim typ/415); per una disamina critica, si veda BERNARD 2014b, pp. 51-52. Rispetto a Bernard, preferisco mantenere la forma τῆ τριττοειδεῖ e non normalizzarla in τριττοειδεῖ, perché l'epigramma è preservato in quel che pare essere un autografo.

<sup>142</sup> Il nesso τριττοειδῆς ποικιλία può essere paragonato a una delle caratteristiche precipue di Gregorio Nazianzeno secondo Michele Psello, ovvero essere πολυειδῆς ... ταῖς μεταχειρίσεσιν (*Iud. de Gr.Naz.* 54, 441 Levy).

<sup>143</sup> BIANCONI 2011.



Assetto di V, schema tratto da BIANCONI 2011, p. 98.

2. come si può vedere dalla Figura 1, i 41 fascicoli del codice sono distinti in blocchi coerenti dal punto di vista materiale e contenutistico, divisi da due snodi, dove la fine di fascicolo segna anche la fine di un determinato gruppo di testi e l'inizio del seguente nel nuovo fascicolo. I fascicoli 1-6 sono il primo blocco (A), che contiene il canzoniere; i fascicoli 7-15 sono il secondo blocco (B), con l'epistolario; i fascicoli 16-41 sono il terzo blocco (C), con i 14 discorsi. Il fascicolo 41 è formato da fogli sciolti.
3. all'inizio del volume vi sono tre fogli non fascicolati, ma coevi alla realizzazione del manoscritto: il f. *Ir* era originariamente ἄγραφα; il f. *Iv* contiene i *Carm.* I-II, due *book epigrams* εἰς ἑαυτόν; il f. *IIr* era ἄγραφον (vd. *infra*); il f. *Iv* contiene i *Carm.* III-V εἰς τὴν ἑαυτοῦ βίβλον, i ff. *IIIr-v* presentano altri tre versi dodecasillabici (*Carm.* VI-VII) e il πίναξ.
4. i ff. 318-319, anch'essi sciolti, presentano la stessa rigatura che caratterizza il resto del codice
5. i compendi gamma-rho di cui il secondo e, soprattutto, il terzo blocco sono costellati indicano punti in cui il copista ha sbagliato nel testo, non sono frutto di collazione con altri esemplari.
6. questa natura di codice pluriblocco e la disposizione di snodi, spazi bianchi e *folia* inutilizzati porta Bianconi ad affermare, a ragione, che il Vat. gr. 676 sia la *master copy* approntata da Mauropode stesso.

## 2.2 «L'autore è questo, questi i discorsi»

Uno degli studi che ha avuto maggior influsso sulla medievistica contemporanea è *Palimpsestes. La littérature au second degré* di Genette<sup>144</sup>, grazie al quale sono stati introdotti concetti fondamentali quali paratesto (autorale ed editoriale), peritesto (tutto ciò che, all'interno del libro, non fa parte del corpo principale dell'opera) ed epitesto (ciò che si trova all'esterno del libro), con le loro categorie (morfologico/strutturale, funzionale, misto).

Nel caso del manoscritto vaticano, i paratesti incipitari del codice, composti e organizzati da Mauropode stesso, sono un vero e proprio *accessus ad se ipsum per opus*

<sup>144</sup> GENETTE 1982.

*suum*, in cui l'autore inizia ad allestire la propria auto-rappresentazione letteraria, chiarendo la conformazione dell'ordito sui cui ha inserito la trama generale della raccolta, coerente con il suo progetto autoriale, che il suo lettore sta per iniziare a leggere<sup>145</sup>. Per la realizzazione di questo ordito, Mauropode decise di impiegare carmi da lui composti in precedenza, rifunzionalizzati nel manoscritto vaticano e accostati a poesie che forse furono composte *ad hoc*: in tal modo, nell'organizzazione dei primi folii del manoscritto vaticano, assumono una semantica organica che, assorbendo quella originaria di ciascun carme, ha anche eliminato le possibili vestigia dei loro contesti di produzione e fruizione originari. Lauxtermann paragona questa operazione alla pratica, propria dell'architettura bizantina, di incorporare *spolia* di edifici o monumenti precedenti, più o meno antichi, all'interno del programma decorativo – più o meno coerente – dei nuovi<sup>146</sup>.

La posizione incipitaria di questo apparato di *book epigrams* è molto importante: senza perdersi nelle numerose testimonianze sulle pratiche di lettura a Bisanzio, è naturale che l'inizio di un codice sia una posizione strutturalmente marcata, come d'altronde è confermato dall'uso di posizionarvi dediche, *book epigrams*, miniature e altri apparati. In particolare, gli epigrammi in questo luogo sono i primi testi con cui il lettore si interfaccia aprendo il codice e, nel caso del manoscritto vaticano, formano un complesso apparato di introduzione al volume<sup>147</sup>.

I primi testi databili a una mano del terzo quarto dell'XI secolo nel manoscritto vaticano sono due componimenti autobiografici su Mauropode e la sua carriera (*Carm.* I-II). Essi sono posti al f. Iv, sono vergati in un inchiostro rosso cupo, quasi purpureo (si tratta del medesimo inchiostro usato per le *inscriptions* dei *Carm.* 3-99); sono preceduti da una decorazione molto semplice, formata da due tildi intervallate da una serie di minuscoli tratti curvilinei simili a una s. I carmi potrebbero essere stati pensati per trovarsi di fronte a una miniatura, mai realizzata, in cui sarebbe stato presente

---

<sup>145</sup> Quando DRÄSEKE 1893, p. 465 afferma erroneamente che «die Aufschriften [...] nennen ihn [scil. Johannes Mauropous] Bischof von Euchaita, einer Stadt in Bithynien, auch Klaudiopolis genannt», egli offre anche la prima attestazione moderna a me nota di una lettura (pur sbagliata) degli epigrammi ai ff. Iv-IIv del Vat. gr. 676 e pubblicati sia nell'edizione di Bust (e conseguentemente nella *Patrologia*) sia in quella di Bollig – de Lagarde. Fino alla rivalutazione di BERNARD 2011, pp. 76-78 (ora rivisto in BERNARD 2014b, pp. 133-135) e BIANCONI 2011, pp. 96-100, i *Carm.* I-II rimasero solamente una fonte biografica per le varie cariche che Mauropode ebbe durante la sua vita, nonché per il significato di τὸν τοῦ Κλαυδίου (*Carm.* I 13). L'appena citato BERNARD 2014b, pp. 133-135 e LAUXTERMANN 2017, pp. 92-95 offrono la prima disamina esaustiva di *Carm.* I-II. Degli altri, il *Carm.* III è usato in BERNARD 2014b, pp. 59-60 per introdurre la questione della lettura della poesia a Bisanzio ed è riportato in AGAPITOS 2015, p. 82 assieme a *Carm.* VI.

<sup>146</sup> LAUXTERMANN 2017, p. 93. Su questa pratica, è utile la lettura di BRENK 1987, KINNEY 1995, KIILERICH 2006, SARADI 1997 e KIILERICH 2005 descrivono l'esempio della chiesa ateniese dedicata alla Θεοτόκος Γοργοεπήκοος e a San Eleuterio, generalmente definita μικρή Μητρόπολη e che ora si tende a datare al XII sec.

<sup>147</sup> Per comprendere il progetto mauropodeo è importante aver presente la *mise en page* del manoscritto vaticano, la cui riproduzione è disponibile al link [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.676](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.676). In questo capitolo parlerò dei ff. Iv-IIr (originariamente ἄγραφον) e dei ff. IIv-IIIv, ovvero le foto 4, 6 e 7, selezionabili nel menù in basso.

l'autore (forse a imitazione dei ritratti degli Evangelisti<sup>148</sup>) o, forse, costui nell'atto di donare manoscritto a un possibile destinatario. Bianconi evidenzia il fatto che il f. Pr è il lato carne della pergamena, dove di solito erano realizzate le miniature<sup>149</sup>, ma l'ipotesi può essere corroborata anche attraverso il confronto con la posizione della seconda serie di epigrammi: se ai ff. Pν e Πr i *book epigrams* di invocazione diretta al codice (cfr. il vocativo in *Carm.* III 1 φιλτάτη βίβλε) sono posti di fronte al πίναξ (ovvero il "ritratto" schematico del contenuto del libro), è plausibile che ai ff. Iv – Pr gli epigrammi biografici si interfacciassero con il ritratto dell'uomo della cui biografia tratteggiano gli episodi salienti. Ma, quindi, chi era Giovanni Mauropode? Che cosa voleva che fosse ricordato della sua biografia?

I Ἰωάννου φρόντισμα ταῦτα καὶ πόνος,  
 ἀνδρὸς φυγόντος κλῆσιν ἄλλην δευτέραν·  
 ὡς ἀσθενῆς γὰρ, ἀξιώματος βάρος  
 ὄγκον τε δόξης οὐχ ὑπέστη βαστάσαι,  
 5 ἀλλ' εὐσταλῆς ἔμεινε καὶ φόρτου δίχα.  
 Κοῦφος διέπλει τὴν θάλασσαν τοῦ βίου,  
 καὶ τῆς προνοίας ἐτρύφησε τὴν χάριν.  
 Οὐκοῦν ἄμοιρος προσθέτων ἐπωνύμων,  
 τῇ κυρία κλήσει δὲ κοσμεῖται μόνη·  
 10 πλὴν εἴ τις αὐτὸν ἐν θεοῦ διακόνοις,  
 τάττων, ἐκεῖθεν μείζονα κλῆσιν νέμοι,  
 φέρουσαν οὐδὲν εἰς διάγνωσιν πλέον.  
 Σὺ δ' εἰ θέλεις, τρίσσευε τὸν τοῦ Κλαυδίου·  
 φθόνος γὰρ οὐδεὶς πατρικῶν γνωρισμάτων.

II Πάλαι μὲν οὕτως, ἀλλὰ νῦν οὕτω πάλιν·  
 ποιμὴν μὲν οἰκτρὸς Εὐχαίτων ὁ γράφων,  
 ἔστι δε καὶ σύγκελλος. Ὡ πῶς καὶ πόθεν;  
 5 Θεία πρόνοια, σοὶ χάρις· σὰ γὰρ τάδε·  
 αὐτὴ γὰρ οἷς ἔκρινας εἰργάσω τρόποις.  
 Πρὸς ταῦτα δ' ἡμεῖς οὐδέν· αὐτὴ μαρτύρει.

Traduzione: *Carm.* I – Queste sono le opere e le fatiche di Giovanni, di un uomo che rifuggì da qualsiasi altro secondo nome: infatti, egli fu debole e non si ripromise di sobbarcarsi il peso del riconoscimento e l'onere della gloria, bensì rimase un uomo semplice e privo di fardelli, leggero solcò il mare della vita e beneficiò della grazia della Provvidenza. Dunque è privo di epiteti aggiuntivi, si adorna solo del suo nome proprio, a meno che uno, volendolo inserire tra i diaconi di Dio, da lì gli attribuisca un appellativo di maggior pregio, che però non comporta nessun vantaggio al riconoscimento. Se vuoi, aggiungi come terzo appellativo "il nipote del metropolita di Claudiopoli", giacché non sussiste invidia per i titoli dei parenti. *Carm.* II – Un tempo era così, ma ora è tutto diverso: chi scrive è il miserabile pastore degli abitanti di Euchaita ed è anche sincello.

<sup>148</sup> Si vedano sugli Evangelisti LOERKE 1995 e, sui ritratti di altri autori, SPATHARAKIS 1976.

<sup>149</sup> BIANCONI 2011, p. 99.

Ma come è potuto accadere? Perché? Divina provvidenza, sia reso grazie a te, giacché questo è opera tua, giacché tu stessa hai agito, nelle modalità che hai stabilito. Nel compimento di queste cose io non c'entro niente, tu stessa mi sei testimone.

Secondo un *pattern* dispositivo tipico della struttura del *corpus* mauropodeo<sup>150</sup>, i due componimenti sono accostati secondo una logica contrastiva in cui il secondo smentisce il contenuto del primo. Il primo epigramma doveva originariamente servire come *book epigram* di un'opera<sup>151</sup> che Mauropode voleva che fosse accompagnata da una poesiola dotata di una certa sagacia. Infatti l'autore, ben consapevole delle pratiche librerie del suo tempo, gioca con le aspettative del suo lettore: la frase Ἰωάννου φρόντισμα ταῦτα καὶ πόνοσ, costruita secondo una sintassi accettabile nel dodecasillabo, non è seguita al verso successivo da quanto ci si aspetterebbe, ovvero un'indicazione più precisa dell'identità dell'autore, ma da una frase appositiva in cui si afferma che Giovanni rifugge da altre denominazioni (κλήσιν ἄλλην δευτέρων); non a caso questa frase participiale è al genitivo, nello stesso caso in cui ci si sarebbe aspettati la denominazione (e.g. Ἰωάννου τοῦ [μητροπολίτου] τῶν Εὐχαΐτων; l'altra possibilità sarebbe stata una relativa, cfr. *Carm.* VI). Il motivo di questo gioco tra aspettative formali e informazione contenuta ha appigli nella realtà dei fatti: Mauropode non è insignito di prestigiosi titoli, è solamente un διάκονος e l'autore stesso ironizza sul fatto che tale titolo non sia di grande aiuto per la sua identificazione (v. 12), probabilmente perché di personaggi chiamati Giovanni Diacono ve n'erano molti in circolazione. Se proprio si desidera identificare chi sia, Mauropode suggerisce di usare τὸν τοῦ Κλαυδίου, ovvero di definirlo come il nipote del metropolita di Claudiopoli, il membro della sua famiglia che godeva della carica ecclesiastica più elevata nel momento di composizione dell'epigramma e che, forse, svolse un ruolo importante nell'inserimento di Mauropode nei circoli costantinopolitani.

La situazione è ribaltata nel secondo epigramma, in cui Mauropode ha ottenuto la carica di metropolita di Euchaita: egli risulta stupito di aver ricevuto questa promozione (v. 3), ma accetta quanto la Provvidenza ha predisposto per lui<sup>152</sup>, nella consapevolezza che egli non ha fatto nulla per ottenere l'incarico; come suggerisce Lauxtermann, se fosse stato per lui, non l'avrebbe accettato (vv. 4-6). Bastano questi due epigrammi per avere tra le mani il *Leitmotiv* principale dell'autorappresentazione letteraria di Mauropode, quel che prima ho definito "ordito". Mauropode afferma che voleva vivere tranquillamente la sua esistenza, ma la provvidenza aveva altri piani per lui e lo fece diventare metropolita di Euchaita nonostante la sua volontà. Tale mutamento è avvenuto nello spazio del non detto, tra la situazione descritta del primo epigramma e la situazione seguente del secondo. Per usare il paragone proposto da

<sup>150</sup> BERNARD 2019, p. 217; il medesimo *pattern* si ritrova anche nel *corpus* di Cristoforo Mitileneo.

<sup>151</sup> Come sottolineano sia BERNARD 2014b, p. 135 (che rettifica la sua opinione in BERNARD 2011, p. 78) sia LAUXTERMANN 2017, p. 93, è chiaro che il *Carm.* I sia anteriore alla raccolta vaticana, anche se non è ricostruibile il contesto originario di appartenenza: il deittico ταῦτα può forse riferirsi a una pluralità di elementi in una collezione (BERNARD 2011, p. 78), ma in realtà è molto generico e, quindi, il *book epigram* poteva introdurre qualunque opera giovanile o della prima maturità di Mauropode.

<sup>152</sup> A riguardo si veda la perfetta interpretazione di LAUXTERMANN 2017, p. 94.

Lauxtermann, l'uso degli *spolia* si squaderna in tutta la sua potenzialità: se la prima poesia può essere stata originariamente seria (Mauropode non voleva cariche importanti) o scherzosa (Mauropode sottolinea di essere solo diacono e di essere ancora conosciuto in città come nipote di suo zio), attraverso l'accostamento con la seconda poesia si crea un quadro sicuramente serio che tratteggia i due momenti principali della biografia mauropodea, prima e dopo l'elezione a metropolita di Euchaita.

Dopo l'ἄγραφον del *recto*, il *verso* del f. II contiene altri tre componimenti, vergati anch'essi in un colore rosso cupo, che hanno come oggetto la stessa silloge vaticana. Il primo titolo è preceduto da una decorazione nel medesimo inchiostro, composta da una sinusoide dell'altezza di tre millimetri, nei cui alvei sono presenti piccoli triangoli; le estremità si protendono per creare una decorazione che ricorda la forma della foglia d'edera. Si tratta di una demarcazione molto più elaborata di quella al f. Iv prima di *Carm. I*.

### III Εἰς τὴν ἑαυτοῦ βίβλον

Τίς ἂν σε προσβλέψειε, φιλτάτη βίβλε;  
Τίς ἐντύχοι σοι; τίς δ' ἂν εἰς χεῖρας λάβοι;  
Οὕτως ἔχει φόβος με τῆς ἀχρησίας,  
κἄν τι προσεῖη χρήσιμον τοῖς σοῖς λόγοις.

### IV Ἄλλοι

Φεῦ φεῦ· ποθῶ μὲν πανταχοῦ πλείω γράφειν,  
ὄρῳ δ' ἐπιβλέποντας οὐδὲ πρὸς τάδε·  
ἄλλους γὰρ ἄλλοι νῦν ἐπείγουσιν πόνοι,  
λόγων δὲ τούτων καὶ γραφῶν οὐδεὶς λόγος.  
5 Ὅθεν τὸ δῶρον τοῦ Θεοῦ μου, τὸν λόγον,  
ἔχων πρόχειρον, οὐκ ἔχω τούτου χάριν,  
ἀλλ' εἰς σιωπὴν συγκεκλεισμένον βλέπων,  
ὡς τᾶλλα πάντα καρτερῶ που καὶ τόδε.

### V Ἄλλοι

Καὶ ταῦτα πολλὰ πρὸς γε τοὺς κεχρημένους,  
μᾶλλον δ' ὄλως ἀχρηστα ταῖς νῦν ἡμέραις,  
καθ' ἃς δοκεῖ δεῖν χρημάτων, οὐ ῥημάτων,  
ζήλου κρατοῦντος πραγμάτων, οὐ γραμμάτων·  
5 τοιοῦτόν ἐστιν, ὃ πόνοι τε καὶ λόγοι,  
τὸ συμπέρασμα τῶν ἐμῶν σπουδασμάτων.

Traduzione: *Sul proprio libro* – Chi mai potrebbe posare lo sguardo su di te? Chi mai si potrebbe imbattere in te? Chi ti potrebbe avere tra le mani? A tal punto mi attanaglia la paura che tu, inutilizzato, non sia utile, benché qualcosa di utile ci sia nelle parole che contieni! *Altri versi* – Via via! Desidero scrivere ovunque di più, ma vedo che costoro volgono lo sguardo e non qui: infatti, ora le opere s'accavallano le une sulle altre, ma di questi discorsi e scritti nessuno è un *logos*. Perciò, pur avendo a disposizione il dono che Dio mi fece, la parola, non ne ricevo beneficio, ma, mentre la osservo rinchiusa nel silenzio, sopporto in qualche modo anche questo, come faccio anche per tutte le altre cose. *Altri*

versi – E molte di queste cose erano rivolte a coloro che mi hanno conosciuto, ma sono del tutto inutili nei giorni d’oggi, nei quali sembra che ci sia bisogno di averi, non di discorsi, mentre lo zelo domina su fatti, non sulle parole: opere e discorsi, tale è il momento in cui si concludono i miei sforzi.

Mentre il rapporto tra i *Carm.* I-II è segnato dall’antitesi tra volontà e realtà, i *Carm.* III-V formano un tutt’uno coerente e consequenziale, costruito su una fitta rete di rimandi lessicali e di figure etimologiche. Si tratta di tematiche che sono trattate in modo molto simile anche nel *Carm.* 89.

Il primo epigramma si apre di nuovo *ex abrupto*, con una serie di tre domande in cui l’autore, preoccupato, si chiede del destino del suo caro libro, a cui sta parlando (φιιλτάτη βίβλε<sup>153</sup>): Mauropode descrive tre azioni molto fisiche, ovvero il momento in cui qualcuno butta lo sguardo su un volume (προσβλέπω), si imbatte in esso (ἐγ-τυγχάνω) e, da ultimo, lo prende tra le mani (εἰς χεῖρας λαμβάνω). La sua più grande paura è che il libro sia inutilizzato e inutile, due concetti veicolati entrambi dal singolo termine ἀχρησία, di derivazione giuridica (vd. LbG s.v.). La radice di questo termine è ripresa al verso successivo per creare un forte ossimoro etimologico, perché Mauropode sa che qualcosa di utile (χρήσιμον) effettivamente c’è nei suoi discorsi.

Il *Carm.* IV si apre *ex abrupto*, con due interiezioni molto evocative, φεῦ φεῦ, che significano perfettamente l’indignazione dell’autore che sta per essere espressa. Infatti, Mauropode ha la brama (ποθέω) di comporre di più, ma nessuno lo considera, vede che gli occhi di quelli che dovrebbero essere interessati alla sua arte cadono altrove (si noti la costruzione della subordinata participiale); il verbo ἐπιβλέπω rimanda direttamente al προσβλέπω con cui si apriva l’epigramma precedente. Il pubblico, infatti è distratto: circola un innumerevole numero di componimenti, anche se nessuno di questi può essere classificato come un vero e proprio λόγος, ovvero non sono vere opere d’arte (vv. 3-4)<sup>154</sup>. In opposizione a questo contesto di scribacchini e arrivististi, pur avendo a disposizione (ἔχων πρόχειρον, vv. 5-8)<sup>155</sup> il proprio λόγος, l’attività razionale che determina l’abilità di comporre un testo letterario, Mauropode decide volontariamente di rinchiuderlo nel silenzio. Benché definisca il proprio λόγος, in ottica pienamente bizantina, un dono ricevuto da Dio<sup>156</sup>, questi versi sono il mo-

---

<sup>153</sup> Il dialogo autore-libro diverrebbe ancora più significativo se Bianconi avesse ragione nel sostenere che, al f. IIr, si doveva trovare una miniatura con il ritratto di Giovanni Mauropode: in tal caso, sia che fosse una miniatura di dono (magari accompagnata da un ulteriore epigramma mai copiato perché legato all’immagine) sia che fosse un ritratto di Mauropode in veste di autore (qualcosa di simile ai quattro Evangelisti o al famoso Niceta Coniata nel ms. Vindob. Hist. gr. 53), l’uomo e il suo libro erano presenti. L’allocuzione al libro dell’Io poetico Mauropode si inquadrirebbe, dunque, in questa scena, come ultime parole prima del dono o come parole di commento al libro finalmente realizzato. Per i ritratti, rimando a SPATHARAKIS 1976.

<sup>154</sup> Proprio perché λόγος qui mantiene il suo significato tecnico di “opera letteraria”, ho deciso di non tradurlo in italiano, ma solo di traslitterarlo.

<sup>155</sup> Non a caso il passo si conforma su una chiara *Priamel*, figura d’elezione per l’autoaffermazione poetica in opposizione alla condotta di altri.

<sup>156</sup> Il λόγος è donato a Mauropode da Dio come, nel *Carm.* II, è la πρόνοια a stabilire la sua elezione a metropolita. I *Carm.* 89-90 sono un lungo ringraziamento da parte di Mauropode a Cristo per avergli concesso il dono dei λόγοι e, in particolare, nel *refrain* (89.1-2, 20-21; 90.1-2, 90.31-2): πολλή χάρις



mento di massima autoaffermazione dell'identità di Mauropode come autore, tanto salda da decidere di non esprimersi in opposizione a un contesto sfavorevole, nonostante la sua brama di continuare a scrivere (*Carm.* IV 1)<sup>157</sup>. È impossibile definire se, nella realtà dei fatti, il silenzio fosse volontà di Mauropode o egli fosse stato costretto ad allontanarsi dalla vita pubblica da fattori esterni, ma ciò poco conta nell'ottica dell'auto-rappresentazione letteraria che dà vita alla *collectio* vaticana.

L'attacco di *Carm.* V è tipico degli epigrammi epitestuali, a commento poetico di quanto avvenuto o detto in precedenza. L'epigramma rivela il pubblico certo dell'opera mauropodea: πρὸς γε τοὺς κεχρημένους, quelli che hanno conosciuto Mauropode. In questo participio sostantivato bisogna notare due finezze. In *primis* la ripresa della radice di χράω che apre a una nuova catena etimologica con ἄχρηστα del v. 2 e χρημάτων del v. 3, con la quale si riprende il *Carm.* III, ma in conformità coi contenuti espressi nel *Carm.* IV. È fondamentale poi il γε, in rapporto diretto con il successivo μᾶλλον δέ: per Mauropode è naturale che quanto è contenuto nella sua *collectio* sia rivolto a coloro che lo conoscevano in vita, ma la sua speranza era ben altra. La realtà però infrange la speranza e, al v. 2, dichiara in forma asseverativa quello che è espresso come terribile φόβος in *Carm.* III 3, ovvero che le sue opere risultino ἄχρηστα (il gioco etimologico lega il termine con il pubblico "certo", i κεχρημένοι) ai giorni d'oggi (ταῖς νῦν ἡμέραις): essi non trovano l'approvazione del nuovo pubblico contemporaneo, non interessato alle opere mauropodee. Segue quindi, ai vv. 3-4, una condanna della morale dei giorni d'oggi, dove sono più importanti le cose ottenute (χρήματα, qui usato in opposizione al senso del τι ... χρήσιμον che le opere mauropodee contengono) delle cose dette (ῥημάτων) e le persone si dedicano con solerzia a ottenere fatti, non parole (πραγμάτων, οὐ γραμμάτων)<sup>158</sup>. L'uso, in ciascuno dei secondi κῶλα dei vv. 3-4, di coppie di sostantivi deverbativi con medesimo peso sillabico e medesima accentazione, coordinati a coppie entrambi attraverso οὐ e legati tra loro da un forte rapporto allitterativo ([xri'maton uri'maton], [pray'maton uyram'maton]) rende questa affermazione una severa sentenza senza possibilità di appello. L'epigramma si chiude con un nuovo vocativo, riprendendo la modalità con cui si era aperto il *Carm.* III e, con esso, l'intera serie: rivolgendosi alle opere contenute dal manoscritto vaticano (l'uso di πόνοι, in questo caso, è anche etimologico. Infatti, le opere che egli ha faticato a comporre), Mauropode rivela che questo è il momento in cui egli ha deciso di concludere la sua attività letteraria, riferendosi con τοιοῦτον a quanto esposto in precedenza: egli abbandona la sua attività in un momento storico in cui i suoi contemporanei volgono verso rotte per lui inammissibili o irraggiungibili.

In una società come quella bizantina in cui la letteratura aveva un uso fortemente strumentale ed era saldamente legata al contesto e alla finalità storica in cui e per cui era composta<sup>159</sup>, la paura più grande per un autore interessato al destino delle

σοι τῶν λόγων, θεοῦ Λόγε / οἷς εὐδόκησας δωρεάν με πλουτίσαι. A riguardo, vd. BERNARD 2014b, pp. 199-200.

<sup>157</sup> Ricorda molto il fulmineo οὐκ ἔχω λόγον in clausola di *Carm.* 92.27.

<sup>158</sup> In *nuce* è esattamente quanto Mauropode recrimina ai suoi contemporanei in *Carm.* 89.

<sup>159</sup> Ad esempio, VOLPE CACCIATORE 1982 e HÖRANDNER 1996b per gli epigrammi, HÖRANDNER 2017 per uno sguardo generale sulla poesia e GARZYA 1981 per le altre tipologie di testo.

sue opere è quella che è espressa perfettamente dalla parola greca ἀχρησία (*Carm.* III 3): se applicata al contesto di produzione delle opere, l'ἀχρησία corrisponde alla loro inefficacia storica e alla loro conseguente scomparsa; se pensata a una raccolta autoriale, corrisponde al terrore che gli scritti raccolti rimangano lettera morta e non è un caso che tale concetto percorra l'intera serie di epigrammi εἰς τὴν ἑαυτοῦ βίβλον, fino all'asseverazione di tale inutilità in *Carm.* V 2. Questa serie è dunque un documento straordinario, benché negletto: traspare con viva forza la tragica consapevolezza di Mauropode come autore e, al contempo, attore del suo tempo, la testimonianza del momento in cui la sua attività retorica si chiude e, con essa, la sua raccolta di λόγοι. Tornato definitivamente a Costantinopoli tra 1075 e 1077, in una contingenza storica completamente stravolta rispetto a quella della sua partenza, Mauropode raccoglie le sue opere con la consapevolezza di essere appartenente a un tempo passato. La sua speranza però si appiglia a un libro: la flebile speranza di Mauropode è che i suoi λόγοι, divenuti lettera scritta, dimostrino a un nuovo pubblico di lettori quel χρήσιμον che senza dubbio contengono e, con esso, ricordino a dovere la sua azione storica, la sua biografia.

### 2.3 Il πίναξ e i blocchi del manoscritto vaticano

I f. IIIr-v contiene il πίναξ. Il *recto* si apre con una decorazione più pregiata delle precedenti: è composta da un lungo rettangolo, dipinto d'azzurro con piccoli inserti d'oro, colore con il quale è realizzato anche il contorno; ai quattro angoli del rettangolo sono posti dei piccoli cerchi, della medesima colorazione. Al di sotto vi sono tre dodecasillabi<sup>160</sup>, vergati nel medesimo colore rosso cupo degli epigrammi precedenti, con l'eccezione dello iota di Ἰωάννου, che è stato vergato in rosso e poi ripassato in oro.

VI Ἰωάννου πόνοι τε καὶ λόγοι τάδε·  
ὅς σύγκελλος ἦν καὶ πρόεδρος ἐνθάδε.

VII Ὁ συγγραφεὺς μὲν οὗτος, οὗτοι δ' οἱ λόγοι

Traduzione: VI – Questi sono le opere e i discorsi di Giovanni, che era vescovo e sincello VII – L'autore è questo, questi i discorsi.

Il primo epigramma è una σφραγίς che sottostà alle regole tradizionali: dichiara il nome dell'autore e definisce le sue cariche, esattamente quanto il giovane Mauropode ostentava di non voler fare in *Carm.* I. Non è però un'incoerenza *a priori*, né è percepibile come tale all'interno della disposizione del manoscritto. Il *Carm.* I, che aveva originariamente un proprio contesto di produzione in cui la sagacia sulla κλησις δεύτερα era pienamente giustificata, è posto nel manoscritto vaticano per creare

<sup>160</sup> L'utilizzo dei dodecasillabi anche in questo caso è molto interessante, perché dimostra ancora una volta la cura che Mauropode dedicò nella realizzazione della sua raccolta. Sull'uso del dodecasillabo in iscrizioni (parietali soprattutto) del genere, cfr. RHOBY 2016.

un binomio inscindibile con il *Carm.* II: in questo modo, si perde il *Witz* per assumere tratti di autorappresentazione biografica. Il *Carm.* VI, invece, è stato composto con tutta probabilità per il manoscritto vaticano e svolge precisamente la funzione per cui è stato composto, ovvero indicare, in maniera tradizionale, l'autore<sup>161</sup> delle opere in uno spazio in un contesto, il πίναξ, in cui alcune regole vanno rispettate (l'esplicita definizione del nome e, appunto, della κλήσις δεύτερα identificativa). Le opere, a loro volta, sono introdotte da un monostico dodecasillabico, il *Carm.* VII. Nella stessa pagina, dunque, si riproduce la disposizione dei ff. Iv e IIv, con due epigrammi fortemente interrelati dai deittici posti in sede metrica rilevante (*Carm.* VI: τάδε e ἐνθάδε, tra loro in omoteleuto, in clausola di verso; *Carm.* VII οὔτος e οὔτοι, in evidente poliplotto, a cavallo della C7). In breve, il lettore dei primi fogli del manoscritto vaticano ha la sensazione di una sorta di *reductio ad unum* tra il codice, le opere da esso contenute e l'autore di entrambi, che il *Carm.* VII – posto tra il distico dodecasillabico di σφραγίς e il vero e proprio πίναξ – rappresenta con il veloce e incisivo tocco di una frase nominale in paratassi.

Sotto i *Carm.* VI-VII è posto l'ultimo apparato paratestuale, il πίναξ, l'indice dei contenuti, anch'esso vergato in rosso cupo. Circa a un terzo della pagina, al centro del foglio, si trova il computo delle opere contenute nel manoscritto vaticano, divise nelle varie sezioni (στίχοι διάφοροι, ἐπιστολαὶ διάφοροι, λόγοι διάφοροι), seguito dall'elenco dei discorsi, numerati progressivamente nel margine destro. Mentre i numeri che indicano la quantità dei discorsi sono vergati in inchiostro nero, quelli laterali che numerano i discorsi sono nel medesimo inchiostro del πίναξ.

Vi sono però due stranezze evidenti. Innanzitutto, già de Lagarde nota che i numeri posti a fianco dei tre raggruppamenti sono stati redatti da un'altra mano – e, si aggiunge, con un altro inchiostro incoerente con l'estetica generale degli apparati paratestuali – e che sono contati 98 στίχοι διάφοροι e non 99, il numero effettivamente contenuto dalla raccolta<sup>162</sup>. Pur ammettendo la possibilità di un errore di calcolo, Bianconi offre anche una seconda soluzione, ovvero che il *Carm.* 1 non sia contato, portando a supporto della sua ipotesi i seguenti dati: 1) al f. 1v, tra la fine del *Carm.* 1 e il *titulus* della sezione efrastica, è presente un nastro distintivo; 2) l'iniziale della prima parola di *Carm.* 2, oltre a essere posta in ectesi, è decorata come la prima del *Carm.* 1, esattamente come all'inizio della sezione delle epistole e all'inizio di ogni discorso; 3) l'*inscriptio* di *Carm.* 1 e quella generale della sezione efrastica sono ripassate in oro; 4) nel *Carm.* 1 si parla di scritti in prosa, non solo del *corpus* poetico<sup>163</sup>. Bernard riporta nella sua monografia le considerazioni di Bianconi, mostrandosi però ancora dubbioso perché il numero 99 potrebbe essere interpretabile come un riferimento

<sup>161</sup> Ho deciso di tradurre συγγραφεύς (lett. compositore, scrittore) con "autore" perché l'autoaffermazione autoriale di Mauropode è innegabile nella sua opera. Nonostante in Greco manchi una parola che renda precisamente il termine italiano "autore" o latino "auctor/auctoritas" e le loro implicazioni, vi sono molti indizi per ricostruire il ruolo e la visione dell'autore a Bisanzio, vd. per esempio PAPAIOANNOU 2013, pp. 51-87 e PAPAIOANNOU 2014.

<sup>162</sup> IOANNES MAUROPUS 1882, p. VI.

<sup>163</sup> BIANCONI 2011, p. 97 n. 37.

alla parola ἀμήν per isopsefia, rendendo l'errore di calcolo parimenti probabile<sup>164</sup>. Di questa questione si discorrerà più avanti.

La seconda palese stranezza è la presenza dei titoli delle quattordici orazioni, corrispondenti al terzo blocco del manoscritto vaticano (ff. 115-317), e l'assenza dei titoli dei 99 carmi del primo blocco (ff. 1-42), nonché di qualsiasi riferimento al secondo, in cui è contenuto l'epistolario.

Per risolvere questo problema si parta dal *corpus* delle epistole, la cui assenza nel πίναξ pare giustificabile con maggiore facilità. Infatti, i testi del secondo blocco (ff. 43-114) non sono dotati di titolo proprio e sono copiati senza soluzione di continuità dal f. 43r al f. 114v. Le varie epistole sono separate secondo una modalità standard: l'epistola precedente termina con un semplice segno interpuntivo, formato da due punti e da un tratto medio orizzontale; la prima lettera di ogni epistola è in formato maggiore rispetto alle altre e in colore rosso cupo, secondo una modalità di decorazione che però risulta identica a quella di altre lettere d'inizio frase in punti semanticamente cruciali – snodi concettuali, soprattutto; nel margine (destra se si è nel *recto*, sinistra se si è nel *verso*) è indicato il numero progressivo delle lettere, nel medesimo colore rosso scuro della lettera incipitaria. L'intero blocco, invece, è introdotto da un'unica decorazione al f. 43r, del tutto simile<sup>165</sup> a quelle poste all'inizio degli altri due blocchi (ff. 1r e 115r): si tratta di un rettangolo (mm 127 × 19), i cui angoli superiori terminano con due foglie identiche; questa figura contiene una ghirlanda floreale composta da un'unica linea che forma alcuni cerchi e, negli spazi, sono poste foglie di diversa forma e dimensione; il lato inferiore del rettangolo si estende a destra e a sinistra di mm 18 (misura quasi identica al lato corto del rettangolo) e, al termine di entrambi i prolungamenti, si hanno altre due decorazioni floreali speculari. Il titolo generale del blocco, αἱ ἐπιστολαί, è vergata in oro, così come il numero laterale indicante la prima epistola<sup>166</sup>. La prima lettera della prima epistola (l'epsilon di ἐγώ), invece, è della medesima grandezza delle altre lettere incipitarie, con una decorazione assai raffinata che riprende i colori azzurro e oro della fascia decorativa superiore: si tratta di una caratteristica tipica della prima lettera della prima opera di un blocco, come si osserva col pi di πάλαι in *Carm.* 1.1 (ed eccezionalmente con il tau di τί in *Carm.* 2.1) e il kappa di καί in *Or.* 177 B.L.<sup>167</sup>. Dal punto di vista contenutistico, infine, le epistole sono sta-

<sup>164</sup> BERNARD 2014b, pp. 135-136. Nella sua tesi di dottorato, Bernard tentava di corroborare l'ipotesi che il *Carm.* 1 sia computato perché liminare alla raccolta sulla base della presenza del nome di Maurope in calce al f. Iv: come afferma BIANCONI 2011, p. 97 n. 37, tale iscrizione è di una mano di gran lunga seriore.

<sup>165</sup> Le tre decorazioni mutano per disposizione degli elementi e scelta della tipologia di foglia e di albero, ma non per conformazione generale (rettangolo con lato inferiore allungato parimenti a destra e a sinistra; decorazione floreale interna organizzata tramite cerchi separatori; acroteri floreali negli angoli superiori del rettangolo; piante poste alle due estremità del lato allungato inferiore).

<sup>166</sup> Penso che tale difformità rispetto al colore del numero delle altre epistole non dipenda da un ruolo marcato dell'*Epist.* 1, ma semplicemente da un adeguamento del colore all'estetica generale dell'inizio di blocco. In caso contrario, si sarebbe forse presentata una separazione più marcata tra *Epist.* 1 e 2, sulla scorta di quanto avviene tra *Carm.* 1-2

<sup>167</sup> La presenza, nel margine superiore del f. 43r di un'epigrafe con il nome dell'autore delle epistole non è importante per questa analisi, perché è vergata da una mano seriore, con un inchiostro rosso

te private delle formule di apertura e di tutti i riferimenti diretti alle occasioni per le quali esse sono state composte. Mauropode ha quindi creato un *corpus* tanto coeso e coerente da essere, in realtà, un organismo formato da 77 corpuscoli che interagiscono nella creazione di un'unica struttura. Per questo motivo, la presenza di ἐπιστολαὶ διάφοροι è il perfetto resoconto sintetico del blocco delle epistole nel πίναξ.

Rispetto alle epistole, le orazioni parrebbero essere l'esatto opposto. Innanzitutto, nonostante il numero delle orazioni (14) sia di gran lunga minore rispetto a poesie (99 nel canzoniere) ed epistole (77), è il blocco delle prime ad essere il più esteso dei tre (203 *folia* contro i 43 del canzoniere e i 72 delle epistole). Se il primo e il secondo blocco hanno decorazione solamente all'inizio, appena prima del primo testo, nel terzo blocco vi è una decorazione simile alle precedenti al f. 115 (*Or.* 177 B.L.), con l'uso del colore oro per l'*inscriptio* dell'*Or.* 177 B.L. e per l'indicazione del giorno in cui ricorre la memoria liturgica, più o meno al centro del margine superiore<sup>168</sup>; la prima lettera è decorata come le altre lettere in identica posizione nel primo e nel secondo blocco. Però, rispetto ai due blocchi precedenti, in altri tre casi tale decorazione si ripresenta praticamente identica, ovvero ai ff 132v, 152r e 172r, all'inizio delle *Or.* 178-180 B.L. Ai ff. 132v e 152v si hanno gli stessi quattro elementi che identificano l'incipit: indicazione della memoria liturgica vergata in oro nel centro del margine superiore; decorazione floreale in un rettangolo, di colore oro e azzurro; titolo in oro; lettera incipitaria in oro e azzurro. L'inizio dell'*Or.* 180 B.L. al f. 172r si distingue solo per l'assenza dell'indicazione della memoria liturgica, nonché per la minore cura della decorazione. In realtà, rispetto all'incipit del blocco al f. 115r vi è una notevole differenza: l'assenza dell'allungamento del lato inferiore del rettangolo decorativo e, quindi, anche dei due alberi alle due estremità. Questa differenza, forse, identifica la decorazione al f. 115r come incipitaria, accomunandola ai corrispettivi degli altri due blocchi, ma è indubbio che la decorazione degli incipit delle *Or.* 178-180 B.L. è vistosamente diversa da qualsiasi epistola o poesia dei blocchi precedenti. Infine, anche le altre orazioni (*Or.* 181-190 B.L., ff. 184v e 192r, 201v, 221r, 230r, 251v, 280v, 292v, 299v, 304r) hanno una decorazione propria, esteticamente coerente con le precedenti ma, in realtà, distinta: si tratta, infatti, della realizzazione più sinuosa e sciolta del festone simil-floreale che si ritrova, per esempio, al f. IIv prima dei *Carm.* III-V e al f. 1v tra *Carm.* 1 e 2. In questo caso, però, esso è realizzato in rosso e oro<sup>169</sup>; in rosso ripassato d'oro è vergata l'*inscriptio*; la lettera incipitaria dell'orazione è in oro e azzurro, esattamente come per le orazioni precedenti, ma in un formato più piccolo. Ai ff. 201v e 299v, per le *Or.* 183 et 188 B.L., si trova in rosso e oro anche l'indicazione del giorno in

---

abbastanza brillante del tutto diverso dalle altre parti in rubricato realizzate durante la composizione del codice.

<sup>168</sup> Il colore oro è identico a quello impiegato altrove nel codice, la mano la medesima. Riprova dell'antichità di questa *inscriptio* è al f. 132v, nel quale la mano seriore che pone per ogni opera il genitivo del nome dell'autore e del suo titolo, ha dovuto vergare in uno spazio più ristretto tale formula, contraendo gli spazi a cui invece è solita (si paragoni per esempio con quella al f. 184v. In un caso, al f. 299v lo spazio è talmente risicato che la mano seriore abbrevia la sua aggiunta nel semplice τοῦ αὐτοῦ. Per la presenza di questa *inscriptio* anche al f. 132 si veda *infra*.

<sup>169</sup> In alcuni casi il rosso è più visibile, e in quei casi esso è all'interno, mentre l'oro è di contorno: cfr. 192r; 201v; 221r.

cui ricorre la memoria liturgica, posta sempre al centro del margine superiore. Infine, secondo una scelta esteticamente coerente con la numerazione delle singole epistole nel secondo blocco, anche nel terzo i marginali che indicano particolari sezioni delle varie orazioni sono in rosso scuro.

Vi è poi un'altra caratteristica interessante, ovvero la *mise en page* dell'explicit di ogni orazione. Si prenda in esame la seguente sinossi:

1. *Or.* 177 B.L., f. 132r: 12 righe di piena lunghezza, 4 a restringersi + ἀμήν finale in compendio + fine di pagina<sup>170</sup>;
2. *Or.* 178 B.L., f. 151v: 10 righe di piena lunghezza, 4 a restringersi + ἀμήν finale in compendio + fine di pagina;
3. *Or.* 179 B.L., f. 171v: 21 righe di piena lunghezza, 4 a restringersi + fine di pagina;
4. *Or.* 180 B.L., f. 184r: 12 righe di piena lunghezza, 12 a restringersi (con irregolarità al penultimo rigo, probabilmente per erroneo calcolo dello spazio) + fine di pagina;
5. *Or.* 181 B.L., f. 191v: 12 righe di piena lunghezza, 10 a restringersi + ἀμήν finale in compendio + fine di pagina;
6. *Or.* 182 B.L., f. 201v: 11 righe di piena lunghezza, ἀμήν in nuovo rigo;
7. *Or.* 183 B.L., f. 221r: 8 righe di piena lunghezza;
8. (!) *Or.* 184 B.L., f. 230r: 16 righe di piena lunghezza (!);
9. *Or.* 185 B.L., f. 251v: 2 righe di piena lunghezza;
10. *Or.* 186 B.L., f. 280v: 6 righe di piena lunghezza;
11. *Or.* 187 B.L., f. 292v: 5 righe di piena lunghezza;
12. *Or.* 188 B.L., f. 299v: 5 righe di piena lunghezza;
13. *Or.* 189 B.L., f. 303v: 18 righe di piena lunghezza, 6 a restringersi + fine di pagina;
14. *Or.* 190 B.L., f. 303v: 16 righe di piena lunghezza, 4 a restringersi + ἀμήν finale in compendio.

Scorrendo i dati, la prima distinzione che sarebbe naturale compiere avviene tra i testi la cui fine corrisponde a fine di pagina (*Or.* 177-181, 189-190 B.L.), poste a inizio e a fine *corpus*, e quelle invece scritte senza soluzione di continuità (*Or.* 182-188 B.L.), poste, più o meno, al centro del *corpus*. A ben guardare, è scorretto dire che le orazioni sono copiate «senza soluzione di continuità», perché, a differenza delle lettere, esse sono comunque ben separate le une dalle altre attraverso le decorazioni, che non mancano mai, pur nelle tre diverse tipologie menzionate poc'anzi. Ma, soprattutto, la distinzione appena proposta è fallace, perché, in realtà, c'è una cogente motivazione per la mancata fine di pagina: il numero di righe di scrittura occupati, nello spazio della facciata, dall'explicit di ciascuna orazione. Infatti, le *Or.* 177-181 B.L. hanno, nella facciata di explicit, dai 10 ai 21 righe di scrittura di lunghezza piena, seguiti da almeno 4 righe di scrittura disposti nella classica forma triangolare per sancire la fine del testo. Le *Or.* 182-183 et 185-188 B.L., invece, hanno dai 2 agli 8 righe di scrittura nella nuova pagina, troppi pochi per dedicarvi un'intera facciata<sup>171</sup>. L'unica eccezione visibile è la fine dell'*Or.* 184 B.L. al f. 230v: benché, coi suoi 16 righe di scrittura, è

<sup>170</sup> Con «ἀμήν finale in compendio» intendo un compendio in cui il simbolo della croce ha, per ciascuna delle sue braccia, una lettera della parola ἀμήν: α in alto, μ a sinistra, η a destra, ν in basso.

<sup>171</sup> Si potrebbe obiettare che al f. 42 sono presenti solo sette righe di scrittura e che il foglio stesso è stato tagliato al di sotto dell'ultimo verso. In realtà si tratta di un contesto strutturale del tutto diffe-

del tutto simile, ad esempio, al caso del f. 132r e, anzi, ha più righe del f. 151v, essi occupano l'intera linea e non segue la fine di pagina. Vi possono essere due spiegazioni a quest'eccezione: 1) un semplice errore di previsione della *mise en page* da parte del copista e, conseguentemente, un'organizzazione incoerente rispetto agli altri casi; 2) l'Or. 184 B.L. è la prosfonesi di Giovanni al popolo di Euchaita quando arrivò per la prima volta nella sede della sua diocesi, mentre l'Or. 185 B.L. è un testo sempre rivolto al popolo di Euchaita, circa alcuni avvenimenti spaventosi avvenuti negli ultimi tempi: il mancato cambio di facciata potrebbe essere dunque dipeso dal fatto che entrambe le orazioni sono legate direttamente alle mansioni pubbliche, e non propriamente liturgico-culturali, del Mauropode metropolita. A ogni modo, la presenza di queste caratteristiche a inizio e chiusura di ogni testo è segno marcato della volontà di sottolineare l'individualità di ogni singola orazione nel quadro complessivo del *corpus* contenuto dal terzo blocco del manoscritto vaticano: si tratta della volontà opposta a quanto si è visto per l'epistolario. È dunque comprensibile che i titoli di ogni orazione siano riportati nel *πίναξ*.

Rimane il nodo del conteggio delle poesie e dell'assenza, nel *πίναξ*, dei titoli del *corpus* poetico. A differenza dell'epistolario, tutte le poesie sono dotate di *inscriptio*, ma, come già notato da Bianconi, le uniche decorazioni di questo blocco sono presenti a inizio f. 1r, coerente con quello ai ff. 43r e 115r, e tra il *Carm.* 1 e le *inscriptiones* di sezione efrastica e *Carm.* 2 al f. 1v, in cui è presente una decorazione diversa, assai simile alla seconda tipologia descritta per il terzo blocco ma molto più semplice, perché composta da una sinusoide in nero e da alcuni triangoli in rosso. Al di sotto, le due *inscriptiones* sono in rosso ripassato d'oro. Infine, al f. 2r, la prima lettera del *Carm.* 2 è decorata in maniera identica rispetto alla prima del *Carm.* 1. Queste caratteristiche e l'assenza nel *πίναξ* fanno pensare che il *corpus* poetico della collezione vaticana sia da percepire esattamente come l'epistolario: un organismo composto da un insieme di parti. La differenza sostanziale tra l'epistolario e il canzoniere sta nella presenza dei titoli, che però per le poesie sono imprescindibili e svolgono la stessa funzione che, nell'epistolario, hanno i numeri nel margine: se le epistole possono essere private del loro legame con la storia e mantenere lo stesso la loro rilevanza autobiografica, perché contrassegnate da uno stile intimistico legato alla comunicazione privata tra due interlocutori, le poesie bizantine sono, come i discorsi, legate alla contingenza storica e a un determinato genere o tema e, in tal senso, il titolo svolge un ruolo cruciale per la comprensione del contenuto dei versi<sup>172</sup>. Nonostante questa differenza, il canzoniere

---

rente, giacché il f. 42 è alla fine del primo blocco codicologico/tematico e, quindi, il numero di righe è ininfluenza: visto che al f. 303v vi sono venti righe di scrittura e un compendio finale per ἀμήν, l'unico *locus* paragonabile è il f. 114v, dove sono stati copiati senza problemi solo nove righe di scrittura, a piena lunghezza e usando lo stesso marcatore di fine epistola che è impiegato in tutto il *corpus*; rispetto al f. 114, il f. 42 è stato tagliato perché il testo finisce già sul *recto* e non sul *verso*.

<sup>172</sup> Per capire l'importanza dei titoli, si prenda in considerazione quanto avviene coi titoli dei *Carm.* 69, 71 e 80 nella famiglia γ degli apografi del manoscritto vaticano (vd. pp. 162-163), in cui sono stati eliminati sistematicamente i riferimenti a luoghi costantinopolitani: *Carm.* 69 tit. εἰς λοῦμα τῶν Βλαχερνῶν diviene εἰς τινὰ πέτραν ῥέουσα ὕδωρ ο εἰς ῥέουσαν ὕδωρ; *Carm.* 71 tit. εἰς τὸ βιβλίον τῆς διακονίας τοῦ Τροπαιοφόρου è omissa, nonostante nei versi siano citati Costantino IX, Zoe e Teodora; *Carm.* 80 tit. εἰς τὴν ἐν τῷ Σωσθενίῳ εἰκόνα diventa εἰς βασιλεῖς στεφανοῦντας ὑπὸ Χριστοῦ,

e l'epistolario sono considerati strutturalmente due unità coerenti, a differenza delle orazioni.

Nel canzoniere vi è però un'infrazione a questa coerenza: il *Carm.* 1. Paiono, infatti, valide le considerazioni di Bianconi circa la netta cesura strutturale tra il πρόγραμμα contenuto nel *Carm.* 1 e il resto delle poesie, contrassegnata dalla presenza della decorazione a fine f. Iv. I προγράμματα (in prosa, dodecasillabi, o altro metro) sono una tipologia di testo ben definita nelle raccolte autoriali: il *Carm.* 1 è un carme a se stante, che introduce tutta la raccolta e non solo il canzoniere, contiene delle caratteristiche paratestuali ma è al contempo la prima opera della raccolta, una peculiarità che lo distingue nettamente sia dai *book epigrams* nei primi *folia* del manoscritto sia dai *Carm.* 2-99. Il testo è uno snodo fondamentale nella forma libro della raccolta mauropea. Esso si trova nel canzoniere perché, semplicemente, è una poesia e perché il canzoniere è il primo dei tre blocchi di cui è composto il manoscritto vaticano; proprio perché è poesia ed è raggruppato nel canzoniere non è menzionato nel πίναξ, nonostante la posizione marcata confermata dalle decorazioni. Al contempo, la sua separazione dal canzoniere vero e proprio doveva essere sentita come necessaria ed è interessante notare che sia effettuata attraverso l'uso di un apparato decorativo misto: la linea di demarcazione evidente ma non elaborata come quella a inizio blocco, molto simile a quelle che separano le *Or.* 181-190 B.L.; la decorazione della prima lettera di *Carm.* 2.1 è invece identica alle corrispettive poste all'inizio dei tre blocchi maggiori.

Vi è poi un altro dettaglio che va preso in esame. Tranne che per l'*Or.* 177 B.L. al f. 115, in corrispondenza dell'inizio di una nuova orazione vi è la presenza di una placchetta metallica che serve da segno: essa è effettivamente presente in alcuni casi (ff. 184, 192, 221, 280), in un caso ha lasciato uno strappo nella pergamena (f. 172), nella maggior parte è visibile un segno della sua presenza sul foglio in cui era posta e sui due immediatamente precedenti e successivi (ff. 132, 152, 201 [+ 200v], 230 [+ 229v], 251 [+ 250v e 252r], 292 [+ 291v e 293r], 299 [+ 298v e 300r], 304 [+ 303v e 305r]). L'assenza di questo segno metallico in corrispondenza del f. 115 potrebbe dipendere da molti fattori. Da un lato, essa ha una posizione e, in parte, una decorazione che la rendono di per sé marcata rispetto alle altre orazioni; la sua posizione all'inizio di un blocco e, quindi, anche di un fascicolo permettono una maggiore agilità nella sua ricerca. La placchetta metallica si ritrova in soli altri due punti del codice, al f. 2, dove è presente, e al f. 43, dove ha lasciato uno strappo restaurato successivamente: si tratta dei due fogli con cui iniziano il canzoniere e l'epistolario. Questo dato concorda con quanto detto prima: mentre le orazioni sono percepite come unità distinte, canzoniere ed epistolario invece sono due corpi coesi. Ma la posizione della placchetta al f. 2 anziché al f. 1 è una prova di primaria importanza. Se le placchette sono state applicate nel momento di composizione del codice, la posizione al f. 2<sup>173</sup> conferma il dato della qualità di testo liminare di *Carm.* 1 e della netta separazione tra *Carm.* 1 e 2: in poche parole, la placchetta confermerebbe che il canzoniere incomincia con il *Carm.* 2 e non

---

nonostante nei versi ci sia un riferimento esplicito al Monastero di Sosteno.

<sup>173</sup> La scelta del f. 2 dipende dal fatto che il testo vero e proprio di *Carm.* 2 incomincia al f. 2r e, se la placchetta fosse stata apposta al f. 1 dove si trovano le *inscriptions*, non si sarebbe capita la sua funzione, dato che essa fascia il foglio sia sul *recto* sia sul *verso*.



con il *Carm.* 1, posto a inizio volume a causa della sua natura di πρόγραμμα e seguito da componimenti a lui identici (poesie dodecasillabiche). In realtà, tale conferma arriva anche se le placchette furono applicate successivamente, com'è più probabile che avvenne: il lettore l'applicò al f. 2 e non al f. 1 perché percepiva, aiutato dall'apparato decorativo, che lì incominciava il canzoniere vero e proprio. In questo caso, è possibile che le placchette siano state applicate nel corso del medesimo intervento che ha portato all'aggiunta delle *inscriptions* Ἰωάννου τοῦ ἁγιωτάτου μητροπολίτου Εὐχαιῶν (e della variante τοῦ αὐτοῦ al f. 299v) in tutto il codice: si noti infatti che l'attribuzione a Mauropode si ripete al f. 1r sopra la decorazione e al f. 1v nel margine inferiore, sotto la decorazione separativa; le placchette seguono esattamente il contenuto del πίναξ, ponendone una sola per canzoniere ed epistolario (perché nel πίναξ non hanno titolo) e invece una per ogni orazione. L'ipotesi è corroborata dal fatto che le poesie nel πίναξ siano menzionate come στίχοι διάφοροι e non con un termine che indica più propriamente un componimento poetico: chi ha aggiunto il numero ha fatto sì, invece, che si creasse una sineddoche automatica nel lettore, per cui la parte, gli στίχοι, sta per il tutto, le poesie. Se l'aggiunta del conteggio delle opere mauropodee al f. IIIv è legato alla stessa operazione che portò all'aggiunta delle *inscriptions* e delle placchette metalliche, è assai probabile che il totale di 98 carmi al f. IIIr dipenda da una semplice lettura del manoscritto, nel quale una serie di dati concorrono all'esclusione del πρόγραμμα dal *corpus* principale del canzoniere<sup>174</sup>.

## 2.4 Il canzoniere vaticano e la sua struttura

Se finora si è delineato l'ordito, è giunto il tempo di affrontare il problema della trama della raccolta, tentando di comprendere la modalità con cui le opere sono disposte all'interno della *collectio* vaticana. Prima di passare alla mia analisi del *corpus* (§2.4.2–2.4.3), esporrò sinteticamente le due ricostruzioni finora a disposizione.

### 2.4.1 Le ricostruzioni di Lauxtermann e Bernard

Il primo ad aver offerto una disamina complessiva del contenuto del manoscritto vaticano è Lauxtermann. Sulla base di quanto afferma già Karpozilos<sup>175</sup>, lo studioso evidenzia come la collezione di poesie sia organizzata sulla base di «subtle thematic patterns». Il *corpus* sarebbe così diviso in tre parti: *Carm.* 2-42, 43-70 e 71-98, con l'esclusione di *Carm.* 1 e 99 che aprono e chiudono l'intera raccolta. Mentre la seconda parte presenta diverse poesie giustapposte «without any formal similarities», il primo e l'ultimo gruppo seguono una disposizione per macroaree tematiche in relazione

<sup>174</sup> La cautela, però, è d'obbligo, perché, come sottolinea anche Bernard, il computo di 98 poesie potrebbe anche banalmente dipendere da una svista, anche per la disposizione mutevole delle *inscriptions* nel blocco del canzoniere (soprattutto per quanto riguarda le poesie contrassegnate da ἄλλοι ed ἕτεροι, spesso nei margini).

<sup>175</sup> KARPOZILOS 1982, pp. 77-106.

reciproca. Infatti, secondo la ricostruzione di Lauxtermann, i *Carm.* 12-26 corrispondono a 71-80 e 86-88; i *Carm.* 35-42 a 81-85; i *Carm.* 27-31 a 94-98; nella terza parte, infine, incastonati tra i blocchi in interconnessione con la prima vi sono i *Carm.* 89-93 εἰς ἑαυτόν<sup>176</sup>, secondo una disposizione simile a una *Ringkomposition*. Lo stesso Lauxtermann, successivamente, ha studiato l'organizzazione interna di epistolario e orazioni: mentre le orazioni sono raggruppate per una distinzione di generi molto simile alla *ratio* sottesa al *corpus* poetico, le epistole sembrano essere in ordine cronologico e hanno come fulcro il momento in cui Mauropode fu 'esiliato' a Euchaita<sup>177</sup>. Lo schema proposto da Lauxtermann per la *collectio* vaticana divide i tre blocchi principali in tre parti (per il *corpus* poetico vi è l'aggiunta della prima e dell'ultima poesia come incipit ed explicit), secondo il seguente schema:

### POESIE

	<i>Carm.</i> 1	πρόγραμμα del <i>corpus</i> poetico
I	<i>Carm.</i> 2-11	ecfrasi
	<i>Carm.</i> 12-26	epigrammi su opere d'arte
	<i>Carm.</i> 27-31	<i>book epigrams</i>
	<i>Carm.</i> 32-34	dispute letterarie
	<i>Carm.</i> 35-42	epitafi e monodie
II	<i>Carm.</i> 43-70	poesie varie
III	<i>Carm.</i> 71-80	epigrammi su opere d'arte
	<i>Carm.</i> 81-85	epitafi
	<i>Carm.</i> 86-88	epigrammi su opere d'arte
	<i>Carm.</i> 89-93	poesie εἰς ἑαυτόν
	<i>Carm.</i> 94-98	<i>book epigrams</i>
	<i>Carm.</i> 99	epilogo del <i>corpus</i> poetico

### EPISTOLE

I	<i>Epist.</i> 1-42	gli anni felici prima dell'esilio
II	<i>Epist.</i> 43-50	la crisi comportata dall'esilio
III	<i>Epist.</i> 51-77	gli anni infelici durante l'esilio

<sup>176</sup> LAUXTERMANN 2003, pp. 63-65.

<sup>177</sup> LAUXTERMANN 2017, p. 96, che accetta la proposta di KARPOZILOS 1982, p. 39 (soprattutto n. 107) e IOANNES MAUROPUS 1990, pp. 29-31; riguardo a questa ricostruzione risultano scettici sia OIKONOMIDÈS 1983, p. 487 n. 6 sia KAZHDAN 1993a, pp. 102-103. Le epistole sono studiate anche da ANĐELKOVIĆ 2016, che sottolinea l'importanza di macrosezioni tematiche all'interno dell'epistolario. Il lavoro citato è la tesi di laurea magistrale di Anđelković, resa disponibile sulla sua pagina di academia.edu: la studiosa sta tuttora lavorando sull'epistolario mauropodeo per la sua tesi di dottorato, sempre presso l'Università di Belgrado, come testimonia anche il suo recente contributo ANĐELKOVIĆ 2019.

## ORAZIONI

I	Or. 177-183 B.L.	orazioni ‘generali’ per festività ricorrenti
II, 1	Or. 184-187 B.L.	orazioni ‘speciali’ per occasioni particolari
II, 2	Or. 188-190 B.L.	orazioni ‘speciali’ per Santi locali

Bernard, invece, si è occupato esclusivamente del *corpus* poetico maupodeo<sup>178</sup>. Rispetto a Lauxtermann, egli sostiene che i primi ventisei componimenti formino un sistema coerente: *Carm.* 2-11 feste del Signore; *Carm.* 12-25 santi e profeti; *Carm.* 26 epigramma finale sul Pantocratore. L'*inscriptio* iniziale, dunque, «although not entirely correct, can apply to this whole cycle», nonostante egli stesso evidenzi come εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν· ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως si riferisca esplicitamente alle sole festività del Signore. Su questa base, Bernard suppone che l'intero ciclo sia stato commissionato da Giorgio, il fratello di Michele IV il Paflagone e che, quindi, sia legato a una fase iniziale della carriera di Mauropode<sup>179</sup>. Infatti, l'autore sarebbe poco visibile in queste poesie e, nella sua unica apparizione, afferma di essere solo un allievo e un servo dei Tre Ierarchi, suoi maestri (*Carm.* 17.7-8)<sup>180</sup>. Nei successivi *Carm.* 27-42, invece, viene rilevata una maggiore presenza del Mauropode autore («a man self-assertive about his autorship»), nonché un miglioramento nel suo *status* sociale, perché gli epitafi sono dedicati a diversi individui appartenenti agli alti ranghi della società: l'autore si dedica a tempo pieno all'attività intellettuale, al servizio di amici e patroni (tra cui anche l'imperatore, con cui forse non aveva ancora un rapporto diretto)<sup>181</sup>. Si giunge quindi allo snodo contrassegnato dai *Carm.* 47-48: l'autore perde la propria casa per poi recuperarla grazie all'intervento dell'imperatore, con cui ebbe proprio allora il primo contatto<sup>182</sup>. Per questo motivo, i *Carm.* 49-53 sono testimonianza del coinvolgimento diretto di Mauropode in polemiche erudite, probabilmente legate alla sua vicinanza ai circoli imperiali, che preludono all'evento più importante della vita di Mauropode, raccontato nel poema più lungo dell'intera raccolta, intitolato *Quando fu conosciuto per la prima volta dai sovrani* (*Carm.* 54). Questo carme è il primo dell'«imperial group» (*Carm.* 54-87), nel quale i carmi non sarebbero distribuiti in ordine cronologico, ma per porre in evidenza un unico *Leitmotiv*: il definitivo successo nella vita pubblica di Mauropode e il suo rapporto di amicizia e collaborazione con l'imperatore<sup>183</sup>. Dopo questo gruppo, Bernard identifica il punto focale dell'auto-rappresentazione di Mauropode nei poemi su se stesso (*Carm.* 89-93)<sup>184</sup>. Infine, nei *Carm.* 94-99 riemerge il Mauropode autore, un intellettuale indipendente e sicuro del proprio talento. Bernard, quindi, afferma che il *corpus* poetico

<sup>178</sup> BERNARD 2014b, pp. 128-148.

<sup>179</sup> Su questa ricostruzione, che non condivido, si vedano i paragrafi 3.4.2 e 3.5.

<sup>180</sup> *Ivi*, pp. 138-140.

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 140-141.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 141. Riprendendo un'ipotesi già espressa in LIVANOS 2008, pp. 47-48, Bernard segnala che i numero 40 e 7 sono legati al tema dell'esilio nella Bibbia.

<sup>183</sup> *Ivi*, pp. 141-142.

<sup>184</sup> *Ivi*, pp. 195-207.

vaticano racconta di un intellettuale che vuole mantenere la sua integrità, ma all'improvviso è sopraffatto dal successo mondano: la crisi che ne deriva lo porta a sostenere che l'uomo è sottomesso a vicissitudini a cui non può porre rimedio<sup>185</sup>. In sintesi, Bernard tratteggia la seguente organizzazione nel *corpus* poetico mauropodeo:

<i>Carm.</i> 1	πρόγραμμα del <i>corpus</i> poetico	
<i>Carm.</i> 2-26	committenza di Giorgio Paflagone	«humble epigrammatist, in the service of others»
<i>Carm.</i> 27-42	<i>book epigrams</i> , polemica letteraria, epitafi	«growing social status of the author ... a man self-assertive about his autorship»
<i>Carm.</i> 47-48	poesie sulla propria casa	Mauropode ha il primo contatto diretto con l'imperatore.
<i>Carm.</i> 49-53	poesie di polemica letteraria	«Mauropous ... now moves in imperial circles»
<i>Carm.</i> 54  ↓ <i>Carm.</i> 54-87	<i>Quando fu conosciuto per la prima volta dai sovrani</i>  ↓ «imperial group»	«a turning point in <Mauropous'> life ... a turning point in the collection»  «this series of poems exemplifies his worldly success, his ambitions in the highest echelons of society, and his close allegiance to the emperor»
<i>Carm.</i> 89-93	poesie εις ἑαυτόν	«the core of Mauropous' self-representation ... a manifesto for his entire way of life»
<i>Carm.</i> 94-99	poesie di vario contenuto	«it is again Mauropous the author who emerges, not as a hired epigrammatist or orator, but as a skilful and independent author»

#### 2.4.2 Lunghezze, accostamenti e struttura

Come tutti gli altri versi usati in letteratura bizantina, il dodecasillabo è impiegato κατὰ στίχον in sequenze di lunghezza arbitraria. Durante il millennio bizantino, infatti, non si è formato in poesia dotta alcun *pattern* verticale normativo d'uso comune (come invece le strofe organizzate dalle rime nella letteratura dell'Europa occidentale, ad esempio) e, quindi, neanche strutture poetiche fisse per lunghezza e disposizione

<sup>185</sup> *Ivi*, pp. 143-144.

di rima, come avvenuto per il sonetto nella prima metà del XIII secolo. Si tratta di una constatazione molto rilevante: se un verso è usato κατὰ στίχον, il componimento in teoria può essere lungo quanto di volta in volta serve al poeta per esprimere il suo messaggio, quindi praticamente *ad libitum*. Infatti, quando un componimento non ha una fine stabilita aprioristicamente da una norma di genere (e.g. i quattordici versi del sonetto o il numero di 40/60 versi per una *canso*), non si ha neppure l'esigenza di accostare in sequenza varie poesie per aggirare il "problema" del limite di versi consentito e permettere una narrazione complessa (come avviene, ad esempio, per le corone di sonetti), perché, banalmente, serve solo allungare la poesia quanto basta.

Ciononostante, dall'analisi del materiale edito si può evincere che vi erano delle lunghezze che non divennero mai normative, ma che si potrebbero definire 'consuetudinarie' nella pratica poetica dei componimenti in dodecasillabi κατὰ στίχον. Tali consuetudini si rintracciano con più facilità negli epigrammi: visto che essi erano pensati per essere incisi su un oggetto, trascritti nei margini, o dovevano rispondere a una precisa *mise en page* nei *folia* introduttivi di manoscritti, questi testi erano composti per essere in stretta relazione con lo spazio a disposizione. Non è un caso che, per esempio, nella più vasta raccolta di epigrammi bizantini attualmente a disposizione (i quattro volumi dei BEiÜ), vi sia una vasta maggioranza di componimenti monostici, distici, tristici e tetrastici<sup>186</sup> e ciò vale soprattutto per gli epigrammi su miniature e oggetti d'arte di piccola grandezza; invece, qualora gli epigrammi siano più lunghi, essi contengono una quantità pari di versi nella gran maggioranza dei casi (75,7%)<sup>187</sup>. In generale, gli epigrammi con 1, 2, 3, 4, 6 versi sembrano i più diffusi, seguiti da quelli con 8, 10, 12, 14 e 16 versi. Rari (ma non eccezionali) sono gli epigrammi lunghi ed essi risultano, in ogni caso, legati a supporti che permettono di avere spazio per tale lunghezza (pietra e pergamena/carta)<sup>188</sup>.

Le poesie maupodee si attengono a queste consuetudini. Infatti, nel canzoniere si trovano: due componimenti di 3 versi (epigrammi entrambi: *Carm.* 32 e 94); quindici di 4 versi (la maggior parte epigrammi: *Carm.* 44-45, 60 [enigma], 65, 67 [epigrafe per una tomba], 70, 75-79, 88, 98<sup>189</sup>); undici di 6 (anche in questo caso, quasi tutti epigrammi: *Carm.* 12, 18, 26, 40-41 [epigrafi per una tomba], 52, 58, 64, 68, 69 [di finalità incerta], 95); venti di 8 versi (tutti epigrammi: *Carm.* 14, 17, 20, 21, 22-24, 43, 50-51, 59, 62-63, 71-72, 74, 87, 97, 99); tre di 10 versi (per due terzi epigrammi:

<sup>186</sup> Tutti gli epigrammi pubblicati in EPIGRAMMATA BYZANTINA 1992 e EPIGRAMMATA BYZANTINA 1994 fanno parte di questa categoria, a esclusione dei monostici.

<sup>187</sup> La percentuale comprende tutti gli epigrammi con più di quattro versi; si sono calcolati, in questo caso, anche gli epigrammi contenuti nelle *appendices* dei volumi successivi, ma relativi a miniature e oggetti d'arte. La percentuale si riduce al 64,7% se si considerano tutti gli epigrammi più lunghi di quattro versi contenuti nei quattro volumi dei BEiÜ, ovvero anche quelli su pietra e su manoscritto (ma per questi ultimi bisognerebbe fare una simile indagine sull'intero *corpus* del DBBE).

<sup>188</sup> Cionondimeno questi testi sono a tutti gli effetti epigrammi, perché la lunghezza non impossibilita la loro funzionalità se il supporto lo consente, cfr. LAUXTERMANN 2003, pp. 23-24 e gli epigrammi εις πίνακας μεγάλους del *corpus* maupodeo (*Carm.* 2-11).

<sup>189</sup> I componimenti tetrastici sono un vero e proprio genere letterario a Bisanzio, probabilmente legato a una loro funzionalità pratica: autori di numerosi tetrastici sono, per esempio, Ignazio Diacono e Teodoro Prodromo.

*Carm.* 16, 38 [epitimbi], 86); dieci di 12 versi (quasi tutti epigrammi: *Carm.* 19, 25, 46, 57, 61 [enigma], 66 [occasione], 83-85, 96); due di 14 (*Carm.* 35 [epitimbi] e 49); tre di 16 (per due terzi epigrammi: *Carm.* 9, 39 [epitimbi], 80<sup>190</sup>). In breve, 69 poesie su 99, per la maggior parte epigrammi, si conformano alle lunghezze più diffuse nei quattro volumi dei BEiŪ, numero che sale a 70 se si aggiunge il *Carm.* 51 di 9 versi. Anche se questo dato per ora sembra tautologico (gli epigrammi maupodei seguono le consuetudini degli epigrammi bizantini), serve a comprendere il materiale di cui è composta la raccolta.

Nel 1992 Hörandner ha usato per la prima volta l'efficace definizione di «ciclo di epigrammi». Partendo dall'uso specifico del termine 'ciclo' nell'ambito della storia dell'arte, originariamente lo studioso applicava la definizione a quei gruppi di poesie, nel suo caso preservati su manoscritto, in cui ciascun componimento descrive un evento cruciale della vita di Cristo e la compattezza del ciclo dipende dal fatto che ciascun elemento fa parte di una narrativa più complessa ma ben conosciuta. Inoltre, questi componimenti solitamente trattano di eventi evangelici che hanno una specifica iconografia e una rilevante importanza liturgica: tali liste di epigrammi potevano sia essere impiegate come repertorio preconfezionato per eventuali nuove icone sia essere lette come opere letterarie a sé stanti<sup>191</sup>. Successivamente il termine 'ciclo' è stato esteso a tutti i gruppi di epigrammi che abbiano una relazione vicendevole di genere<sup>192</sup>, caratteristica saliente (e.g. la polimetria) o argomento, che siano o non siano in relazione con una determinata iconografia: dell'originaria definizione di Hörandner rimane, spesso ma non sempre, la caratteristica di essere riconducibili a un'unica operazione letteraria, legata a un autore e/o a un unico contesto di produzione (e.g. la decorazione di un manoscritto)<sup>193</sup>.

Quanto detto è fondamentale per la comprensione del canzoniere maupodeo, nel quale la lunghezza delle poesie e la loro appartenenza a cicli giocano un ruolo cruciale. Il canzoniere vaticano di Maupode contiene, come si è già più volte detto, novantanove poesie, di cui la prima è il *πρόγραμμα* dell'intera raccolta e risulta essere separata dal resto del *corpus* tramite la presenza di una linea decorata di demarcazione al f. Iv. Per questo motivo, nella seguente analisi si è escluso il *Carm.* 1. Nella divisione del *corpus*, ho accettato la divisione proposta da Lauxtermann per i *Carm.* 1-42 e 71-99.

---

<sup>190</sup> Il genere dell'epitimbio è liminare, in realtà, tra epigramma e poesia, perché potrebbe essere sia una poesia di occasione per la morte sia un'epigrafe per la tomba.

<sup>191</sup> Su questi particolari cicli di epigrammi, si vedano EPIGRAMMATA BYZANTINA 1992, EPIGRAMMATA BYZANTINA 1994 e la disamina di LAUXTERMANN 2003, pp. 76-81, che aggiunge ai due cicli pubblicati da Hörandner gli esempi degli *excerpta* dei Tetrastici su Antico e Nuovo Testamento di Teodoro Prodromo e del ciclo cristologico e mariano contenuto nel ms. Athon. Laur. B 43 (vd. p. 2 n. 3), ai ff. 67v-68r, vd. *infra* pp. 138-139.

<sup>192</sup> Penso, ad esempio, all'uso che ne fa BERNARD 2014b, p. 84 per i *Carm.* 75-79 di Cristoforo Mitileneo sul funerale della sorella Anastaso.

<sup>193</sup> I contributi sono numerosi, si prendano come esempi DEMOEN 2010, MEESTERS, PRAET et al. 2016, MEESTERS – RICCI 2018, ZAGKLAS 2018 e, da ultimo, lo stesso Hörandner per un ciclo di epigrammi sui dodici mesi (HÖRANDNER 2019, p. 463). In questo commento, sfruttando la terminologia della storia dell'arte, parlo spesso di dittico, trittico e polittico per descrivere cicli di poesie di argomento comune.

Ia – *Carm.* 2-11 εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν· ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως.

Per il suo contenuto è il ciclo maggiormente strutturato dell'intero canzoniere. Il ciclo è formato da dieci poesie che formano una sequenza 3 + 2 | 3 + 2. Se si considera il ciclo diviso a metà, si nota che primo componimento di ciascun gruppo è di 33 versi, numero cristologico per eccellenza, mentre il secondo di almeno 30 versi (*Carm.* 2-3: 33 e 36 vv.; *Carm.* 7-8: 33 e 30 vv.); se nel primo gruppo i due componimenti sono tra loro in ordine crescente (33-36), nel secondo sono in ordine decrescente (33-30). Gli altri tre componimenti di ciascuno dei due gruppi sono in ordine crescente (*Carm.* 4-6: 11, 27, 28 vv., sequenza continuata dal *Carm.* 7 con 33 vv.; *Carm.* 9-11: 16, 17, 22 vv.); se nel primo gruppo il *Carm.* 4 ha 11 versi i *Carm.* 5-6 (quarto e quinto della sequenza) differiscono tra loro di un solo verso (27 e 28 vv.), nel secondo gruppo i *Carm.* 9 e 10 (terzo e quarto della serie) sono di 15 e 17 versi, mentre il *Carm.* 11 (quinto della serie) ha 22 versi, distanziandosi di cinque versi dal precedente e avendo così il doppio esatto di versi rispetto a *Carm.* 4. Ma il dato più importante sta nelle relazioni intertestuali. Innanzitutto, ciascun segmento del ciclo intrattiene relazioni intertestuali con i testi circostanti (rispettivamente *Carm.* 2-4, 5-6, 7-9, 10-11), che divengono più stringenti tra le prime due poesie di ogni ciclo e tra i due componenti dei due gruppi di numero pari. Poi, vi sono relazioni con i testi dell'altra metà, secondo tre tipologie distinte: i *Carm.* 2-4 (Nascita, Battesimo, Trasfigurazione) e 7-9 (Crocifissione, Resurrezione, Incredulità di Tommaso) sono in responsione reciproca, con parallelismi precisi che li collegano vicendevolmente nelle relazioni 2-7, 3-8, 4-9; al centro di queste due serie vi sono i *Carm.* 5-6 (Risveglio di Lazzaro e Ingresso a Gerusalemme), anch'essi fortemente legati da relazioni testuali incrociate e, alla fine del ciclo, anche i *Carm.* 10-11 (Ascensione e Pentecoste) formano un dittico coeso; infine, queste i due dittici formati dai *Carm.* 5-6 e 10-11 intrattengono tra loro una relazione semantica, anche se più sfumata sul piano testuale rispetto ai *Carm.* 2-4 e 7-9. Nel commentario si sono evidenziati diverse relazioni intertestuali tra i carmi contenuti in questo ciclo, ma, in questa sede, è utile analizzare i carmi tra loro in parallelo: procederò mostrando prima le relazioni a distanza tra le due parti del ciclo, seguite da quelle con le poesie limitrofe, secondo la distinzione proposta a inizio paragrafo.

### Gruppi dispari

- *Carm.* 2-7 – vv. 1-2: il *Carm.* 2 inizia con la luce che balugina nel buio della notte della nascita di Cristo, il *Carm.* 7 con la notte che si diffonde nel giorno della sua morte; vv. 3-7: il mistero da un lato della nascita, dall'altro della morte di Dio; vv. 8-12: nel *Carm.* 2 si descrive l'arrivo dei pastori alla grotta, il contenuto di questa e, per ultima, si menziona la πάρθενος, nel *Carm.* 7 si menziona dapprima la madre e il fedele amico e poi i discepoli che si disperdono disperati (l'allontanamento dalla croce è un'azione esattamente contraria a quella dei pastori: se questi sono dimentichi delle pecore per la volontà di vedere Cristo, i discepoli hanno dimenticato il loro amore per Cristo a causa della paura e dell'incertezza)<sup>194</sup>; *Carm.* 2.13-15, in

<sup>194</sup> Si noti, in questa sezione, la distribuzione identica dei participi: al v. 8 dei due carmi si hanno due medi molto simili ἠπειγμένοις – ἠγαπημένος, al v. 11 da un lato il participio medio ἡμελημένον,

cui si esprime lo stupore dinanzi al Dio bambino, corrispondono a *Carm.* 7.13-16, in cui si dice che Dio ha abbandonato il Figlio sulla croce (si noti la presenza, al v. 13 di entrambi i componimenti, di un elemento che indica vicinanza da un lato, τοῦτο, e lontananza dall'altro, μέγας ... ἄπεστι) e, ugualmente, *Carm.* 2.16-22, in cui l'Io narrante smentisce le preoccupazioni dell'Osservatore, corrispondono a *Carm.* 7.17-21, in cui si smentisce che Dio è assente (in particolare vi è un evidente rapporto tra *Carm.* 2.21-22 e *Carm.* 7.20-21); i due carmi finiscono entrambi con la gioia della comunità dinanzi al miracolo di Cristo, alla sua nascita e alla sua morte (v. 33), caratteristica condivisa anche dalla coppia di carmi seguenti.

- *Carm.* 3-8 – i due carmi differiscono di sei versi, ma se al *Carm.* 3 si sottraggono i primo quattro versi (descrizione di Giovanni il Battista) e gli ultimi due (ringraziamenti dell'Io poetico), le relazioni tra *Carm.* 3.5-34 (30 vv.) e *Carm.* 7 sono stringenti. *Carm.* 3.5-13 corrispondono precisamente a *Carm.* 7.1-10: *Carm.* 3.7 è costruito in maniera molto simile a *Carm.* 7.1 (all'inizio due verbi bisillabici piani, tra loro in omoteleuto; in clausola due participi medi sostantivati pentasillabici [articolo monosillabico + participio tetrasillabico]) e, al contempo, *Carm.* 3.5 corrisponde a *Carm.* 7.3 (participio di *verbum dicendi* in clausola; il contenuto è poi identico, dato che si parla dell'annuncio di Cristo); *Carm.* 3.8-13 e *Carm.* 7.4-10 parlano di due fraintendimenti umani della volontà e della natura di Cristo (in *Carm.* 3, Giovanni, sapendo chi è Cristo, pensa che la sua richiesta di battesimo sia una tentazione; in *Carm.* 7 l'astante ha attribuito per errore natura mortale a ciò che trascende la natura e che, peraltro, ha superato la celerità di un suo stesso miracolo); *Carm.* 3.14-16 e *Carm.* 7.11-12 *focus* sulle mani, da un lato quelle di Giovanni sono esitanti e tremanti, dall'altro quelle di Cristo sono potenti; *Carm.* 3.17-24 e *Carm.* 7.13-23 l'azione di Dio (si noti l'antitesi tra gli elementi indicanti movimento in *Carm.* 3.17 e *Carm.* 7.13); *Carm.* 3.25-30 e *Carm.* 7.24-27 gli altri astanti (in *Carm.* 3 il Giordano è compartecipe e rispettoso, in *Carm.* 7 le guardie sono private della vista); *Carm.* 3.31-34 e *Carm.* 7.28-30 gaudio dell'umanità per l'azione di Cristo (si noti la presenza in *Carm.* 3.31 di δεύτερα πλάσις che corrisponde ad ἀνάπλασις di *Carm.* 7.29, nonché l'uso di χάρις e del suo verbo συχαίρω all'ultimo verso della sequenza).
- *Carm.* 4-9 – sono i due componimenti più corti di ciascuna serie e isolati rispetto ai rimandi intertestuali tra i *Carm.* 2-3 e 7-8. Incominciano entrambi con un'allocuzione a un destinatario, espresso al vocativo appena prima di C5 (in entrambi i casi si tratta di un sostantivo trisillabico tronco; il sostantivo μαθητής appare come secondo termine in *Carm.* 4.6 e in *Carm.* 9.1). Il contenuto dei primi sei versi è antitetico, ma strettamente correlato: se in *Carm.* 4 si intima l'osservatore a non guardare la scena, in *Carm.* 9 si sprona i discepoli ad avere coraggio dinanzi alla ξένη θέα. Sono, infine, legati *Carm.* 4.10-11 e *Carm.* 9.14-15, con in entrambi un'invocazione alla fede.
- *Carm.* 2-3 – i primi due carmi sono tra loro teologicamente legati: se la Natività è l'incarnazione di Cristo, il Battesimo è il momento della sua prima epifania

---

dall'altro δακρύων.



in quanto Figlio di Dio. Rispetto al parallelo tra i *Carm.* 3 e 8, i *Carm.* 2-3 vanno osservati accostandoli verso per verso: entrambi i componimenti si aprono con qualcuno che annuncia Cristo, annuncio che viene esplicitato, in entrambe le poesie, al quinto verso; se in *Carm.* 2.6-7 al primo dubbio dell'Osservatore risponde l'Io narrante, in *Carm.* 3.6-7 si dice che Giovanni annuncia Cristo e battezza; in *Carm.* 2.8-9 l'Osservatore si incammina verso l'antro, spostandosi dal luogo in cui si svolgeva l'azione precedente, in *Carm.* 3.8-9 è Cristo a venire verso Giovanni; se in *Carm.* 2.10 il Narratore dice di andare coi pastori per rispondere al dubbio del v. 6, ovvero conoscere chi è questo Dio incarnato, in *Carm.* 3.10 si dice che Giovanni già sa chi è dinanzi a lui; in entrambi i casi i versi successivi sono portatori di una prova nei confronti dell'Osservatore e di Giovanni, che infatti giungono al dubbio, il primo che l'Incarnazione sia una menzogna, il secondo che Dio lo stia mettendo alla prova (*Carm.* 11-14). Tale dubbio viene sciolto, in entrambi i casi, attraverso le prove offerte ai vv. 16-24, seguite da un *focus* sugli astanti che partecipano alla scena (vv. 25-28 in *Carm.* 2 Maria, i pastori e gli angeli; in *Carm.* 3 il Giordano). Nonostante i due componimenti non abbiano lo stesso numero di versi, la scena finale è la medesima, ovvero una gioia collettiva che scaturisce da quanto appena osservato. Se in *Carm.* 2 è in disparte Giuseppe, corrucciato, in *Carm.* 3 vi è la presenza dell'Io poetico (vv. 35-36) che è saldamente compartecipe alla giubilo.

- *Carm.* 7-8 – il *Carm.* 7 inizia con la notte e la tenebra della morte di Cristo e termina con la luce che sta giungendo nel mondo durante la notte di Pasqua; il *Carm.* 8 si apre con un'esortazione a osservare il miracolo, azione il cui presupposto è la presenza della luce. I vv. 2-6 di entrambi i componimenti esprimono lo stupore verso qualcosa che sembra impossibile, ma è accaduto: in *Carm.* 7 la morte di Cristo, Figlio di Dio; in *Carm.* 8 la sua Resurrezione. I vv. 7-12 si aprono con la descrizione di qualcosa ancora legato a Cristo (la sua bellezza svanita da un lato e la sua veloce resurrezione dall'altro) per poi proseguire con un *focus* sugli astanti: in *Carm.* 7 vi sono gli apostoli che fuggono disperati e la triste constatazione che solo Giovanni e Maria sono i due rimasti presenti, unici dei molti amici di poco prima; in *Carm.* 8 c'è un paragone tra la velocità della Resurrezione di Cristo e del risveglio di Lazzaro (alluso al plurale antonomastico, τετραήμερους φίλους) e, poi, la resurrezione dei Patriarchi, morti da lunghissimo tempo. Segue, ancora in entrambe le parti, il miracolo (vv. 13-23): da un lato l'apparente assenza di Dio, che in realtà è presente, e la constatazione da parte dell'Io poetico che anch'egli deve morire in Cristo per ottenere la salvezza; dall'altro, quasi la dimostrazione di *Carm.* 7.20-23, con la resurrezione di Adamo, Davide, Solomone ed Eva. Se in *Carm.* 7 si prosegue con un'esortazione a Cristo per accelerare la sua Resurrezione (vv. 24-33 prelude diretto di *Carm.* 8.1-10, peraltro con la medesima quantità di versi), in *Carm.* 8 si chiede che le guardie pagane non assistano alla Resurrezione (prelude di quanto avviene, invece, in *Carm.* 9<sup>195</sup>) e il giubilo finale. In ogni caso,

---

<sup>195</sup> Se le guardie, pagane, non possono vedere la Resurrezione di Cristo esattamente come i discepoli al cospetto della sua Trasfigurazione in *Carm.* 4 (si noti, in entrambi i casi, dell'uso del verbo τυφλώω), i discepoli spaventati, ma ancora fedeli a Cristo, possono osservare la meraviglia.

sia *Carm.* 7.24 sia 8.24 contengono un esortativo, il cui contenuto viene spiegato nei versi seguenti.

### Gruppi pari

- *Carm.* 5-10 – la somiglianza è più che altro tematica: il *Carm.* 5 si apre con un riferimento diretto al dipinto, il *Carm.* 10 si chiude una lode del pittore; nella prima parte del *Carm.* 10 si parla della natura divina di Cristo, rivelata attraverso il miracolo nella seconda parte del *Carm.* 5; nella seconda parte del *Carm.* 10 i discepoli e Maria protendono le mani verso l'alto, come se volessero raggiungere Cristo, così come le sorelle di Lazzaro si gettano ai piedi di Cristo per chiedere la grazia; infine, nell'ultima parte di *Carm.* 10 vi è la consolazione degli angeli, così come nella parte centrale di *Carm.* 5 vi sono le parole di Cristo che rassicurano le donne.
- *Carm.* 6-11 – i due componimenti hanno strutture molto simili: se il *Carm.* 6 presenta due sezioni di versi pari, seguite da due di medesima lunghezza dispari (I. 6 vv., II. 8 vv., III. 7 vv., IV. 7 vv.), il *Carm.* 11 ha le prime quattro sezioni composte da un numero di versi dispari, in una disposizione binaria, mentre l'ultima sezione è di sei versi (I. 3 vv., IIa. 5 vv., IIb. 3 vv., III. 5 vv., IV. 6 vv.). Eccettuati i primi tre versi del *Carm.* 11, che riallacciano quest'ultimo al finale di *Carm.* 11, il contenuto dei due carmi è simile dal punto di vista tematico, soprattutto quando si parla della una folla di gente accorsa (*Carm.* 6.7-14 e *Carm.* 11.12-16) e vi è l'invocazione diretta a un  $\sigma\upsilon$  posizionata quasi allo stesso verso, nel primo caso il pronome si riferisce alla città di Sion (*Carm.* 6.15), nel secondo all'osservatore, in chiusura del ciclo (*Car.* 11.17). Gli ultimi versi, poi, intrattengono stringenti relazioni semantiche: se nel *Carm.* 6 si parla dei malfattori che spirano delitto a causa della loro invidia, nel *Carm.* 11 si esorta l'Osservatore a prestare ascolto e a donare se stesso ai discepoli, che spirano spirito santo.
- *Carm.* 5-6 – le due poesie si aprono con otto versi introduttivi, che descrivono il contesto in cui si svolge l'azione: da un lato la morte di Lazzaro, l'arrivo di Cristo (*Carm.* 5.6) e il dolore delle donne dinanzi a lui; dall'altro l'esortazione a Gerusalemme ad aprire le porte della città; l'arrivo del Signore a cavallo di un asino con i suoi discepoli a piedi (*Carm.* 2-6); il giubilo generale per l'arrivo. Ci sono dei paralleli tematici importanti: il v. 2 di entrambi i carmi esplicita l'amore di Cristo nei confronti di un ente terreno (Lazzaro e Gerusalemme); il v. 7, invece, contiene due sentimenti contrapposti, il dolore per la morte del fratello (*Carm.* 5.7), la gioia per l'arrivo del Signore (*Carm.* 6.7). A ciò si aggiungono due paralleli meno evidenti: *Carm.* 5.3-4 descrivono la morte di Lazzaro e il dolore per essa che verrà infranto dalla venuta di Cristo, mentre *Carm.* 6.3-4 descrive l'arrivo di Cristo a Gerusalemme; in *Carm.* 5.5 si dice che i parenti di Lazzaro non conoscevano il potere di Cristo, mentre in *Carm.* 6.5 si dice che egli si avvicina a Gerusalemme a cavallo di un asino, veicolo che non denota certo la sua potenza. Se poi in *Carm.* 5.8-11 Cristo dice alle donne in lacrime che vedranno il suo potere, ma costoro, non convinte, dicono che Lazzaro è morto da quattro giorni, in *Carm.* 8-11 parte della folla inneggia a Cristo proprio perché sa che ha compiuto il miracolo di Lazzaro.

Al v. 13 di entrambe le poesie compare la parola ζωήφορος, ma se in *Carm.* 5.13-14 egli agisce nascondendo la sua potenza fino all'ultimo, in *Carm.* 6.13-14 essa è conosciuta da tutti. I versi successivi parlano di due gruppi antitetici di uomini: gli amici di Cristo, da lui salvati, come Lazzaro e i suoi nemici, che spirano delitto. I vv. 18-19 di entrambi i componimenti parlano della stessa cosa: la capacità di Cristo di resuscitare i morti e il risveglio di Lazzaro. Il v. 20, invece, descrive due azioni agli antipodi: Cristo, spirando, ridona la vita al defunto; i malfattori, invece, spirano delitto, volendo sottrarre la vita a Cristo. Se *Carm.* 5.22 descrive lo scoperchiamento della tomba da parte di Lazzaro, in *Carm.* 6.22 Sion è esortata ad aprire le sue porte, all'interno delle quali Cristo subirà la morte per portare la vita. Il finale, come al solito, è carico di una gioia corale.

- *Carm.* 10-11 – Il *Carm.* 10 si chiude con un distico in lode al pittore dell'icona, il *Carm.* 11 si apre con un tristico dal medesimo tenore. Dal secondo κῶλον del v. 3 fino al 10, nel *Carm.* 10 è descritta l'ascesa di Cristo al cielo, mentre *Carm.* 5.3-10 la discesa dello Spirito Santo, in entrambi i casi in otto versi. Se infine, in *Carm.* 10.11-15, gli angeli rassicurano gli Apostoli e Maria annunciando la seconda venuta di Cristo, in *Carm.* 11.12-16 inizia la missione apostolica degli apostoli.

Oltre a queste relazioni tra le poesie corrispondenti nelle due serie, vi sono continui riferimenti intertestuali in *loci* che risultano nevralgici dal punto di vista dottrinale e che, solitamente, legano una poesia con quelle a lei direttamente vicine: per esempio, *Carm.* 5.13 e 5.20 con 6.13 e 6.20<sup>196</sup>. Questa serie di relazioni in vicinanza e a distanza risultano evidenziate dal fatto che il ciclo delle poesie copre un unico arco narrativo particolare, le maggiori festività legate a Gesù Cristo durante l'anno liturgico bizantino, ma il medesimo procedimento si riscontra in tutto il canzoniere mauropodeo.

*Ib* – *Carm.* 12-26.

Lo snodo tra la prima e la seconda parte del canzoniere è all'insegna della concordia tematica e dispositiva. Mentre *Carm.* 11 segna la fine dell'arco narrativo precedente, con la discesa dello Spirito e l'inizio dell'azione apostolica dei discepoli che divengono πυρίπνοοι, il *Carm.* 12 descrive Elia mentre è in fuga presso il fiume Cherit, dopo aver provocato una lunga siccità per punire Acab e il suo regno. Il fuoco, dunque, pur nella sua polisemia, è il *Leitmotiv* dei due componimenti (la parola πῦρ occorre al v. 2). La consonanza è anche strutturale: il *Carm.* 12 è un'allocuzione diretta a Elia lunga sei versi ed esattamente di sei versi è l'allocuzione conclusiva all'Osservatore contenuta alla fine di *Carm.* 11; inoltre, negli ultimi due versi di entrambe le serie, si parla del miracolo che, da un lato, lo Spirito ha compiuto, dall'altro Elia deve compiere (restituire l'acqua al regno di Acab).

<sup>196</sup> Per numerosi altri esempi, si veda sia il secondo apparato nell'edizione critica sia il commentario ai *Carm.* 2-11 nonché il commentario.

Il *Carm.* 12 apre la sequenza di componimenti successiva, formata dai *Carm.* 12-26<sup>197</sup>. I *Carm.* 12 e 13, di sei e nove versi, sono strettamente legati in quanto invocazioni dirette: il *Carm.* 12 a Elia, il soggetto dell'icona; il *Carm.* 13 all'osservatore che vede la scena. A sua volta il *Carm.* 13 è legato al seguente per concordanza tematica, perché entrambi hanno come soggetto principale Giovanni Crisostomo; il *Carm.* 14, inoltre, riprende la tematica della lingua che spira fuoco (cioè Spirito Santo), proprio dei *Carm.* 11-12. Con tale poesia si apre un ciclo di quattro componimenti (*Carm.* 14-17), con tutta probabilità degli epigrammi, sui Tre Ierarchi: il ciclo si apre e si chiude con due componimenti di otto versi ciascuno (*Carm.* 14 e 17) e, al centro, ha due epigrammi di diversa lunghezza (*Carm.* 15 di quattro versi; *Carm.* 16 di dieci). Il *Carm.* 17, infine, si chiude con un distico in cui Giovanni Mauropode stesso dedica il ciclo ai tre Santi e, con la prima dedica, si chiude anche il primo gruppo della seconda sequenza di componimenti. Seguono i *Carm.* 18-26, disposti invece secondo un ordine concentrico: cinque poesie di otto versi (*Carm.* 20-24) sono precedute e seguite da due componimenti di sei e dodici versi da un lato (*Carm.* 18-19) e di dodici e sei versi dall'altro (*Carm.* 25-26). I due epigrammi di dodici versi hanno la medesima disposizione di sezioni interne (I. 1-4; II. 5-9; III. 10-12); se il *Carm.* 26, di sei versi, è bipartito in due gruppi da tre versi (descrizione del Salvatore, dedica di Giorgio il Paflagone), il *Carm.* 18 è composto da due sezioni, un distico e un tetrastico. Per quanto riguarda il gruppetto centrale di cinque epigrammi di otto versi, tutti contengono due sezioni di quattro versi ciascuna; gli unici due componimenti a non avere un riferimento esplicito a un tu poetico sono i *Carm.* 22 e 23, il primo dei quali è al centro esatto dell'intera serie. Così come il primo gruppo della seconda sequenza, anche questo gruppo si chiude con una dedica, in questo caso da parte di Giorgio il Paflagone.

II e III – *Carm.* 27-31 e *Carm.* 32-34.

La terza sezione contiene solamente *book epigrams*. I primi due della serie sono προγράμματα di due discorsi pronunciati di Mauropode contenuti nella *collectio* vaticana: il *Carm.* 27 dell'*Or.* 183 B.L., il *Carm.* 28 dell'*Or.* 177 B.L. I due epigrammi condividono la medesima funzione (introdurre un discorso mauropodeo) e sono uniti dal comune *Leitmotiv* del dono, da parte di Mauropode, di λόγοι ai soggetti di cui parla nei suoi discorsi. Il gruppo successivo, invece, è composto da *book epigrams* per la realizzazione di libri: il *Carm.* 29 fu composto per un manoscritto che conteneva le orazioni di Gregorio Nazianzeno che non erano più lette durante la liturgia, il *Carm.* 30 è un πρόγραμμα εις νόμους, probabilmente per un manoscritto contenente una raccolta giuridica<sup>198</sup>, il *Carm.* 31 è un *book epigram* per un Vangelo miniato, contenente sezioni ecfastiche. Di questi tre epigrammi, solamente il *Carm.* 30 non affronta direttamente il tema del dono, ma è saldamente collegato all'epigramma seguente per l'invocazione finale a Cristo; inoltre, se il *Carm.* 30 parla degli amministratori della giustizia, il *Carm.* 31 è un dono dell'imperatore. Come per i *Carm.* 18-26, anche questo gruppo è disposto in maniera concentrica: al centro si trova l'epigramma più breve (*Carm.* 29

<sup>197</sup> Sull'ipotesi di Bernard circa i *Carm.* 2-26, si veda *infra* il §3.

<sup>198</sup> Propendo per l'interpretazione di Bernard e Livanos in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 573.

di 24 versi), preceduto da due epigrammi in ordine decrescente di versi (*Carm.* 27 di 36 vv. e *Carm.* 28 di 30vv.) e seguito da due epigrammi di ordine crescente di versi (*Carm.* 30 di 50vv. e *Carm.* 31 di 70vv.). Infine, sia il *Carm.* 27 sia il *Carm.* 31 terminano con tre versi in cui si parla dell'ἀμοιβή che l'offerente (Giovanni Mauropode da un lato, Costantino IX dall'altro) spera di ottenere dal dedicatario (rispettivamente Maria e Dio).

Il quarto gruppo è formato dai *Carm.* 32-34, poesie il cui argomento è la polemica letteraria. In realtà il *Carm.* 32 era originariamente un epigramma (o parte di un epigramma) composto per essere iscritto su una croce d'oro<sup>199</sup>: anche in questo caso si tratta di uno snodo per somiglianza di contenuto, come per i *Carm.* 11-12, perché alla fine di *Carm.* 31 c'è una lunga invocazione a Cristo come protettore del sovrano. La modalità in cui si dispongono i tre componimenti è inversa rispetto a quella del gruppo precedente: la poesia più lunga è posta al centro, preceduta dall'epigramma di 3 versi della sintassi del quale funge da apologia e seguita da un altro componimento di polemica letteraria verso chi non sa comporre versi (*Carm.* 34).

#### IV – *Carm.* 35-42.

Se il quarto gruppo incomincia con un epigramma di tre versi, il quinto termina con uno di quattro versi (il più corto della serie); inoltre, i *Carm.* 33-36 sembrano formare una serie speculare di componimenti tra loro non legati: i *Carm.* 33 e 34 contengono ciascuno cinquanta e tredici versi, i *Carm.* 35 e 36 rispettivamente quattordici e cinquantaquattro versi. Il quinto gruppo è composto da otto componimenti di genere coerente, visto che sono tutti epitimbi. Se si considerano i destinatari di questi epitimbi, il gruppo si divide in due metà. I primi tre epitimbi (per Michele il Diacono, per il Proteuon e per il Cartofilace) sono disposti in modo tale che, dopo il primo epigramma di quattordici versi, ci siano due epigrammi con quasi il medesimo quantitativo di versi (in ordine 54 e 50). Gli altri cinque componimenti, invece, sono suddivisi in due distici (quello per il vestarca Andronico di 26 versi e quello per sé stesso di dodici versi) e un epigramma singolo su una fossa comune (quattro versi), che chiude il gruppo. Bisogna altresì prestare attenzione all'ordine in cui sono inseriti questi personaggi, perché, soprattutto se si intende ó Πρωτεύων come una carica di un comandante provinciale e non un cognome<sup>200</sup>, si nota che i *Carm.* 35-39 formano una serie binaria in cui le cariche con cui si identificano i defunti sono ecclesiastiche o pubbliche; i due *Carm.* 40-41 sono per la tomba di Mauropode stesso, mentre il *Carm.* 42 è per una fossa comune.

#### V, VI, VII – *Carm.* 43-46, 47-48, 49-52.

Si tratta di una sezione coesa di componimenti, formato da tre gruppi distinti. Attor-

<sup>199</sup> Esso riassume la sua funzione originaria nel Par. suppl. gr. 690, f. 255r, perché il *Carm.* 33 non è stato copiato.

<sup>200</sup> Sulla base di *Carm.* 36.39, Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAURO-PUS 2018, p. 576) propendono per interpretarlo come un cognome, considerando anche CHEYNET 2013, p. 141.

no alle due poesie autobiografiche sulla perdita e sul recupero della propria abitazione da parte di Mauropode grazie a Costantino IX, vi sono quattro *book epigram* per lato, secondo una disposizione coerente: i *Carm.* 43-46 sono un epigramma per Platone e Plutarco (l'argomento funerario lo avvicina molto al genere degli epigrammi precedenti), un dittico formato da due epigrammi di quattro versi ciascuno per la riforma giornaliera di Santa Sofia (la riforma fu voluta da Costantino IX, menzionato con il cognome Μονομάχος in entrambi gli epigrammi; 8 vv. totali), un epigramma sul crisobollo per una lavra (con tutta probabilità promulgata da Costantino IX, non menzionato; 12 vv.); i *Carm.* 49-52, invece, sono un epigramma di quattordici in cui si propone di accogliere a pieno diritto Teodoreto tra i Padri della Chiesa, un epigramma per il typikon di una lavra (promulgato, forse, dall'imperatore Costantino IX, non menzionato direttamente) di otto versi, un dittico formato da due epigrammi, uno di otto e uno di sei versi, per un manoscritto, prima distrutto e poi restaurato (quattordici versi totali). I parallelismi tra i due gruppi sono evidenti, con la sola inversione della posizione del distico e dell'epigramma per la lavra; si nota anche una certa cura nella distribuzione degli elementi per numero di versi (8, 8 [4+4], 12 || 14, 8, 14 [8+6]). Al centro di questi due gruppi vi sono, isolate, le due poesie sulla casa di Mauropode, in cui, ancora una volta, l'imperatore (con tutta probabilità Costantino IX) gioca un ruolo decisivo, anche se non è nominato direttamente (*Carm.* 48.4 e 9 si riferiscono, genericamente, a un βασιλεύς). In generale, anche nelle poesie dove si allude a un imperatore ma non lo si menziona, il lettore suppone che si tratti sempre di Costantino IX Monomaco, proprio per la sua presenza in *Carm.* 44-45 e, per questo motivo, che il patriarca di *Carm.* 53 sia Michele Cerulario.

VIII-XV, «gruppo imperiale» – *Carm.* 53-56, 57-69, 70-72, 73-80, 81-85.

Si tratta della parte più complessa del canzoniere. La prima parte del nono gruppo riproduce quanto visto tra i *Carm.* 46 e 52. La prima poesia, in realtà, è una 'coda' del gruppo precedente: essa fu originariamente o un *book epigram* introduttivo a un'opera apologetica oppure semplicemente un carme d'occasione in reazione alle ingiurie ricevute da imperatore e patriarca (identificabili con Costantino IX e Michele Cerulario). Il componimento è posizionato dopo il dittico formato dai *Carm.* 51-52, in cui si parla di un manoscritto distrutto e poi restaurato: nel *Carm.* 53 si esorta il pubblico a stracciare l'opera che contiene le ingiurie contro imperatore e patriarca.

A questa poesia seguono il più lungo componimento della raccolta, il *Carm.* 54 (137 versi), sul primo incontro tra Giovanni e i tre imperatori regnanti (Costantino IX, Zoe e Teodora) e un altro componimento, più breve (47 versi) sulle sole due imperatrici porfirogenite Zoe e Teodora. In tal modo, il *Carm.* 54, in cui si parla dei tre imperatori regnanti, è preceduto e seguito da due carmi che trattano di due soli personaggi (*Carm.* 53 su imperatore e patriarca; *Carm.* 55 Zoe e Teodora). Come il *Carm.* 49, che affronta la questione dottrinale dell'appartenenza di Teodoreto ai Padri della chiesa, è posto appena dopo il racconto dell'esilio e del ritorno di Mauropode, dopo le due poesie sugli imperatori regnanti si trova il *Carm.* 56, di quaranta versi, in cui si parla dell'usanza, da parte degli imperatori, di fare donazioni durante la festività di Sergio e Bacco. Segue un componimento in lode a Costantino per un suo crisobollo a favo-

re del seggio vescovile di Euchaita (dodici versi; il nesso con *Carm.* 46 e *Carm.* 50 è evidente)<sup>201</sup> Questo carme è in dialogo con il *Carm.* 56 che lo precede perché, se quest'ultimo è la descrizione di un momento del calendario liturgico in cui si manifesta la munificenza imperiale a Costantinopoli, in *Carm.* 57 si testimonia che essa si spiega anche verso i centri lontani dalla capitale. Seguono un epigramma sul legno della vera croce in cui Costantino IX è paragonato a Costantino I e un altro su San Teofilatto (rispettivamente sei e otto versi: il dittico formato dai *Carm.* 51-52 è rispettivamente di otto e sei versi).

Questi ultimi tre componimenti sono epigrammi, il *Carm.* 57 di funzione dubbia<sup>202</sup>, gli altri due legati a oggetti definiti (il primo una stauroteca, il secondo un'icona). Infatti, oltre a formare la sequenza appena descritta, essi formano un altro gruppo coi *Carm.* 57-70 attraverso lo sdoppiamento del medesimo schema concentrico già visto in precedenza. Il primo centro è formato dal dittico in cui il medesimo enigma sulla barca è esposto in due modalità differenti (*Carm.* 60 di quattro versi, *Carm.* 61 di dodici versi): prima di esso, vi sono i *Carm.* 57-59 appena descritti, dopo un epigramma per un contenitore del Sangue di Cristo (*Carm.* 62), un dittico sull'apparizione dell'icona della Θεοτόκος in un momento di estremo pericolo per l'impero (*Carm.* 63-64, rispettivamente di otto e sei versi) e un ultimo epigramma sui due Santi di nome Teodoro (*Carm.* 65, di quattro versi), che come il *Carm.* 57 si riferisce all'ambiente di Euchaita. Segue il secondo 'centro', formato dall'accostamento di un carme sull'inaspettata promozione di un ignoto e di un epitimio per una tomba in cui sono sepolti tre uomini, in cui si maledice chi volesse aggiungerne un quarto (*Carm.* 66 e 67, rispettivamente di dodici e quattro versi, l'opposto di *Carm.* 60-61). Seguono gli ultimi tre componimenti della serie: uno σχέδος sui Quaranta martiri (*Carm.* 68, di sei versi), una poesia per il bagno delle Blacherne (*Carm.* 69, ancora di sei versi) e un *book epigram* in cui si afferma che il colore dell'inchiostro con cui è vergata parte del codice segnala che è dono dell'imperatore Monomaco (*Carm.* 70, di quattro versi). In questo modo il gruppo incomincia e finisce con due epigrammi che hanno come *Leitmotiv* la munificenza imperiale.

Il *Carm.* 70 svolge la funzione di snodo tra due sezioni distinte: è l'ultima della serie precedente e, al contempo, visto che è un *book epigram*, è solidamente collegato al dittico successivo, formato dai *Carm.* 71-72. Essi, assieme ai *Carm.* 73-74, formano un gruppo molto coeso di due dittici (in tutto quattro epigrammi di otto versi ciascuno), in cui la munificenza imperiale è ancora il *Leitmotiv*. Da un lato si ha la menzione, attraverso due epigrammi che furono con tutta probabilità *book epigrams* di un βιβλίον τῆς διακονίας<sup>203</sup>, dell'opera pubblica più importante di Costantino IX a Costantinopoli, la fondazione del complesso di San Giorgio dei Mangani e l'organizzazione dei suoi servizi; dall'altra si ha il dono, da parte di Teodora Porfirogenita, di un'icona dell'Arcangelo Michele. L'accostamento di San Giorgio e di Michele Arcangelo è molto

<sup>201</sup> Si tratta di una delle due menzioni esplicite di Euchaita nel canzoniere, l'altra sono i *Carm.* 97-98.

<sup>202</sup> Reazione al crisobollo e all'effigie dell'imperatore ad esso apposta? Iscrizione sulla chiesa di Euchaita a memoria del crisobollo, forse accompagnata da ritratto imperatore? Su questi dubbi rimando al commento al *Carm.* 49.

<sup>203</sup> Su che cosa fosse questo libro, si veda il commentario ai due carmi.

interessante, se visto nell'ottica dell'epoca, perché essi erano i Santi protettori delle due fazioni che portarono al potere Costantino IX al fianco delle due Porfirogenite Zoe e Teodora<sup>204</sup>. I *Carm.* 70-74 sono poi seguiti dai *Carm.* 75-79: si tratta, in questo caso, di un polittico divisibile in due parti (dialogo tra imperatore, Maria, Giovanni e Cristo in quattro parti di quattro versi ciascuna; epigramma conclusivo di quattro versi<sup>205</sup>) che sono identici per *ratio* ai quattro epigrammi che li precedono (quattro epigrammi da otto versi), in cui ogni membro è esattamente lungo la metà di ciascun membro dei due dittici precedenti; tuttavia, la prima parte del polittico (*Carm.* 75-78) è lunga in totale quanto uno dei due dittici precedenti e, al contempo, il *Carm.* 80; se al computo si aggiungono i quattro versi del *Carm.* 79, si ottiene la lunghezza di venti versi, come il *Carm.* 81. Il polittico descrive un'iconografia ben riconoscibile (una deesi) ma apre alla tematica funeraria, affrontata nella serie successiva; è seguito dal *Carm.* 80 (di sedici versi come la prima parte del polittico) che descrive una raffigurazione in cui Cristo abbraccia un numero indeterminato di imperatori.

Il gruppo successivo è formato da cinque epitimbi ed è fortemente monotematico: sono infatti i versi per la tomba del sovrano. Anche in questo caso si è di fronte a un polittico diviso in due parti asimmetriche: la prima sezione, che corrisponde al *Carm.* 81, è di venti versi (pari alla somma dei versi del polittico precedente); la seconda sezione, a sua volta divisa in quattro componimenti, presenta un totale di sessanta versi, esattamente il triplo del *Carm.* 81. La seconda parte del polittico, poi, è formata dal primo carme di ventiquattro versi, in cui l'imperatore parla in prima persona, e da altri tre carmi di dodici versi: in tal modo, ogni singolo componimenti della seconda parte è esattamente lungo la metà del *Carm.* 82, ma al contempo vi è un rapporto di due a tre tra il primo e gli altri tre epigrammi. Il polittico si apre e si chiude con un'allusione all'incipit dell'*Ecclesiaste*.

XVI-XVIII – *Carm.* 86-88, 89-93, 94-99.

Sono le ultime tre parti del canzoniere. I gruppi XVI-XVIII sono assai omogenei: a parte il gruppo XVI di tre componimenti, gli altri tre sono tutti di cinque componimenti.

I *Carm.* 86-88 sono epigrammi su opere d'arte: il *Carm.* 86, di dieci versi, doveva accompagnare un'icona dei Tre Ierarchi, che Mauropode donò a un monaco altrimenti ignoto, di nome Gregorio; il secondo, di otto versi, fu pensato, forse, per affiancare un'immagine di imperatore e Patriarca; il *Carm.* 88 doveva accompagnare un'icona di Davide coi leoni, dedicata da un uomo di nome, appunto, Leone. Speculari a questi tre componimenti sono i *Carm.* 94-96: uno sulla *νεαρά* del Nomofilace (ovvero l'*Or.* 187 B.L.); un altro, lungo sei versi, per la seconda orazione dedicata a San Giorgio (forse si tratta dell'*Or.* 182 B.L.); infine, il *Carm.* 96 è di dodici versi e parla del momento in cui decise di non scrivere più una cronografia. In realtà il sedicesimo gruppo è strutturato esattamente come il secondo perché esso contiene cinque epigrammi, i primi tre su opere mauropodee (costantinopolitane), i *Carm.* 97-98, invece, sono un dittico

---

<sup>204</sup> Cfr. CHEYNET 2002.

<sup>205</sup> Per le motivazioni di questa scelta, si veda il commento ai cinque epigrammi.



che parla di produzione libraria (a Euchaïta); segue un ultimo epigramma, sempre relativo alla produzione libraria, il cui contenuto fa supporre che sia, in realtà, la chiusa dell'intero canzoniere. In questa serie, la lunghezza degli epigrammi gioca un ruolo fondamentale. I *Carm.* 94-98 hanno due componimenti all'esterno, uno il doppio dell'altro (3 – 6 || 8 – 4), mentre, al centro, è posizionato il carme più lungo, che è esattamente il doppio rispetto al precedente (6 – 12): tale relazione tra *Carm.* 95 e 96 dimostra il fatto che, contenutisticamente, il *Carm.* 96 fa parte della prima parte della serie, sulle opere mauropodee (nel secondo gruppo, il rapporto tra opere mauropodee e produzione libraria era invertito). Si noti la precisa somiglianza tra le lunghezze dei *Carm.* 86-88 e quella dei *Carm.* 96-98. Infine, Mauropode ha sfruttato la medesima modalità di disposizione anche per accostare l'ultimo epigramma, il *Carm.* 99 di otto versi, esattamente il doppio di *Carm.* 98.

Le due sezioni appena descritte sono divise dalla quindicesima, contenente le poesie autobiografiche, secondo una disposizione paragonabile agli altri due gruppi di poesie di uguale contenuto (*Carm.* 47-48 e *Carm.* 54). I cinque componimenti della quindicesima sezione si dividono in tre gruppi sulla base delle *inscriptions*: i *Carm.* 89-90 sono intitolati l'uno ὑπὲρ ἑαυτοῦ πρὸς Χριστόν e l'altro ἄλλοι περὶ ἑαυτοῦ πρὸς Χριστόν; il *Carm.* 91 è semplicemente intitolato εἰς ἑαυτόν; medesima *inscriptio* riporta il *Carm.* 92, a cui è appaiato il *Carm.* 93 come παλινοῦσία πρὸς ταῦτα μετὰ χειροτονίαν. Dal punto di vista della lunghezza dei cinque epigrammi, la situazione è leggermente diversa: mentre gli ultimi due hanno lunghezze abnormi (106 e 72 versi), il *Carm.* 89 è di quaranta versi, i *Carm.* 90-91 di quarantatré. I componimenti della XV sezione, dunque, sembrano essere disposti, ancora una volta, secondo una disposizione concentrica: *Carm.* 89-90 | *Carm.* 91 | *Carm.* 92-93.

Si noti un ultimo dettaglio, inerente al *Carm.* 86. Il *Carm.* 86, sui Tre Ierarchi, è posto a tredici componimenti dalla fine del canzoniere, così come la serie dei Tre Ierarchi (*Carm.* 14-17) è posta dopo tredici componimenti dall'inizio<sup>206</sup>; mentre nella serie dei *Carm.* 14-17 Giovanni appare in prima persona come supplice nei confronti dei Tre Ierarchi raffigurati nel ciclo da lui commissionato, nel *Carm.* 86 il *focus* è sull'atto del dono. Tale somiglianza strutturale non si limita a questo solo epigramma: seguendo la stessa logica, il *Carm.* 87, su imperatore e patriarca, corrisponde a *Carm.* 13, l'epigramma per l'iconografia in cui San Paolo detta di notte a Giovanni Crisostomo (entrambi i componimenti sono di otto versi); il *Carm.* 88 sul Profeta Daniele che sopravvive al supplizio dei leoni a cui era stato condannato da Nabucodonosor, al *Carm.* 12, sul Profeta Elia, nutrito dai corvi mentre è in fuga dal re Acab. In questo modo, i *Carm.* 89-93 potrebbero essere posti in corrispondenza strutturale con la seconda metà del ciclo sulle grandi tavole delle Feste del Signore (*Carm.* 7-11), dalla Crocifissione alla Pentecoste: in effetti, se i *Carm.* 89-93 si dividono in due parti, una di tre carmi più brevi (89-91), i primi due dei quali rivolti a Cristo, e l'altra di due poesie molto più lunghe (92-93), la medesima distribuzione si ritrova specularmente nei *Carm.* 7-11, con due carmi lunghi su Crocifissione e Resurrezione e tre, più brevi, su

<sup>206</sup> Il conto si riduce a dodici per ogni parte se si escludono i due estremi, i *Carm.* 1 e 99, che aprono e chiudono il canzoniere come opera a sé stante.

Palpazione, Ascensione e Pentecoste. Per quanto riguarda i *Carm.* 94-98, invece, essi intrattengono una relazione molto stretta con il terzo gruppo, contenente anch'esso *book epigrams* (*Carm.* 27-31) e non col primo, come potrebbero suggerire le relazioni soprattutto tra *Carm.* 86-88 e *Carm.* 12, 13 e con il polittico formato dai *Carm.* 14-17.

#### 2.4.3 *Maupode e il suo canzoniere*

Dalla disamina appena effettuata, risulta chiaro che la struttura complessiva del canzoniere maupodeo si basa sulla lunghezza dei componimenti e, soprattutto, sulla loro posizione nel canzoniere, quindi sul rapporto che intercorre tra il singolo componimento, gli altri circostanti e la serie in cui essi sono posti. L'uso di rapporti di coerenza semantica, di consequenzialità e di antitesi nella giustapposizione delle poesie è, fino a prova contraria, il motore narrativo principale del canzoniere maupodeo.

In questa calibrata ricomposizione, gli *opera selecta* sono stati organizzati secondo due *filis rouges* distinti, ma usati in armonia, che sono già stati evidenziati da Lauxtermann e Bernard: la categorizzazione di generi, proposta da Lauxtermann, e una «progressive biographical logic», studiata da Bernard. Rispetto a quanto proposto dai due studiosi, però, bisogna fare una serie di precisazioni. Da un lato, la proposta di Lauxtermann rileva la caratteristica più evidente del canzoniere, ma ha il grosso problema di non tenere in conto la sua parte più magmatica, ma anche più importante, ovvero le poesie centrali, che per lo più corrispondono ai primi carmi di quello che, prendendo spunto da Bernard, ho definito il «gruppo imperiale» (*Carm.* 43-70): essi in verità sottostanno alle medesime regole organizzative del resto del canzoniere e la gran parte di essi sono *book epigrams* (*Carm.* 43-46, 49-52 e 70) o epigrammi su oggetti d'arte (*Carm.* 57-59, 62, 65; anche quando l'icona è apparsa in sogno, *Carm.* 63-64). Inoltre, la categorizzazione dei *Carm.* 71-72 è erronea, perché essi sono dei *book epigrams*, che probabilmente accompagnavano una miniatura dei tre imperatori Costantino IX, Zoe e Teodora: in questo modo, si associano al *Carm.* 70 formando un trittico di *book epigrams*. Attraverso questi due aggiustamenti, si nota che lo schema di Lauxtermann, ovvero l'ordinamento delle poesie secondo il loro genere letterario, è la struttura portante del canzoniere:

	<i>Carm.</i> 1	πρόγραμμα del <i>corpus</i> poetico
Ia	<i>Carm.</i> 2-11	ecfrasi
Ib	<i>Carm.</i> 12-26	epigrammi su opere d'arte
II	<i>Carm.</i> 27-31	<i>book epigrams</i>
III	<i>Carm.</i> 32-34	dispute letterarie
IV	<i>Carm.</i> 35-42	epitimbi
V	<i>Carm.</i> 43-46	<i>book epigrams</i>
VI	<i>Carm.</i> 47-48	poesie sulla casa
VII	<i>Carm.</i> 49-52	<i>book epigrams</i>
VIII	<i>Carm.</i> 53-56	poesie imperiali
IX	<i>Carm.</i> 57-59	epigrammi su opere d'arte
X	<i>Carm.</i> 60-61	enigmi
XI	<i>Carm.</i> 62-65	epigrammi su opere d'arte ed ecfrasi
XII	<i>Carm.</i> 66-69	varie (polemica, epitimbio, schedos e bagno delle Blacherne)
XIII	<i>Carm.</i> 70-72	<i>book epigrams</i>
XIV	<i>Carm.</i> 73-80	epigrammi su opere d'arte
XV	<i>Carm.</i> 81-85	epitimbi
XVI	<i>Carm.</i> 86-88	epigrammi su opere d'arte
XVII	<i>Carm.</i> 89-93	poesie εἰς ἑαυτόν
XVIII	<i>Carm.</i> 94-98	<i>book epigrams</i>
	<i>Carm.</i> 99	<i>book epigram</i> ed epilogo del <i>corpus</i> poetico

Posta l'importanza della distribuzione per generi, l'interpretazione proposta da Bernard ha il merito di superare una visione miope del ruolo del canzoniere per la biografia di Mauropode. Prima di lui, infatti, i testi del canzoniere erano già stati setacciati per trovare informazioni biografiche sull'autore e possibili riferimenti al contesto storico. Bernard, però, ha evidenziato come, in realtà, tutte le poesie mauropodee sono state organizzate per creare una narrazione autobiografica coerente: in particolare, egli riscontra una crescita nel ruolo di Mauropode autore e della sua indipendenza intellettuale, che da umile epigrammista diviene uomo di corte dotato di un certo successo, fino a sfociare nel manifesto della sua condotta morale esplicitato nei *Carm.* 89-93, con una coda in cui Mauropode è un autore esperto e indipendente. La 'crescita' del Mauropode autore proposta da Bernard è intrigante ma pone dei problemi. Innanzitutto, l'assenza del Mauropode personaggio nei primi venticinque carmi dipende più dal genere che dal suo eventuale *status* di «humble epigrammist» nel momento della loro composizione<sup>207</sup>. Non è poi chiara la motivazione per cui è svalutato il valore della σφραγίς di Giovanni Mauropode alla fine del polittico sui Tre Ierarchi (*Carm.* 14-17) solamente perché farebbe parte del ciclo commissionato da Giorgio il Paflagone. Allo stesso tempo, l'idea che i *Carm.* 27-42, soprattutto gli epitimbi a causa delle cariche dei defunti, siano la dimostrazione di un «growing social status» pare essere alquanto fragile, dal momento che non si ha nessun dato né sull'identità dei personaggi né tantomeno sulla loro data di morte.

<sup>207</sup> Circa l'ipotesi di Bernard su un'unica committenza per l'intera serie, si veda il §3.

Rispetto ai carmi nel *corpus* di Cristoforo Mitileneo, i generi letterari sono distribuiti omogeneamente in tutto il canzoniere mauropodeo, rendendo plausibile una loro distribuzione più o meno cronologica<sup>208</sup>, ma ben pochi carmi sono databili e almeno un caso (*Carm.* 57) sembra violare la progressione cronologica, che parrebbe rigidamente rispettata nella *collectio cryptensis* di Cristoforo<sup>209</sup>. Si considerino infatti i carmi in cui è menzionato un imperatore: il *Carm.* 26 è da datare a un periodo compreso tra il 1034 e il 1041; il *Carm.* 31 si riferisce a un momento vicino all'elezione di Costantino IX, nel 1043; non è chiaro quando avvenne la riforma liturgica di Santa Sofia dei *Carm.* 44-45; De Gregorio data il *Carm.* 46 al 1046 e allo stesso periodo il *Carm.* 50, tuttavia si tratta di due proposte plausibili ma non certe<sup>210</sup>; nulla si sa degli avvenimenti legati ai *Carm.* 47-48, né tantomeno quando Mauropode ebbe contatto con l'imperatore (*Carm.* 53-54) né quando Euchaita ricevette il crisobollo imperiale (*Carm.* 57), anche se quest'ultimo avvenimento dovette verificarsi dopo il 1049-1050; i *Carm.* 63-64 sono con tutta probabilità del 1047 o dei primi mesi del 1048, quindi sarebbero anteriori al *Carm.* 57; i *Carm.* 70-71 sono stati composti nel 1047, nulla si può ricostruire del contesto dei *Carm.* 70 e 73-74; si suppone che l'intera serie composta dai *Carm.* 75-85 (o almeno i *Carm.* 81-85) sia da datare al 1055, quando Costantino IX morì. Nonostante la distribuzione cronologica dei componimenti non sia ferrea, i due snodi decisivi del canzoniere, ovvero i *Carm.* 47-48 e il *Carm.* 54, sembrerebbero essere disposti in ordine cronologico, perché il secondo evento avvenne probabilmente dopo il primo<sup>211</sup>. La medesima logica è alla base della disposizione dei *Carm.* 89-93: il fatto che il *Carm.* 93 sia una *παλινοῦδία* del *Carm.* 92 presuppone un rapporto di seriazione cronologica.

I carmi mauropodei sembrerebbero però proporre effettivamente una «progressive biographical logic», perché rappresentano l'azione storica di Mauropode come un uomo di cultura e di corte del suo secolo. Si prendano in considerazione due assi portanti della raccolta: il rapporto tra Mauropode e il potere imperiale e i due luoghi d'azione del Mauropode storico (Costantinopoli ed Euchaita). Per quanto riguarda il rapporto con il potere, nel canzoniere sono menzionati solo due sovrani: Michele IV e Costantino IX. La menzione del primo è relegata al distico finale del *Carm.* 26, alla fine della seconda sezione: assieme al fratello Giorgio, è il primo riferimento esplicito a un personaggio contemporaneo all'autore e diverso dall'autore stesso; al contempo, è il primo imperatore menzionato. Come è stato rilevato dalla critica e si è detto nel paragrafo sulla biografia mauropodea, questo epigramma testimonia che Mauropode ebbe contatto coi Paflagoni negli anni del regno di Michele IV e, quindi, la sua posizione a inizio raccolta, pur decentrata, è un riferimento all'effettiva biografia dell'autore. Il vero protagonista del canzoniere di Mauropode, però, è Costantino IX: il canzoniere segue il suo regno dal momento dell'elezione a imperatore (periodo in cui fu composto il *Carm.* 31) alla morte (*Carm.* 74-79 e 81-85), in uno spettro di cinquantacinque poesie al centro del *corpus* mauropodeo. La sua figura è talmente pervasiva

<sup>208</sup> Cfr. le considerazioni di BERNARD 2014b, pp. 148-154 sul *corpus* mauropodeo.

<sup>209</sup> Si veda FOLLIERI 1964b.

<sup>210</sup> DE GREGORIO 2010.

<sup>211</sup> Cfr. l'interpretazione di LAUXTERMANN 2017, pp. 106-108.

che, a parte Kazhdan, nessuno dubita che egli sia sempre l'oggetto delle poesie di ambito imperiale in cui il nome dell'imperatore non è direttamente menzionato: è il caso, ad esempio, dell'imperatore defunto dei *Carm.* 75-79 e 81-85; lo stesso si dice anche per il *Carm.* 87, decentrato rispetto al nucleo narrativo principale. A ciò si aggiunge l'altro asse, quello spaziale. Vista l'importanza della presenza imperiale nella maggior parte delle poesie del canzoniere, la scena in cui se ne immagina la composizione è l'ambiente culturale costantinopolitano. Euchaita è relegata a pochi carmi: il *Carm.* 57, che però loda l'azione del sovrano Costantino IX; la coppia di *Carm.* 97-98, non a caso posti alla fine del canzoniere. Per quanto riguarda il *Carm.* 65, lo si riconduce a Euchaita solo perché parla dei due santi di nome Teodoro. Il *Carm.* 93, infine, è una reazione alla χειροτονία di Mauropode, ma potrebbe essere stato composto sia ad Euchaita sia a Costantinopoli, appena dopo l'ordinazione e prima di partire. In questo modo, gli unici due riferimenti a Euchaita parlano, in realtà, del suo metropolita Mauropode: da un lato, la cura di Costantino IX nei confronti della sede episcopale, dovuta all'intercessione del vescovo di questa comunità; dall'altra l'azione di Mauropode in qualità di metropolita, che dona dei menei al santuario di Euchaita. Nel canzoniere, però, è chiaro che il primo sia attratto al centro dalla presenza di Costantino IX e dalla giustapposizione con il *Carm.* 56 mentre la posizione dei *Carm.* 97-98 alla fine del canzoniere denota la loro seriorità.

Riprendendo il paragone con gli *spolia* proposto da Lauxtermann, il canzoniere mauropodeo ricrea la biografia del suo autore attraverso la giustapposizione ragionata delle testimonianze letterarie della sua azione storica, legata a personaggi, fatti, commissioni per opere d'arte e libri, diatribe letterarie. Nel canzoniere, gli unici momenti che parrebbero essere autobiografici *stricto sensu* e in cui si riconoscono gli stessi denominatori comuni degli epigrammi paratestuali a inizio manoscritto, sono le sue poesie εις ἑαυτόν (*Carm.* 89-93) e i due carmi sulla propria casa (*Carm.* 47-48): come dimostra la particolare attenzione dedicata dagli studiosi a queste poesie<sup>212</sup>, esse sono le più interessanti dell'intero canzoniere per l'ottica dei moderni, proprio perché il genere della poesia εις ἑαυτόν è esplicitamente legato all'autobiografia dell'autore<sup>213</sup>. Ciononostante, non bisogna confondere i ruoli dei blocchi all'interno della collezione vaticana: il blocco maggiormente autobiografico, infatti, non è il canzoniere, bensì l'epistolario, dal quale si traggono la gran parte dei dati circa la biografia di Mauropode e le reazioni agli eventi della sua esistenza. Esattamente come il gruppo delle orazioni alla fine del *corpus*, il canzoniere ha un'altra funzione: la monumentalizzazione dell'azione di Mauropode nella storia del suo tempo.

<sup>212</sup> Cfr. i più recenti contributi di VOLPE CACCIATORE 2002, BERNARD 2014b, pp. 195-207 e LAUXTERMANN 2017, *passim*.

<sup>213</sup> Si usa il termine "autobiografia" per le poesie εις ἑαυτόν nonostante esse contengano solo pochi accenni effettivi alla biografia, come sottolinea HINTERBERGER 1999, p. 73 e LAUXTERMANN 2019a, pp. 179-198, soprattutto p. 195.

### 3 Gli epigrammi su oggetti d'arte e le ecfrafi nel canzoniere

#### 3.1 Gli epigrammi su oggetti d'arte

Il canzoniere mauropodeo racchiude tre piani temporali distinti: il momento in cui ciascuna poesia è stata composta, la creazione del canzoniere stesso e la fruizione da parte del lettore del manoscritto vaticano. In questa ricomposizione, le poesie mantengono traccia della loro funzione originaria ma il loro significato è integrato nella narrazione generale dell'azione storica di Mauropode attraverso la sua produzione poetica. Nella ricostruzione del proprio passato, la volontà di Mauropode è artefice di ogni minima scelta. Si pensi, per esempio, alla questione della presenza di Giorgio il Paflagone e di suo fratello Michele IV: Mauropode avrebbe potuto banalmente non scegliere l'epigramma per il canzoniere, oppure eliminare il tristico finale in cui compaiono i due nomi e mantenere solo il tristico iniziale (lunghezza abbastanza diffusa per gli epigrammi su oggetti d'arte in letteratura bizantina), secondo la *ratio* che applicò alle intestazioni delle epistole. Semplicemente non lo fece: la presenza di Michele IV e Giorgio il Paflagone nel *Carm.* 26 ha avuto una sua cogente motivazione storica (la commissione del testo da parte di Giorgio all'inizio del regno del fratello), che è perfettamente comprensibile alla lettura del testo, ma al contempo essa assume un significato specifico a causa del suo inserimento nella logica narrativa del canzoniere, testimoniando la prima commissione di rango imperiale da parte del maestro Giovanni, prima della sua fortuna sotto Costantino IX<sup>214</sup>.

Lo studio di questa relazione tra il contesto di produzione originario e quello nuovo assunto sulla pagina del manoscritto diviene ancora più interessante per le poesie che furono composte per una funzione pratica, quindi strettamente legate a un contesto che nella pagina del manoscritto viene a mancare: gli epigrammi<sup>215</sup>, che nel mondo bizantino sono *Gebrauchstexte*<sup>216</sup>. Infatti, oltre al fatto che essi rappresentano una parte molto cospicua della produzione poetica bizantina in generale e, quindi, anche di quella della maggior parte degli autori (tra cui Mauropode), il più delle volte gli epigrammi presentano caratteristiche volute a creare un'interazione diretta tra testo, oggetto e osservatore/lettore nel contesto in cui l'epigramma è iscritto<sup>217</sup>: allocuzioni

---

<sup>214</sup> In ciò è fondamentale l'altezza cronologica in cui il canzoniere vaticano fu realizzato: se fosse stato realizzato durante il regno di Costantino IX, la menzione diretta di Michele IV e del fratello sarebbe stata a dir poco sconveniente; tale sconvenienza è poi decaduta nel momento in cui la *collectio* vaticana fu effettivamente realizzata, negli anni settanta dell'XI secolo. Cfr. la presenza di *Carm.* 26 anche nel Par. Suppl. gr. 690.

<sup>215</sup> È bene sottolineare in questa sede che si usa il termine "epigramma" nel senso etimologico. Sugli epigrammi bizantini, vd. LAUXTERMANN 2003, pp. 26-34 e EPIGRAMMATA BYZANTINA 2009, pp. 37-48, nonché i contributi contenuti in HÖRANDNER – RHOBY 2008.

<sup>216</sup> Su questo concetto, si vedano GARZYA 1981 e VOLPE CACCIATORE 1982.

<sup>217</sup> Cfr. ad esempio gli studi di RHOBY 2010a, HAHN 2011 e HOSTETLER 2016. Per i testi degli epigrammi in raccolte su manoscritti, si vedano l'importante contributo di VAN OPSTALL 2008 e le considerazioni

diritte al lettore, riferimenti al referente attraverso deittici, descrizione di parti del referente per sottolinearne l'importanza, riferimenti al contesto in cui il referente è posto ed è visibile all'osservatore/lettore<sup>218</sup>.

Tolto il contesto originario, il significato portato dall'epigramma e i suoi significanti parrebbero rimanere orfani del loro referente extralinguistico, fondamentale per renderli efficaci. In realtà, molti epigrammi bizantini hanno la caratteristica precipua di mantenere anche *in absentia* un saldo legame con il loro referente e, solitamente, è un problema dell'interprete moderno non coglierlo. Tale caratteristica dipende da due fattori, uno dovuto al referente e l'altro al significante.

Per quanto concerne il referente, la pratica di associare a un oggetto, a un'immagine o persino a un testo una poesia o una breve prosa è quanto di più diffuso in cultura greca, tanto che si può tracciare una storia e un'estetica dell'uso delle iscrizioni<sup>219</sup>: i testi avevano una propria disposizione spaziale e una propria valenza artistica in relazione al loro referente extratestuale e, quando erano letti, erano letti ad alta voce, in una *performance* che univa lettore, possibili astanti, oggetto e contenuto del testo. Questa pratica doveva far parte dell'esperienza comune dell'uomo bizantino e, dunque, della sua cultura: la lettura di un epigramma su un foglio di carta la rievoca, indirizzando il lettore accorto verso il contesto originario attraverso l'immaginazione<sup>220</sup>. L'immaginazione è aiutata anche dalle caratteristiche fisiche dell'oggetto che, nell'epigramma, o sono descritte o, altrettanto spesso, rimangono implicite. Un fruitore dell'epoca, però, conosceva una certa iconografia o quale posto dovesse occupare un πρόγραμμα nella *mise en page* di un testo, una poesia su un reliquiario o un epitombio su una tomba di un defunto. In poche parole, sapeva quale fosse di solito la relazione tra una determinata tipologia di testo e il suo contesto precipuo.

A ciò si aggiunge la standardizzazione di significante e significato: anche se privata del contesto a cui era funzionale, la poesia rimane per quello che è, ovvero un testo connotato retoricamente a livello di genere (epitafi/monodie; epigrammi su oggetti d'arte/ecfrasi) e portatore di un certo contenuto che dipende dall'occasione della sua composizione; d'altra parte, il contenuto espresso è altresì standard, appunto perché raramente le poesie epigrammatiche descrivono degli *unica* senza sottolineare appieno l'eventuale unicità del referente, magari per lodarne il committente.

Se ciò avviene con qualsiasi tipologia di epigramma, gli epigrammi composti per accompagnare e descrivere oggetti o opere d'arte sacra meritano un'attenzione particolare<sup>221</sup>. Il soggetto, infatti, rende la loro estrapolazione dal contesto originario poco invasiva: l'iconografia sacra bizantina, infatti, è alquanto standardizzata, con tipologie

---

che ne trae BERNARD 2014b, pp. 110-112.

<sup>218</sup> Si vedano PAUL 2008, BERNARD 2014b, pp. 112-117 e DRPIĆ – RHOBY 2019.

<sup>219</sup> È quanto fa, per esempio, HOSTETLER 2016 per gli epigrammi sui reliquiari greci.

<sup>220</sup> Cfr. CAVALLO 1994.

<sup>221</sup> Come già si è fatto nel capitolo precedente, per una questione di sintesi si chiameranno questi epigrammi 'epigrammi su opere d'arte', calco in italiano della definizione che generalmente viene data negli ultimi anni in lingua inglese ('epigrams on works of art'). Con la preposizione 'su' non si intende un complemento di argomento, bensì di luogo, perché si intende il fatto che l'epigramma è stato composto per essere effettivamente iscritto sull'oggetto d'arte.

fisse a cui gli epigrammi possono essere ricondotti a seconda della tematica espressa dal titolo; inoltre, essa rappresentava scene solitamente tratte o dalla Bibbia o da tradizioni agiografiche consolidate e diffuse capillarmente. Il passaggio tra la *demonstratio ad oculos* e la *deixis ad phantasma*<sup>222</sup> non causa quindi l'inutilità o l'inefficacia del contenuto dell'epigramma, perché esso si inserisce comunque in un preciso contesto di aspettative e conoscenze da parte del pubblico di lettori. Talvolta esso non ha neppure perso la sua funzionalità pratica: il *Carm.* 49 su Teodoreto di Cirro, che probabilmente fu composto o come *book epigram* (forse per accompagnare una miniatura) o come epigramma che accompagnava un'icona. Anche a causa della polisemia implicita al verbo ἀνιστορέω ('annoverare', 'aggiungere in una pittura' etc.) e al contenuto (un'apologia di Teodoreto), l'epigramma fu poi usato come *book epigram* di apertura o chiusura in alcuni manoscritti di opere di Teodoreto di Cirro, copiati in ambiente cretese tra il XV e il XVI secolo<sup>223</sup>. Il primo verso di *Carm.* 20 ebbe una certa fortuna, come testimonia una poesia tramandata nel *corpus* di Manuele File (Man.Phil. II 259 Miller), che lo usa a sua volta come primo verso, e il fatto che tutt'oggi venga usato come epigramma di alcune icone della versione ortodossa della *Mater dolens*.

Si tenga poi presente un ultimo punto. Paul ha identificato sei possibili tipologie per le descrizioni negli epigrammi: 1) descrizione della raffigurazione sull'oggetto; 2) descrizione dell'oggetto in sé; 3) descrizione delle persone dipinte; 4) persone dipinte che parlano all'osservatore; 5) oggetti che parlano all'osservatore; 6) descrizione del contenuto o dell'uso dell'oggetto<sup>224</sup>; tra le sei tipologie, la seconda è la più rara, come conferma anche Rhoby<sup>225</sup>. Si aggiunge a queste sei tipologie una settima, molto comune, nella quale l'epigramma commenta ma non descrive l'iconografia; esso spesso sfrutta deittici per creare un solido legame con l'oggetto su cui è iscritto. Esattamente come l'ecfrasi retorica, anche i generi descrittivi epigrammatici sono non sono rigidamente separati, ma sono fluidi e interconnessi, ma è evidente che, mentre gli epigrammi solitamente danno poche informazioni sull'oggetto sul quale erano iscritti, sono spesso utili per comprendere l'iconografia.

### 3.2 Le ecfrasi: retorica, uso e funzione

L'ecfrasi è uno dei quattro archi-generi o, come li chiama Lauxterman, «discursive modes» (ovvero, modalità proprie del discorso) impiegati dai Bizantini nelle loro opere letterarie all'interno delle sezioni narrative<sup>226</sup>. Si tratta, infatti, di modalità nar-

<sup>222</sup> BERNARD 2014b, p. 119 introduce efficacemente la terminologia di BÜHLER 1965 per descrivere il cambiamento del valore dei deittici una volta che l'epigramma è tolto dal suo contesto originario.

<sup>223</sup> Su questo epigramma, si veda il commento.

<sup>224</sup> PAUL 2008. Da ora in avanti saranno definite "tipologie di Paul" e dal numero cardinale indicativo della tipologia di appartenenza, secondo l'ordine nel contributo di Paul.

<sup>225</sup> RHOBY 2011a.

<sup>226</sup> Cfr. e.g. Giovanni Doxopatre, in *RhG* 2, p. 509.18-19: τό τε διήγημα καὶ ἡ ἔκφρασις πρὸς τὰς διηγήσεις συμβάλλονται. Sull'ecfrasi la bibliografia è sterminata. Per un inquadramento generale sono utili PFOTENHAUER – BOEHM 1995 e, soprattutto, KRIEGER 1995 sul rapporto tra testo e immagine; WANDHOFF 2003 per l'uso dell'ecfrasi nel Medioevo. Per Bisanzio, è fondamentale l'eccellente studio



native che venivano sfruttate sia per scrivere testi letterari a sé stanti sia sezioni in opere più complesse. I Bizantini vi acquisivano familiarità sin dai primi anni della loro istruzione fino al completamento del ciclo di studi attraverso una complessa serie di esercizi che dovevano svolgere sulla base dei dettami dell'insegnante e dei προοιμνάσματα<sup>227</sup>. Nonostante le ecfraasi più conosciute siano quelle sulle opere d'arte e sugli spazi architettonici<sup>228</sup>, nei trattati retorici il termine ἔκφρασις ha un'applicazione più estesa: è una descrizione a parole di qualsiasi cosa si possa effettivamente vedere, dal concreto (una battaglia) all'astratto (la condotta di un uomo)<sup>229</sup>.

Il concetto di ecfraasi e le sue regole sono stati teorizzati dai maestri di retorica che la ritenevano un genere elaborato e alquanto complesso<sup>230</sup>. Teone, Aftonio e lo Pseudo-Ermogene definiscono il genere praticamente nello stesso modo: ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον<sup>231</sup>. Il retore Nicola (probabilmente V sec. d.C.), invece, riprende la definizione di Aftonio sostituendo περιηγηματικὸς con ἀφηγηματικὸς (Nicol.Rh. p. 68.8-9 Felten), termine da lui usato altrove per distinguere un testo in cui la narrazione è affidata alla *persona loquens* del narratore e, invece, quella drammatica, proprio del teatro (Nicol.Rh. p. 12.7-13 Felten). Infine, secondo il retore Giovanni di Sardi, l'aggettivo περιηγηματικὸς va inteso in maniera metaforica: bisogna riportare e mostrare con precisione tutto quanto è possibile dire su quel che si sta descrivendo<sup>232</sup>. Dal canto suo, Giovanni Doxopatre afferma che περιηγεῖσθαι significa evidenziare qualche cosa di un certo elemento e mostrare ciò che non può essere visto (*RhG* 2, p. 512.1-3 τό τινα προῖέναι τινὸς καὶ δεικύνειν αὐτῷ, ἃ μὴ πῶ τεθέαται). Sulla base di queste fonti, Webb afferma che l'aggettivo περιηγηματικὸς, neologismo conformato sui corrispettivi ἀφηγηματικὸς/διηγηματικὸς, vada inteso letteralmente: la descrizione non è statica, ma in movimento, il narratore conduce il suo pubblico di qui e di là, attorno al contenuto descritto per renderglielo visibile attraverso la parola e, in tal modo, il linguaggio riesce a riportare il referente dinanzi al suo pubblico<sup>233</sup>. Se la διήγησις presuppone un filo lineare, l'aggettivo περι-

---

WEBB 2009, ma sono altresì utili: HOHLWEG 1971; MAGUIRE 1981a, pp. 22-52, nonché MAGUIRE 1981b sulla ricezione a Bisanzio dell'uso dell'ecfraasi nei classici; AGAPITOS – MITSIS 1990-1991; NELSON 2000b; PAPAIOANNOU 2011; DASKAS 2017; LAUXTERMANN 2019a, pp. 57-66; il volume monografico di *Byzantinoslavica*, terzo tomo supplementare dell'annata 69 del 2011, intitolato *Ekphrasis: la représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves – Réalités et imaginaires*, a cura di V. Vavřínek, P. Odorico e V. Drbal, che è incentrato sulle ecfraasi di edifici. Sul rapporto tra testo e immagine a Bisanzio, si vedano per esempio i contributi contenuti in JAMES 2000b.

<sup>227</sup> A riguardo, si veda WEBB 2009, pp. 39-60.

<sup>228</sup> Cfr. WEBB 2009, pp. 13-38. PAPAIOANNOU 2011 ricorda che, ciononostante, sin dal periodo bizantino ci fu una certa predilezione verso le ecfraasi di opere d'arte.

<sup>229</sup> Per l'ecfraasi nella letteratura classica, cfr. per esempio WALKER 1993 per gli storici; BILLAULT 1990 e BARTSCH 1989 per i romanzi.

<sup>230</sup> Si veda quanto dice, per esempio, Giovanni Doxopatre in *RhG* 2, p. 509.22-24: ἡ ἔκφρασις πολλῶν τούτου ὕστερον τέθεται, ὡς ποικιλωτέρα οὖσα καὶ μείζονος δεομένη τῆς ἕξεως.

<sup>231</sup> Per la precisione: Theon Rh. 7, p. 118.6-7 Rabe, identico a Ps.Hermog. 10.1 Patillon ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον; Aphth. 12.1 Patillon ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον.

<sup>232</sup> Vd. Io.Sard. p. 216.13-16 Rabe μεταφορικῶς οὖν καὶ ὁ λόγος ὁ πάντα ἐξῆς καὶ τὰ τοῦ πράγματος καὶ τὰ τοῦ προσώπου ἀφηγοῦμενος <καὶ> μετὰ ἀκριβείας δεικνὺς περιηγηματικὸς ὀνομάζεται.

<sup>233</sup> WEBB 2009, pp. 51-55. Sul rapporto tra narratore e uditorio nell'ecfraasi, è interessante BARTSCH

ηγηματικός applicato all'ecfrasi sottolinea che, diversamente dalla διήγησις, l'ecfrasi fa girovagare il pubblico attraverso l'immagine che si sta descrivendo, secondo una *ratio* coerente, ma più dinamica e complessa di una normale narrazione<sup>234</sup>.

Nel contesto periegetico dell'ecfrasi svolge un ruolo cruciale un altro elemento presente nelle definizioni di Teone, Aftonio e Pseudo-Ermogene, su cui la critica si è a lungo soffermata: l'avverbio ἐναργῶς. Partendo dalle definizioni generali dei tre autori appena citati, Nicola aggiunge (p. 68.10-12 Felten) che l'ecfrasi si differenzia dalla διήγησις per una caratteristica, l'essere ἐναργῶς, riprendendo in questo modo Theon Rh. 7, p. 119.31-32 Rabe, in cui si afferma che le due virtù dell'ecfrasi sono σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα: infatti, come dice Nicola, se la διήγησις contiene una "fine esposizione dei fatti" (ψιλὴν ἔχει ἔκθεσιν πραγμάτων), l'ecfrasi tenta di far vedere al pubblico l'elemento descritto (un dato originariamente visivo) attraverso le parole e, quindi, attraverso il loro udito (πειρᾶται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι)<sup>235</sup>. Secondo Giovanni di Sardi è la σαφήνεια del discorso non solo a far intendere con l'intelletto, ma anche a far vedere quanto viene detto agli ascoltatori (Io.Sard. p. 216.19-20 Rabe ἡ γὰρ τοῦ λόγου σαφήνεια νοεῖν καὶ βλέπειν ποιεῖ τὰ λεγόμενα τοὺς ἀκούοντας). Giovanni poi si sofferma sul significato di ὑπ' ὄψιν (p. 216.20-24 Rabe): anche se la prima parte del passo non è chiara, forse per una corruzione<sup>236</sup>, il commentatore vuole evidentemente dire che la visione generata dall'ἔκφρασις, per quanto ben composta, sia del tutto diversa quella reale: anche se un discorso giungesse a un punto inarrivabile di vividezza, non potrebbe mai portare sotto agli occhi dell'uditorio la cosa descritta<sup>237</sup>. Infine, ἐναργῶς viene spiegato a partire dal fatto che l'ecfrasi è un discorso λεπτομερὸς, letteralmente 'dettagliato': il discorso dotato di ἐνάργεια è «chiaro, limpido e come se fosse dotato di uno spirito vitale» (ἐναργῆς οὖν λόγος ὁ σαφῆς καὶ καθαρὸς καὶ οἷον ἔμπνους), perché fa in modo che, attraverso un fine discorso (ρήματι ψιλῶ), si osservi ciò che non si vede, imitando l'arte del pittore (Io.Sard. pp. 216.29-217.5). Giovanni torna a parlare dell'ἐνεργεία poco più avanti. Alludendo a Theon Rh. 7, p. 119.31-32 Rabe, il commentatore afferma che con ἐναργῆς si definisce τὸ λίαν φανερὸν καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ὑποπίπτον. Riprendendo poi quanto dice Nicola, aggiunge che se un λόγος (ovvero un'ecfrasi in questo caso) è σαφῆς e ἐναργῆς, esso sposta le parole dette dall'udito alla vista (ἀπὸ τῆς ἀκοῆς εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς σχεδὸν τὰ λεγόμενα μεθίστησιν): attraverso quasi una personificazione del λόγος, Giovanni conclude che esso osserva il contenuto che esprime (τὰ δηλούμενα θεωρῶν), ne tratteggia lo schizzo agli occhi (τούτων τοῖς ὀφθαλμοῖς ὑπογράφει τὸν τύπον) e, infine, lo dipinge come un dato vero alla facoltà immaginativa dell'uomo (τῆ φαντασίᾳ ζωγραφεῖ τὴν ἀλήθειαν)<sup>238</sup>: l'uso

1989, che però non considerava περιηγηματικός alla stregua di Webb.

<sup>234</sup> WEBB 2009, p. 54, ma si veda anche DUBEL 1997. LAUXTERMANN 2019a, pp. 57-58 accetta le considerazioni di Webb praticamente *in toto*.

<sup>235</sup> Le stesse parole si ritrovano in Giovanni Doxopatre, vd. *RhG* 2, p. 511.24-27 Walz.

<sup>236</sup> Sembra ragionevole la correzione di καθαρὸν in καθάρων fornita da Rabe in apparato e accettata sia da WEBB 2009, p. 206 e PAPAIOANNOU 2011, p. 54.

<sup>237</sup> Vd. PAPAIOANNOU 2011, p. 55.

<sup>238</sup> Parafraza Io.Sard. pp. 224.23-225.4 Rabe. A riguardo, si veda anche WEBB 2009, pp. 52-53 e PAPAIOANNOU 2011, pp. 54-55. Giovanni Doxopatre non si interessa della tematica dell'ἐνάργεια.

di ἀλήθεια in questo passo ben si accorda a Sud. [μ] 761 Adler μετ' ἐνάργειας· μετ' ἀληθείας<sup>239</sup>.

Sulla base di queste fonti, Webb efficacemente afferma che l'ἐνάργεια è, vista dalla parte dello scrittore, la capacità di far visualizzare una scena e, vista dalla parte dell'uditorio, effettivamente visualizzarla ed esserne compartecipe dal piano emotivo<sup>240</sup>: essa parte dal dato sincronico per agire sulla φαντασία, in cui la memoria e l'immaginazione permettono che l'uditorio effettivamente immagini quanto gli viene detto<sup>241</sup>. Se questo è valido sin dal tardo antico, Papaioannou ha sottolineato che il concetto di ἐνάργεια non veicola un solo significato in età medio-bizantina, ma esso sembra variare a seconda della volontà dell'autore e del suo pubblico<sup>242</sup>. In particolare, sembra che essa sia avvicinata al discorso metaforico: Giovanni Siceliota ne tratteggia le caratteristiche distintive avvicinandola, secondo Papaioannou, al concetto di allegoria<sup>243</sup>, mentre Eustazio di Tessalonica l'associa proprio alla metafora e, in particolare, alla παραβολή<sup>244</sup>.

Le fonti retoriche offrono anche direttive generali su come sviluppare un'ecfrasi. Teone e Pseudo-Ermogene affermano che l'ecfrasi va strutturata secondo un ordine cronologico, iniziando a descrivere le azioni dagli antefatti, passando poi agli eventi stessi e alle loro conseguenze (Theon Rh. 7, p. 119.16-18 Rabe, Ps.Hermog. 10.4.1-3 Pattillon), mentre Aftonio, dopo alcuni esempi, dice che la descrizione di un uomo deve avvenire ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας e, di qui, il retore Nicola afferma, in generale, che si parte dalle prime cose e si conduce il discorso progressivamente (οὕτως) fino alle ultime (Nicol.Rh. p. 69.12-13 ἀρξόμεθα ἀπὸ τῶν πρώτων καὶ οὕτως ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἥξομεν), facendo poi l'esempio della descrizione di un uomo dalla testa fino a giungere ai piedi (come Aftonio) e di un edificio/un luogo, nel quale bisogna partire dall'esterno per poi giungere fino all'interno. Nonostante l'ecfrasi debba essere in grado di descrivere nel dettaglio il suo soggetto, non si deve perdere in minuzie inutili perché l'ἐνάργεια si accompagna sempre alla σαφήνεια. Inoltre, il linguaggio si deve adeguare al contenuto descritto<sup>245</sup> e, proprio per questo motivo, Nicola afferma che il fraseggio dell'ecfrasi dev'essere dotato di ποικιλία, proprio perché si deve armonizzare con quanto descrive<sup>246</sup>.

<sup>239</sup> Vd. PAPAIOANNOU 2011, p. 50.

<sup>240</sup> WEBB 2009, pp. 87-106, in particolare p. 105.

<sup>241</sup> A riguardo, vd. WEBB 1997 e WEBB 2009, pp. 107-130.

<sup>242</sup> PAPAIOANNOU 2011, p. 60.

<sup>243</sup> PAPAIOANNOU 2011, p. 53 che cita il commentario di Giovanni Siceliota a Hermog. *Id.* 1.12, p. 303-23-24 Rabe, nel quale l'autore definisce l'ἐνάργεια il mostrare, attraverso un segno o una parola, qualcosa che non può essere detto (ὅταν γάρ τι τῶν μὴ δυνατῶν λεχθῆναι δία τινος σημείου ἢ λέξεως ἐμφαίνωμεν, ἐνάργειαν τοῦτό φημι).

<sup>244</sup> PAPAIOANNOU 2011, pp. 55-56.

<sup>245</sup> Theon Rh. 7, pp. 119.33-120.2 Rabe

<sup>246</sup> Nicol.Rh. pp. 70.20-71.5 Felten.

### 3.3 Ecfrasi ed epigrammi nel canzoniere vaticano

Mauropode si inserisce in questa specifica tradizione retorica con le sue poesie ecfrastiche, ma, quando si passa dalla teoria ai reperti, la distinzione tra ecfrasi e epigrammi su opere d'arte diventa molto labile. Quel che occorre capire è se tale labilità è dovuta a un nostro problema interpretativo o all'assunzione di alcune caratteristiche ecfrastiche da parte degli epigrammi una volta che essi sono sottratti al loro contesto e inseriti in una raccolta su codice. Non è chiaro, però, se siano da definire ἐκφράσεις anche i *Carm.* 12-26 oppure essi siano epigrammi. Il problema sorge dalla conformazione dell'*inscriptio* con cui comincia la sezione delle ecfrasi: essa è posta in fondo al f. 1v, appena dopo la linea di demarcazione che segnala la netta separazione tra πρόγραμμα e canzoniere. Su tre righe vi sono tre informazioni differenti:

∴ εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν·  
ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως :  
∴ εἰς τὴν ἀγίαν τοῦ χϣ γέννησιν :

La conformazione di questa *inscriptio* può essere paragonata efficacemente a quella del ciclo epigrammatico sulla δέησις dell'imperatore – probabilmente defunto – formata dai *Carm.* 75-79, posta al f. 31v sopra al testo del *Carm.* 75:

∴ εἰς δέησιν· ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ χϣ.  
κειμ<sup>ε'</sup> τοῦ βασιλ<sup>ε'</sup> : ὡς ἐκ τοῦ βασιλ<sup>ε'</sup> :

In entrambe le *inscriptiones* il punto in alto separa il titolo da un secondo elemento che specifica con maggiore chiarezza di che tipo di soggetto si tratta; tale specifica, al f. 1v, è al secondo rigo e pertiene al genere retorico dei componimenti, al f. 31v tra primo e secondo rigo e riguarda gli specifici elementi di una determinata raffigurazione. Tra le due *inscriptiones*, la più grande differenza è il segno interpuntivo che precede i due titoli dei primi due componimenti di ciascuna serie. Tale difformità è facilmente spiegabile: se εἰς τὴν ἀγίαν τοῦ χϣ γέννησιν è effettivamente il titolo di *Carm.* 2, i *Carm.* 74-78 sono riuniti sotto un unico titolo (εἰς δέησιν) e separati a seconda della voce parlanti da un'altra etichetta, appunto ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως; infine, se al f. 1v l'*inscriptio* di *Carm.* 2 è in un nuovo rigo, quella del *Carm.* 74 al f. 31v non lo è.

Rispetto a Lauxtermann, che identifica le ecfrasi con i *Carm.* 2-11, Bernard suppone che il titolo al f. 1v εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν· ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως sia riferito, pur impropriamente, a tutto il gruppo di poesie composte dai *Carm.* 2-26: egli, infatti, pensa che la presenza del nome del committente di rango imperiale (Giorgio il Paflagone) nella poesia su una raffigurazione di Cristo Salvatore, la sua posizione a fine serie e lo stesso soggetto dell'iconografia descritta potrebbero significare che l'intero ciclo sia stato composto per un'unica commissione di un ciclo figurativo coerente<sup>247</sup>. La tesi di Bernard non è improbabile, ma pone alcuni problemi. Si è

<sup>247</sup> BERNARD 2014b, pp. 138-139.

dimostrato nel capitolo precedente che i *Carm.* 2-11 formano un ciclo non solo di contenuto coerente, ma anche strutturato secondo una serie di riferimenti in parallelo tra le due parti di cui è composto il *corpus* (*Carm.* 2-6 e 7-11); d'altra parte, i *Carm.* 12-26 formano tre sequenze, rispettivamente formate dai *Carm.* 12-13, 14-17, 18-26 tra loro interconnesse. A ciò si aggiunge la presenza del ciclo sui Tre Ierarchi, alla fine del quale compare la σφραγίς di Mauropode stesso in veste di donatore del ciclo. A Bernard non è certo sfuggita questa presenza, ma la interpreta come prova della sua teoria per cui Mauropode, nei primi carmi del canzoniere, sia un «humble epigrammatist». In realtà, la terminologia usata è quella tipicamente legata al culto dei Tre Ierarchi (rappresentati come maestri e padri della dottrina della Chiesa), così come il rapporto di umile supplica tra il donatore e il soggetto sacro dell'icona: il *focus* infatti è sulla relazione intima tra committente Giovanni e i Tre Ierarchi, non sul dono dell'icona, come in *Carm.* 86, e a cambio di contesto anche il tono muta sensibilmente, ma non si riferisce in alcun modo al contesto biografico dell'autore. La presenza, nel gruppo composto dai *Carm.* 2-26, di una poesia in cui è esplicitato il ruolo di Mauropode come committente e di un ciclo che può essere nettamente isolato dalle altre poesie è una prova molto solida dell'eterogeneità del gruppo. Le poesie, dunque, non sono da ricondurre a un'unica committenza<sup>248</sup>.

Si torni alla conformazione delle *inscriptiones* della sezione ecfraistica e dei *Carm.* 75-79: le due sono accomunate dal fatto che εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν e εἰς δέησις ὑπὸ τοῦς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως sono i due titoli delle loro rispettive serie e, conseguentemente, i titoli delle singole poesie sono a loro subordinati, all'interno di un macrogruppo. Ciononostante, come appare chiaro soprattutto dall'*inscriptio* al f. 1v, se si paragonano i primi due righi dell'*inscriptio* al terzo, i titoli delle poesie all'interno di un ciclo dotato di *inscriptio* propria hanno le medesime caratteristiche che si possono riscontrare nei titoli consueti, senza nessuna difformità. Il corollario di tale caratteristica intrinseca ai "titoli di sezione" è che la fine di sezione non è segnalata da interpunzione o altro indicatore particolare: basta un titolo pensato o percepito come difforme per chiudere la serie<sup>249</sup>. È il *Carm.* 27 a creare la prima difformità sostanziale con gli argomenti dei carmi precedenti, resa evidente, sin dall'*inscriptio*, anche dall'uso esplicito di πρόγραμμα, termine che veicola un genere di poesie ben definito come ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως di *Carm.* 2. La distinzione, pur presente, tra *Carm.* 2-11 e 12-26 pare molto sfumata.

<sup>248</sup> C'è un altro dato, ma più incerto. Come si è visto nel capitolo biografico, l'unica fonte che collega Giovanni Mauropode all'istituzione della festività e del culto dei Tre Ierarchi è la menzione nella sinassi dell'edizione veneziana del Meneo di gennaio, che la data sotto il regno di Alessio I Comneno. Le prime fonti a disposizione sull'iconografia dei Tre Ierarchi, in realtà, risalgono al 1066 (il Salterio di Londra) e a una data attorno al 1075 (il Vat. gr. 676 degli *opera selecta* di Mauropode. Nonostante la datazione sia incerta dell'introduzione della festività rimanga incerta, per Bernard il ciclo sarebbe da datare tra il 1034 e il 1041; se non si accetta tale ipotesi, invece, si aprono due scenari possibili: le poesie sulle singole iconografie di ciascuno dei Tre Ierarchi (*Carm.* 14-16) furono composte in varie fasi della biografia mauropodea, il *Carm.* 17 fu composto in un periodo più avanzato, ricreando retroattivamente il ciclo.

<sup>249</sup> Non c'è relazione semantica tra la linea di demarcazione e l'*inscriptiones* di sezione che sono poste in maniera consecutiva al f. 1v: infatti, se la prima indica la fine del πρόγραμμα e l'inizio del *corpus*, la seconda dà solo inizio alla sezione dei carmi ecfraistici.

Tuttavia, come Bernard stesso ammette, i *Carm.* 12-26 non paiono propriamente ecfrasi retoriche, ma sembrerebbero epigrammi, ovvero poesie finalizzate a una loro iscrizione. In effetti, i *Carm.* 2-11 sono composti secondo regole interne conformi ai dettami delle ecfrasi nei testi retorici, declinate in uno stile fortemente personale. *Carm.* 2-11 sono caratterizzati da una forte dinamicità narrativa, in cui ogni dettaglio dell'iconografia è introdotto in momenti strategici che corrispondono a precisi movimenti degli occhi sulla tavola, ricostruibili se si considerano esempi dell'iconografia e li si paragona con il testo, che diventano fondamentali a livello semantico: si pensi, ad esempio, al cortocircuito tra alto/basso nei *Carm.* 3, 4 e 10, in cui gli occhi dell'osservatore vengono direzionati a seconda dell'elemento descritto; all'organizzazione orizzontale, da sinistra verso destra secondo le più comuni iconografie, del *Carm.* 5 su Lazzaro e del *Carm.* 6 sull'Ingresso a Gerusalemme; al movimento ascensionale della Resurrezione di Cristo e di quella dei Patriarci in *Carm.* 8 così come, in *Carm.* 11, del movimento discensionale dello Spirito; ma, in questo contesto, è altresì fondamentale la violenta discrasia tra la staticità di Cristo morto in croce e dei suoi discepoli, che volano qui e là come uno stormo di uccelli impauriti in *Carm.* 7. Mauropode sembra prestar fede alla caratteristica dell'ecfrasi come λόγος περιηγηματικός secondo l'interpretazione di Webb. Alla conduzione degli occhi intellettivi dell'uditore sulla tavola descritta si aggiunge l'accorta resa fonica dell'immagine: Mauropode non si limita alla sola voce narrante, ma spesso (*Carm.* 2 e 5) sfrutta la presenza di vari personaggi sulle icone per tramutarli in personaggi parlanti (in discorso diretto o indiretto), che intervengono nella descrizione per rendere ancora più efficace la sua narrazione e la trasposizione del dato visivo in uditivo e, da lì, in immaginifico. A ciò si aggiunge la cura, da parte dell'io narrante, nei confronti delle reazioni, anche emotive, degli astanti (tu poetico compreso) ai miracoli divini, che viene espressa attraverso una descrizione minuta dei loro pensieri e delle motivazioni dietro ogni loro azione: si pensi ai dubbi di Osservatore e Giuseppe in *Carm.* 2; alla vertigine di Giovanni in *Carm.* 3, al pianto disperato delle familiari di Lazzaro in *Carm.* 5, alla gioia di *Carm.* 6. Anche in questo caso, si seguono i precetti dell'ecfrasi: l'ordine prediletto è elemento esterno (ovvero la causa diretta della reazione umana), seguito dall'elemento interno (la reazione emotiva del personaggio); quando l'ordine è invertito (come, ad esempio, in *Carm.* 3.15-16), segnala una contravvenzione all'ordine che dipende dalla presenza di qualcosa di straordinario (nel caso citato, la discesa dello Spirito Santo e il riconoscimento di Cristo). Vi sono aspetti ben più minuti dell'applicazione dei precetti retorici propri dell'ecfrasi. In questa sede, basti dire che, per esempio, il *Carm.* 3 offre un esempio di applicazione diretta della norma, esposta nei progimnasmii, della descrizione di un uomo: nei primi sette versi, "decentrati" rispetto alla narrazione principale, si descrive la figura di Giovanni il Battista, partendo dai capelli per passare al vestiario e alla sua corporatura (vv. 1-3); si espongono poi brevemente le sue azioni (vv. 4-7), che motivano il dato figurativo della tavola, ovvero la sua azione di battezzatore. Nel *Carm.* 7 si parla prima della condizione generale del mondo (l'oscurità calata alla morte di Cristo) per poi passare al dato del colore spento della carnagione di Cristo, un dato cromatico opposto per colore ma del medesimo tenore luttuoso. Il capolavoro in cui si squaderna questa metodologia narrativa è senza dub-

bio il *Carm.* 2 sulla Natività<sup>250</sup>, in cui si segue a serpentina l'ordine delle figure sulla tavola, attraverso una polifonia di voci che intervengono singolarmente e in coro, in discorso indiretto (vv. 1-5) o diretto (vv. 14-15), fino al giubilo finale che riunisce tutti gli astanti, Io Narrante e Osservatore compresi<sup>251</sup>.

Prima di parlare dei *Carm.* 12-26, è utile osservare che sono numerose le poesie della *collectio* vaticana ascrivibili allo specifico genere degli epigrammi su oggetti d'arte, per un totale di più di un terzo del contenuto del canzoniere: si contano, infatti, trentuno epigrammi composti per accompagnare opere d'arte (*Carm.* 57-59, 62, 65, 73-80, 86-88), a cui si aggiungono due epigrammi in cui l'icona compare sia come sogno sia come icona fisica (*Carm.* 63-64, probabilmente composti per l'icona di cui si parla in *Carm.* 64) e tre *book epigrams* che accompagnavano, con tutta probabilità, delle miniature (*Carm.* 49 e 70-71). Tuttavia, a parte i *Carm.* 12-26, gli altri su opere d'arte non sono affatto omogenei dal punto di vista del contenuto: i *Carm.* 49 e 57 prendono l'immagine solo come uno spunto per parlare del soggetto/destinatario principale della raffigurazione (Teodoreto e Costantino IX); il *Carm.* 58, forse, non ha nessun riferimento diretto all'oggetto (una stauroteca), ma sottolinea il *trait d'union* che collega direttamente Costantino IX a Costantino I; il *Carm.* 62 descrive il contenuto dell'oggetto, nonché il significato e la devozione per il Sangue di Cristo; *Carm.* 63-64 trattano di una particolare icona di Maria Pantanassa, che, apparsa in sogno, ha aiutato l'imperatore a conseguire una vittoria e, per questo motivo, è raffigurata in una tavola; il *Carm.* 65 parla del motivo per cui ci sono due Santi di nome Teodoro, ma non c'è alcun riferimento all'oggetto; i *Carm.* 71-72 sono per una miniatura su manoscritto, su cui si hanno ben poche informazioni; lo stesso avviene per i *Carm.* 73-74 e nel *Carm.* 86, che più che sull'icona di San Michele e dei Tre Ierarchi si soffermano sul ruolo di donatore svolto dall'imperatrice Teodora e da Giovanni Mauropode; nei *Carm.* 75-79, si traggono informazioni sulla conformazione della δέησις più dall'*inscriptio* che dal testo degli epigrammi; il *Carm.* 87 spiega il ruolo di patriarca e sovrano. Gli epigrammi più descrittivi rimangono i *Carm.* 80 e 88, in cui rimane fondamentale il ruolo del committente (il monastero di Sostenio e un tale di nome Leone) ma l'iconografia è allusa (Cristo che incorona i sovrani da un lato, Daniele in

---

<sup>250</sup> Si veda la sezione generale del commento al *Carm.* 2

<sup>251</sup> Si prenda a paragone quanto dice KANTARAS 2019 sugli epigrammi sulla Croce e la Crocifissione di Cristo. A questi esempi si aggiunge il caso particolare del *Carm.* 31, un lungo *book epigram* in cui si descrive il lezionario donato da Costantino IX e che si conclude con una lunga lode del nuovo imperatore. La sezione descrittiva apre l'epigramma (*Carm.* 31.1-17) e presenta le caratteristiche richieste da un'ecriasi: prima la meraviglia che scaturisce dalla vista del manufatto come oggetto, ovvero l'intero lezionario (vv. 1-7); poi la presenza delle miniature, ovvero del dato che salta maggiormente all'occhio quando si apre un codice miniato (vv. 8-11). Si prosegue con la descrizione della disposizione delle miniature nella pagina, accostate delle pericopi (vv. 12-13): in questo modo, si crea il dato uditivo all'interno della pagina del manoscritto, che ha un che di miracoloso (Cristo, lì raffigurato a fianco della trascrizione delle sue parole, par quasi effettivamente pronunciarle), con implicita lode del manufatto e del suo committente; dal punto di vista della struttura dell'ecriasi, il narratore semplicemente segue l'occhio dell'osservatore del manoscritto, che dopo essere stato attratto dalla miniatura si sposta al testo a cui essa è apposta. Infine, proprio perché si è ormai sullo specchio di scrittura, si aggiunge un ulteriore dato descrittivo che restringe ancora di più il *focus*, ovvero lo stile della scrittura e, quindi, l'uso della maiuscola liturgica (vv. 14-17).

mezzo ai leoni dall'altro).

Secondo la categorizzazione proposta da Paul, invece, i *Carm.* 12-26 apparterebbero alla prima tipologia, gli epigrammi descrittivi, perché si soffermano sulla raffigurazione descritta e sul suo significato. Tuttavia, la modalità con cui tale descrizione viene condotta pare mostrare alcune difformità sostanziali rispetto a quanto enucleato per i *Carm.* 2-11. Infatti, nella maggior parte dei *Carm.* 12-26 la visione è frontale e, spesso, il narratore si focalizza su uno degli elementi dell'icona (parti del corpo, atti dei soggetti)<sup>252</sup>, con la sola eccezione del distico finale di *Carm.* 13 che presuppone uno spostamento dello sguardo verso il luogo (solitamente sulla destra dell'icona) in cui è raffigurato il segretario di Giovanni Crisostomo nascosto dietro la porta. Solo nel caso dei *Carm.* 20 – che instaura un dialogo tra osservatore e icona – si recupera la polifonia dei *Carm.* 2-11; altrove, invece, si mantengono le allocuzioni all'osservatore, soprattutto attraverso imperativi. I *Carm.* 2-11 e 12-26 creano dunque due gruppi distinti, ciascuno con caratteristiche strutturali e contenutistiche proprie, ma al contempo sono raggruppati per contiguità, o meglio una coesione tematica, perché entrambi i gruppi sono formati da poesie che contengono una descrizione, più o meno dettagliata, di un'opera d'arte. Questa *ratio* è confermata dall'inclusione nella serie di *Carm.* 19, il quale descrive il luogo e la modalità del culto imperiale dell'eremita Costantino (sesta tipologia tra quelle delineate da Paul), ma, visto la sua attenzione per l'apparenza estetica del reliquiario, è incluso in questa serie. Lo stesso vale per il *Carm.* 20, ascrivibile alla quarta tipologia di Paul, che però è posto tra gli epigrammi descrittivi perché contiene il riferimento alle lacrime della Θεοτόκος, un'iconografia alquanto rara all'epoca di Mauropode. Infine, se i *Carm.* 2-11 sono accomunati da un'unica linea narrativa, perché trattano delle festività liturgiche più importanti legate alla vita di Cristo, i *Carm.* 12-26 non sono legati che da somiglianze tematiche e strutturali, ma dal punto di vista del contenuto sono conclusi in sé stessi, tranne che per il ciclo dei Tre Ierarchi (*Carm.* 14-17), ma anche in questo caso le tre iconografie sono descritte singolarmente e solo il *Carm.* 17 le riunisce in un gruppo, limitandosi a definire il *file rouge* che accomuna i tre Santi senza tornare a descriverne l'iconografia. Questa distinzione, però, potrebbe dipendere dal fatto che le iconografie descritte nei *Carm.* 2-11 sono assai complesse, ricche di personaggi e di dettagli, nonché eminenti dal punto di vista teologico; al contrario, le iconografie descritte dagli altri componenti sono effettivamente molto più semplici. Cionondimeno Mauropode dimostra una particolare cura nel mantenere il livello stilistico e retorico della sua produzione sul medesimo standard, anche per iconografie di second'ordine rispetto alle Festività di Cristo. Infatti, dove l'iconografia offre la possibilità di introdurre un certo dinamismo nella descrizione – il caso del *Carm.* 13 – esso è stato effettivamente introdotto. Si paragoni, poi, proprio questo epigramma al *Carm.* 4: entrambi iniziano con un imperativo seguito da θεατά; continuano, poco dopo, con una subordinata retta da μήπως (*Carm.* 4.3, 13.2), coordinato con il nesso καὶ ζημιώσης all'inizio del verso successivo (*Carm.* 4.4, 13.3); terminano con un distico con una seconda allocuzione al lettore<sup>253</sup>. I

<sup>252</sup> Si paragonino gli epigrammi portati ad esempio in PAUL 2008 per comprendere come ciò sia un fenomeno alquanto comune.

<sup>253</sup> Inoltre, in entrambi è presente il nome di San Paolo.



due testi sono strutturalmente identici e, per di più, si è detto che il *Carm.* 13 è il più simile, per metodologia narrativa, agli stilemi propri della sezione precedente; vi è poi la presenza in entrambi i casi del vocativo di θεατής, sostantivo tipico della produzione epigrammatica in cui esso definisce l'ossevatore che, in quel determinato momento, vede l'oggetto e ne legge l'epigrafe<sup>254</sup>. A conferma di questo *status* ambiguo dei due gruppi, si prenda in esame un esempio menzionato da Lauxtermann: i primi quattro versi del *Carm.* 10 sono stati copiati nel ms. Athon. Laur. B 43 (vd. p. 3 n. 13) perché potevano essere usati come epigrafe<sup>255</sup>: visto che non si tratta di versi propriamente descrittivi (come invece, ad esempio, i vv. 5-15), è chiaro che essi sono stati selezionati per fungere da commento al contenuto dell'iconografia dell'ascensione<sup>256</sup>.

Dunque, pur essendo percepibili sostanziali differenze tra i *Carm.* 2-11 e 12-16, le modalità espressive che caratterizzano le descrizioni nel secondo gruppo sono conformi ai dettami propri dell'ecfrasi: come sottolinea Lauxtermann, l'ecfrasi è più una modulazione del discorso che un genere a se stante vero e proprio<sup>257</sup>. Proprio per questo motivo, i *Carm.* 12-26 sono accostati ai *Carm.* 2-11 a inizio canzoniere quasi senza soluzione di continuità, creando una sezione di poesie che, in qualche modo, descrivono opere d'arte.

Si può dunque rispondere alla domanda da cui si era partiti a inizio paragrafo: gli epigrammi descrittivi (la prima tipologia di Paul) contengono elementi ecfrastici che assumono un significato particolare nel contesto dell'epigrafe grazie al rapporto diretto tra testo e referente extralinguistico; estrapolati dal contesto funzionale per cui furono composti, l'efficacia di tali elementi ecfrastici passa dal piano della referenzialità al piano, per usare un termine greco, della φαντασία. Talvolta questi elementi sono limitati a brevi accenni ad alcuni elementi iconografici per poi commentarli dal punto di vista morale, filosofico o teologico (cfr. e.g. *Carm.* 18 e 20), talaltra sono del tutto simili – se non identici – a un'ecfrasi retorica (cfr. *Carm.* 13). Proprio perché l'ecfrasi è una modalità espressiva, essa permette non solo la compresenza di testi in cui essa è più o meno pervasiva, ma anche la possibilità che testi con pochi tratti ecfrastici possano essere "associati" a ecfrasi retoricamente più curate e complesse, esattamente come avviene tra i *Carm.* 2-11 e 12-16. Il problema del titolo, dunque, non va visto nell'ottica del genere letterario preannunciato da ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως, bensì dei nuclei originari da cui è composto il gruppo, abbastanza coeso, delle «poesie su opere d'arte», tipologia generica che racchiude sia le ecfrasi sia gli epigrammi della prima tipologia di Paul: è evidente, infatti, la netta separazione tematica, stilistica e strutturale tra i *Carm.* 2-11 e 12-16, pur sfumata nella contiguità di genere; al contempo, i

<sup>254</sup> Sull'interazione tra osservatore (solitamente definito in inglese con il termine *beholder*) e l'oggetto, si vedano MAGUIRE 1996a, RHOBY 2011b, RHOBY 2012b e DRPIĆ – RHOBY 2019.

<sup>255</sup> LAUXTERMANN 2003, p. 79.

<sup>256</sup> Tale operazione è facilmente spiegabile portando a paragone i due cicli editi da Hörandner negli anni Novanta del secolo scorso: essi hanno riferimenti al contenuto dell'epigramma attraverso avverbi e deittici, ma sono per lo più esplicitivi o espressione di una reazione veicolata che si vuole far esprimere a chi, di volta in volta, diviene lettore dell'epigramma. La descrizione del dato iconografico risulta superfluo perché, semplicemente, accompagna l'epigramma, se quest'ultimo si trova ancora nel suo contesto originario.

<sup>257</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 61.

*Carm.* 2-11 sono testi in cui l'ecriasi non è legata solo ad alcuni punti che si riferiscono direttamente all'opera d'arte, ma sono conformati per essere dei testi che descrivono minuziosamente l'opera d'arte; infine, vi è un assoluto e calibrato rapporto di parallelismo tra i *Carm.* 2-6 e 7-11<sup>258</sup>, che sottolinea la loro compattezza. Per questa serie di motivi, il titolo al f. 1v si riferisce a questi componimenti e non all'intero gruppo<sup>259</sup>.

La divisione delle poesie in due parti non lede alla netta contiguità tematica che lega i due gruppi e che appare essere molto più di un semplice *escamotage* strutturale. Nonostante, a mio avviso, sbagli ad attribuire i *Carm.* 2-26 a un'unica committenza di Giorgio il Paflagone, ritengo che la migliore descrizione dei due gruppi con cui inizia il canzoniere mauropodeo sia proprio quella offerta da Bernard: «These subjects form together a complete iconographic religious cycle, consisting of the feasts of the Lord (2-11), saints and prophets, sometimes placed within a biblical scene (12-25), and, as a concluding piece, an epigram on the Pantokrator (26). This cycle is complete on its own, and the heading above poem 2, although not entirely correct, can apply to this whole cycle»<sup>260</sup>. È altresì interessante quanto lo studioso afferma per rigettare l'ipotesi di Karpozilos, per la quale Giorgio il Paflagone sarebbe il dedicatario della sola raffigurazione di Cristo Pantocratore per cui fu composto il *Carm.* 26<sup>261</sup>: Bernard si chiede perché non siano menzionati i committenti nei carmi precedenti – in realtà c'è un dedicatario, Mauropode stesso – e perché la presenza del committente avviene proprio a fine ciclo<sup>262</sup>.

Le parole di Bernard tratteggiano accuratamente la disposizione delle poesie su opere d'arte, ma vanno lette considerando il canzoniere vaticano come una raccolta di *spolia*, ovvero una ristrutturazione di materiale preesistente in una nuova forma, che possiede una semantica nuova e, al contempo, coerente con la funzione originaria che ciascun componimento aveva<sup>263</sup>. In questa sezione del canzoniere, infatti, vi sono un ciclo coerente (*Carm.* 2-11), quello che parrebbe essere un ciclo coerente (*Carm.* 14-17<sup>264</sup>), altre poesie che vanno considerate singolarmente e che sono state accostate tra loro per contiguità tematica, strutturale o stilistica (*Carm.* 12-13, 18-26). Per quanto riguarda i *Carm.* 2-11 essi sono riconducibili al ciclo della festività del Signore che fa parte del cosiddetto δωδεκάορτον<sup>265</sup>, da cui, però, sono state sottratte due festività

<sup>258</sup> Lo si è delineato al capitolo precedente.

<sup>259</sup> È il motivo per cui, nel proporre la mia schematizzazione del canzoniere vaticano, ho numerato i *Carm.* 2-11 e 12-16 come gruppi Ia e Ib, proprio per rendere evidente la separazione tra i due gruppi ma la contiguità che li accomuna.

<sup>260</sup> BERNARD 2014b, p. 139, che riprende, in realtà, una suggestione proposta, ma non debitamente argomentata, da IOANNES MAUROPUS 1984, pp. 127-128.

<sup>261</sup> KARPOZILOS 1982, p. 81, ipotesi, invece, che spero di aver corroborato con questo capitolo.

<sup>262</sup> BERNARD 2014b, p. 139 n. 37

<sup>263</sup> È la stessa logica sottesa alla disposizione dei *Carm.* I-V nei fogli iniziali del manoscritto vaticano.

<sup>264</sup> A riguardo vd. *supra*.

<sup>265</sup> Sul δωδεκάορτον, la sua storia e la sua fortuna a Bisanzio, cfr. RESTLE 1966: in questa voce (il cui lemma è \*Dodekaortion anziché Dodekaorton), alla fine di col. 1208, si cita Giovanni Mauropode come fonte e, partendo dall'edizione Bust in PG, si citano i primi versi dell'epigramma intitolato εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς, confluito molto tardi nella tradizione del canzoniere mauropodeo e, perciò, sicuramente pseudoepigrafo; soprattutto, stando al contenuto della col. 1209, sembra quasi che, per

in cui Maria è protagonista: l'Annunciazione e una tra la Presentazione di Gesù al tempio e la κοίμησις<sup>266</sup>.

La disposizione delle tre unità enucleate da Bernard (*Carm.* 2-11, 12-25 e 26), in rapporto al contenuto di ciascuna, parrebbe identica a quella dei programmi delle decorazioni parietali nelle chiese della media età bizantina<sup>267</sup>. Nelle chiese dell'età di Mauropode, infatti, le festività del Signore erano il ciclo decorativo principale: si possono trovare in lunette sotto la cupola, in spazi rettangolari sopra le colonne e lungo la navata o in altri punti strategici dell'edificio, come nel nartece. Tra le varie iconografie vi erano rapporti semantici a distanza, specialmente nelle raffigurazioni disposte una di fronte all'altra e una di fianco all'altra. Al di sotto, vi è la schiera dei Santi, le cui raffigurazioni sono solitamente singole, ma raggruppate secondo una *ratio* liturgica, che diviene sempre più comune dall'XI secolo in avanti. In realtà, la medesima disposizione si ritrova anche in icone composite, in cui si ha la medesima distribuzione, con il ciclo principale al di sopra o al centro e, sotto o ai lati, la teoria di Santi<sup>268</sup>: nel ciclo principale al centro, la disposizione delle immagini crea delle interconnessioni semantiche identiche a quelle architettoniche.

In effetti, si è già visto come i *Carm.* 2-11 effettivamente siano organizzati secondo la sequenza 3 – 2 | 3 – 2, con relazioni intertestuali evidenti sia coi testi limitrofi sia nei corrispettivi di una o dell'altra serie. Questa struttura permette di trasporre su carta un'organizzazione che può essere immaginata proprio nel sistema iconografico sopra tratteggiato: i due gruppi di tre poesie, tra loro in relazione, in uno spazio in cui vi è responsione visiva diretta tra le due immagini, ovvero esse sono l'una dinanzi all'altra o una sopra l'altra. I *Carm.* 12-25, invece, tratteggiano i Santi, la loro condotta benefica e la loro devozione singolarmente, con la sola eccezione dei *Carm.* 14-17 sui Tre Ierarchi, di cui sottolinea l'unitarietà tematica. All'interno di questi carmi, l'ordine è abbastanza preciso: i *Carm.* 12-19 partono da un profeta dell'Antico Testamento giungendo fino a un eremita sconosciuto di culto imperiale; nei *Carm.* 20-25, invece, si hanno, all'esterno, due poesie su personaggi neotestamentari (Maria e Pietro con Paolo) e poi si ha una raffigurazione di Paolo che detta i suoi lavori, la morte di Crisostomo e l'arcangelo Michele<sup>269</sup>. Infine, il *Carm.* 26 per il Pantocratore si basa su un'iconografia solitamente realizzata nelle cupole o negli absidi delle chiese o, su una tavola, nella

---

Restle, Mauropode abbia definito le feste del Signore μεγάλα ἑορτά, quando l'aggettivo μέγας è usato per descrivere la grandezza dei πίνακες, non l'importanza delle feste.

<sup>266</sup> Forse non è un caso che il *Carm.* 27, il primo epigramma della serie successiva ai *Carm.* 2-26, sia un πρόγραμμα per un discorso proprio sulla κοίμησις. Nel ciclo di epigrammi composti da Gregorio Pardo di Corinto le due festività ci sono, vd. l'edizione in HUNGER 1982, così come, per esempio, nell'icona in WEITZMANN 1971b, p. 308 fig. 305.

<sup>267</sup> Sui programmi decorativi delle chiese dell'età di Mauropode, si vedano DEMUS 1948 e SPIESER 1991 e LIDOV 1998.

<sup>268</sup> Vd. e.g. WEITZMANN 1971b, p. 294 fig. 292; pp. 310-311 fig. 306-308.

<sup>269</sup> I carmi non sembrano essere disposti seguendo il calendario liturgico: *Carm.* 12, 20 luglio; *Carm.* 13, 27 gennaio (?); *Carm.* 14, 25 gennaio; *Carm.* 15, 2 gennaio; *Carm.* 16, 27 gennaio; *Carm.* 17, 30 gennaio; *Carm.* 18, 8 dicembre; *Carm.* 19, ?; *Carm.* 20, Venerdì santo?; *Carm.* 21, 26 settembre; *Carm.* 22, ?; *Carm.* 23, 13 settembre; *Carm.* 24, 8 novembre (assieme a Gabriele); *Carm.* 25, 29 giugno. Per la distribuzione dei cicli iconografici nei programmi decorativi, vd. DEMUS 1948, pp. 13-29.

sommità: in ogni caso, dunque, essa risulta essere isolata.

Con ciò, va sottolineato che rimane valido quanto detto prima sull'improbabilità di un'unica committenza: Giovanni Mauropode non ha composto un ciclo poetico unico negli anni trenta dell'undicesimo secolo per accompagnare un programma raffigurativo commissionato da Giorgio il Paflagone, ma ha riorganizzato la sua produzione poetica sulle opere d'arte in un gruppo secondo una logica precisa, che avesse senso nell'ottica di un Bizantino. Infatti, se si leggono efrasi che abbiano come soggetto gli edifici sacri e i loro programmi figurativi, si noterà che si tende a descrivere prima le iconografie del δωδεκάορτον, le più importanti del calendario liturgico, per poi passare via via anche alle altre finché la descrizione è conclusa<sup>270</sup>. Anche Mauropode segue questa tecnica, ma nella riorganizzazione interna della sua produzione poetica.

### 3.4 Icone e oggetti: la questione del referente

Tra le tipologie di epigramma identificate da Paul, la meno rappresentata è la seconda, quella che dà informazioni esplicite ed esaustive sull'oggetto su cui essa è iscritta. Tale scarsità è dovuta alla funzione che un epigramma deve svolgere. Infatti, se esso si trova su quanto dovrebbe descrivere, la descrizione sarebbe superflua, quasi pleonastica, proprio perché è già presente l'oggetto nel contesto originale per cui l'epigramma è pensato. In effetti, come già visto in precedenza, la maggior parte degli epigrammi contenuti nel *corpus* mauropodeo intrattengono questo tipo di relazione con l'oggetto descritto: o non si focalizzano affatto su di esso, ma si limitano a prendere spunto dal suo dato visivo – intero o, più spesso, dettagli – per offrirne una spiegazione di qualsiasi tenore, per esempio politico, teologico, culturale (rispettivamente, per esempio, *Carm.* 71-72, 62, 69), oppure offrono un testo scritto per permettere una traccia alla performance per mezzo della lettura, per esempio attraverso un dialogo (si pensi a *Carm.* 20, 73 e 75-78). Quando l'epigramma si focalizza sul dato materiale dell'oggetto, quest'ultimo ha una funzione ben precisa, che va dunque compresa: è l'esempio di *Carm.* 31, in cui la descrizione dell'evangelario dipende da una strategia attraverso la quale è strutturato l'encomio a Costantino IX per mezzo dell'oggetto che egli ha commissionato.

#### 3.4.1 *I μεγάλοι πίνακες*

In tale generale scarsità di dati circa gli oggetti per i quali erano stati composti gli epigrammi, c'è un dettaglio nell'*inscriptio* al f. 1v per i *Carm.* 2-11. Infatti, l'esplicitazione della metodologia letteraria usata è secondaria, in realtà, al vero e proprio titolo del ciclo: εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν. In questo titolo, il genitivo è chiaro: le ἑορταί sono quelle del δωδεκάορτον, con la sola eccezione delle due festività

---

<sup>270</sup> Cfr. per esempio la descrizione della Basilica dei Dodici Apostoli ad opera di Nicola Mesarite in NICOLAUS MESARITES 1957 e BASEU-BARABAS 1992, nonché le efrasi raccolte in MORAVCSIK 1923, sulle quali si veda anche HÖRANDNER 2006.

mariane. Bisogna però comprendere il significato di εἰς πίνακας μεγάλους e la sua relazione con le efrasi, per poter tentare di fugare il dubbio se questi testi siano o meno epigrammi. In epoca bizantina questo specifico significato di πίναξ rimane.

In lingua greca la parola πίναξ viene utilizzata per indicare un supporto, generalmente di legno o altro materiale utile (bronzo, terracotta, avorio, metallo, pietra), su cui si può scrivere o dipingere (in quest'ultimo caso, corrispondono alle *tabulae pictae* latine)<sup>271</sup>. In storia dell'arte, si definiscono πίνακες, per esempio, oggetti di funzione votiva come le Tavole di Pitsà ritrovate nei pressi di Sicione, ma talvolta il termine si ritrova impiegato per descrivere un riquadro a se stante, con un proprio contenuto, all'interno di una più complessa architettura fittizia dipinta su una parete: in questo caso, dunque, l'uso del termine πίναξ dipende dal fatto che è raffigurata una tavoletta. È attestato anche il termine anche per le tavole dipinte di piccola dimensione, i πινάκια.

Anche in epoca bizantina si mantiene questo significato. Nei lessici è comune la definizione di πίναξ come σανὶς ἐζωγραφημένη (σανίδες, oltre che le assi di legno, sono anche le tavolette per scrivere)<sup>272</sup>: in due voci consecutive, il lessico di Esichio glossa πίνακας con τὰς σανίδας e πίνακες con ἀναγραφαί, εἰκόνες<sup>273</sup> e il *Lexicon Tittmannianum* con τὰ πινάκidia, αἱ γραφαί, καὶ τὸ πινάκιδιον<sup>274</sup>. Tommaso Magistro, infine, parla di tre tipi di πίνακες: gli ἀγγεῖα (i vassoi di legno), dove si mangia; le icone rappresentate su tavole di legno (αἱ διὰ σανίδων εἰκόνες); le tavolette dove si incidono i compianti o le accuse contro gli incriminati<sup>275</sup>. Proprio perché è legato a un certo tipo di oggetto e di materiale (il legno), il termine πίναξ, invece, non è mai usato per indicare un'iconografia su altro supporto, per esempio un muro<sup>276</sup>. Infine, in varie fonti, le icone su tavole (di legno o altro materiale) sono descritte come αἱ ἐν πίναξιν εἰκόνες<sup>277</sup>. Il fatto che i πίνακες descritti da Mauropode siano tavole dipinte è, in

<sup>271</sup> Vd. SCHEIBLER 2000.

<sup>272</sup> Σ [π] 478 Cunningham = Phot. Lex. [π] 887 Theodoridis = Lex. Segu. p. 334.8 Bachmann = Sud. [π] 1615 Adler.

<sup>273</sup> Hsch. [π] 2305-2306 Hansen.

<sup>274</sup> Lex.Tittm. s.v. πίναξ, p. 1548.5-6 Tittmann.

<sup>275</sup> Thom.Mag. p. 314.6-10 Ritschl.

<sup>276</sup> La distinzione tra iconografia su πίναξ e su muro è netta, per esempio, nei seguenti passi: sp.Io.Dam. *Epist. ad Theoph.* 30, PG 95, col. 384C, 33-38 ἡ τῶν σεπτῶν καὶ σεβασμίων εἰκόνων εὐκοσμία διαλάμπει ἐν ἱστορίαις καὶ μουσουργήμασιν, ἐν τοίχοις καὶ πίναξιν καὶ ἱεροῖς σκεύεσιν, τιμῆ καὶ σεβασμιότητι ἐπίσης τῷ τύπῳ τοῦ ζωοποιοῦ σταυροῦ, καὶ τῶν θεολέκτων Εὐαγγελίων κατασπαζόμεθα; Nicheph. I, *Antirrh.* 2.13, PG 100, col. 357C, 29-31 ἐν τῷδε μὲν γὰρ τῷ τόπῳ, οἶον ἐν τοίχῳ τινὶ ἢ πίνακι, φαμέν γράφεσθαι ἄνθρωπον; *Vita Irenae hegumenaе Chrysobalanti* (BHG<sup>3</sup> 952), 2.15-18 καὶ τὸν ἑαυτῆς ἢ ἐκκλησία τοῦ θεοῦ κόσμον, τὴν θεοτερπὴ τῶν εἰκόνων ἀνατύπωσιν αὐθὶς ἀπέλαβεν, ἐν τοίχοις, ἐν πίναξιν, ἐν ὕλαις πάσαις, χαλκῷ καὶ ἀργύρῳ καὶ χρυσῷ, καὶ χαραττομένων καὶ προσκυνουμένων; Alex.Arist. *Schol. in conc. oec. et loc.*, 13.100, 3-7 οἱ ὀφθαλμοὶ σου ὀρθὰ βλεπέτωσαν, καὶ πάση φυλακῇ τήρει σὴν καρδίαν, ἢ σοφία διακελεύεται. Διὰ τοῦτο γοῦν δέον ἔκριναν οἱ πατέρες, τὸ ἐν πίναξιν ἢ ἐν τοίχοις γίνεσθαι ζωγραφίας πρὸς αἰσχρὰ κινούσας τὴν ὄρασιν καὶ διαφθειρούσας τὸν νοῦν, κωλύεσθαι, τὸν δὲ παραβαίνοντα τοῦτο προσέταξαν ἀφορίζεσθαι; Georg.Torn. *Or.* 14, p. 305.14-16 Darrrouzès τί μοι πρὸς ταύτην τὴν στήλην λακωνικῆς ἢ θετταλικῆς λίθου λαξευόμενοι τάφοι καὶ χρυσῷ καὶ ἀργύρῳ καταπαττόμενοι, ἢ ἀνδριάντες ἀνιστάμενοι χάλκεοι, ἢ ἐν πίναξιν εἰκόνες καὶ τοίχοις χρωμάτων ποικιλίας καὶ ψηφίδων διαυγείαις περιλαμπόμενοι;

<sup>277</sup> Cfr. e.g. Theod.Stud. *Epist.* 427.26-29 Fatouros εἴληπται δὲ τῷ Ἁγίῳ Βασιλείῳ τὸ τεχνητὸν ἐπὶ

realtà, dimostrato anche da almeno un'evidenza interna inoppugnabile: in *Carm.* 9.16 l'artista che realizzato i πίνακες è definito ὁ γραφεὺς τῶν εἰκόνων, che indica il pittore e non un altro artista<sup>278</sup>. Inoltre, se fossero state icone in mosaico o in materiale più prezioso, è assai probabile che Mauropode avrebbe quantomeno fatto accenno alla tipologia di materiale (cfr. *Carm.* 31), non limitandosi solo alla descrizione del contenuto.

È significativo che, quantomeno nel *corpus* di testi raccolto nel TLG, l'uso dell'aggettivo μέγας legato a πίναξ sia rarissimo, mentre è diffuso l'uso di suffissi diminutivi per indicare tavole di piccola dimensione. In Polluce (e quindi nel lessico di Fozio) κοῖλοι μεγάλοι πίνακες è usato per glossare il termine μαζονόμια, vassoi di grandi dimensioni per contenere pane<sup>279</sup>; in Esichio ξύλινοι πίνακες μεγάλοι sono definiti i μοσσυνικοί, un particolare tipo di vassoio (cfr. Hsch. [μ] 1705 Alpers-Cunningham μοσσυνικά μαζονομεία, cfr. Ar. fr. 431 K.-A.), utilizzato dal popolo pontico dei Mossinici per impastare l'orzo (ὥστε ἐν αὐτοῖς καὶ ἄλφιτα μᾶσσειν)<sup>280</sup>. In Schol. Ar. *Ran.* 824b α e in Sud. [σ] 1609 Adler, invece, il nesso appare per glossare il πινακηδόν presente in Ar. *Ra.* 824-825, con ὥσπερ πίνακας ἀπὸ πλοίων. Πίνακες δὲ αἱ μεγάλαι σανίδες τῶν πλοίων (cfr. anche Tz. Schol. in Ar. *Ran.* 824b). Eusebio usa l'immagine del μέγας πίναξ in due punti distinti della sua opera. In apertura del suo commentario a Isaia, l'autore afferma che con ὄρασις (il titolo greco del libro di Isaia) non si intende una visione comune fatta con gli occhi del corpo, ma profetica su accadimenti che avverranno in un tempo molto lontano: Eusebio porta dunque a paragone un uomo che osserva in un grande quadro (ἐν μεγάλῳ πίνακι) diverse scene belliche in ciò che gli sembra un sogno ad occhi aperti, provocato dall'intervento dello Spirito Santo<sup>281</sup>. Nella *Vita di Costantino*, invece, mentre sta descrivendo le opere edilizie dell'imperatore a Costantinopoli, Eusebio afferma che, sulla sommità di un soffitto a cassettoni (φάτνωσις) del palazzo imperiale, fu posto un pannello di notevoli dimensioni (μέγιστος πίναξ) su cui fu realizzata una croce in oro e pietre preziose<sup>282</sup>. Nella *Narrazione cronologica* di Niceta Coniata si dice che Andronico I Comneno si fece ritrarre come un uomo comune, in un grande quadro (ἐπὶ μεγάλου πίνακος) che poi espose in piazza<sup>283</sup>. In queste due ultime fonti è evidente che, così come la grandezza di entrambi i πίνακες, anche lo spazio in cui erano collocati non è comune: nel primo caso, il πίναξ è affisso a un soffitto del Palazzo imperiale; nel secondo, si trova

---

τῶν ἐν πίναξιν εἰκόνων, καὶ ταὐτὸν ἡμᾶς λαβεῖν τοὺς κατ' εἰκόνα θεοῦ γεγονότας καὶ τὴν ἐν πίνακι ὑφ' ἡμῶν τεχνουργουμένην εἰκόνα ἐπὶ τοῦ τεχνητοῦ; Ign. Diac. *Vita Nicephori* p. 206.6-7 Boor τὰς ἐν πίναξι γραφάς [vd. n. precedente]. Nel corso della disputa sulle icone, era alquanto diffusa tra gli iconoduli una citazione tratta da un'opera attribuita a Basilio di Cesarea: [Basil.] *In Barlaam martyrem*, PG 31, col. 489.18 ἐγγραφέσθω τῷ πίνακι καὶ ὁ τῶν παλαισμάτων ἀγωνοθέτης Χριστός.

<sup>278</sup> Cfr. Sud. [ι] 696 Adler *ιστορημένα: πρὸς θέαν ἰστάμεναι*. οὕτω γὰρ ἦσαν ἰστορημένα μόνον, ὡς ζωγραφοῦσιν οἱ γραφεῖς τὰς εἰκόνας e Phot. *Lex.* [γ] 208 Theodoridis γραφεῖς· οἱ ζωγράφοι.

<sup>279</sup> Poll. *On.* 87.1 μαζονόμια δὲ κοῖλοι μεγάλοι πίνακες, ἐφ' ὧν αἱ μᾶζαι διενέμοντο· ξύλινοι δ' ἦσαν = Phot. *Lex.* [μ] 20 Theodoridis; cfr. anche Ath. *Epit.* 2.1, p. 35.3-5 Peppink.

<sup>280</sup> Hsch. [μ] 1706 Alpers-Cunningham.

<sup>281</sup> Eus. *Comm. Is.* 1, 1\* Ziegler, si paragoni l'occorrenza di μέγας πίναξ in Nic.Chon. *Or.* 12, pp. 115.33-116.4 van Dieten.

<sup>282</sup> Eus. *Vita Const.* 3.49.

<sup>283</sup> Nic.Chon. *Hist.* 11, 4.2, p. 332.11-23 van Dieten.

esposto in piazza, ovvero in un luogo aperto. Anche se queste informazioni sono importanti, non chiariscono affatto da quale misura in avanti un πίναξ è considerabile μέγας e, quindi, quanto fossero effettivamente grandi. Si tratta di una problematica di scala molto diffusa in storia dell'arte antica e medievale, proprio per la quasi totale assenza, nelle fonti antiche, di misure precise, giacché l'aggettivo μέγας rivela di per sé ben poco. Nel primo volume del catalogo delle icone a mosaico bizantine, Demus cataloga oggetti che definisce *grossformatige Ikonen* e che vanno dai mm 950 × 620 ai mm 1210 × 510<sup>284</sup>: per quanto sia basata su criteri scientifici e sulla comparazione con altri reperti, si tratta pur sempre di una catalogazione di un moderno, non di una fonte antica; inoltre, le icone presenti in Demus hanno come soggetto una scena molto semplice, paragonabile più ai *Carm.* 12-26 che ai *Carm.* 2-11. A ciò si aggiunge il grave problema che ben poco è rimasto della produzione su tavola dell'XI secolo, mentre molto di più è giunto dai secoli successivi: questo sbilanciamento dei testimoni conservati verso l'età Comnena e, soprattutto, Paleologa e post-bizantina causa spesso l'attribuzione di caratteristiche tarde agli oggetti descritti dagli autori di età macedone. Infine Restle, nella sua voce nel *Reallexikon* sul δωδεκάορτον, afferma che, mentre per le raffigurazioni murarie vi sono parecchi esempi del ciclo delle Dodici festività del Signore, per le icone e la cosiddetta *Kleinkunst* i reperti sono molto più rari, ma quelli presenti – su oggetti di piccola dimensione o su realizzazioni su muro con varie tecniche artistiche – dimostrano una certa variabilità del soggetto, che andò a stabilizzarsi solamente nel periodo successivo<sup>285</sup>.

Il numero plurale di μεγάλοι πίνακες nel titolo esclude che l'oggetto in questione sia simile alle tavole contenenti δωδεκάορτον o teorie di Santi di un certo mese dell'anno di cui si possono vedere riproduzioni in WEITZMANN 1971a: in questo caso ci sarebbe stato senz'altro il singolare, εἰς μέγαν πίνακα, perché πίναξ indica il supporto e non la singola iconografia sulla tavola. Dato il titolo, bisogna immaginare che per ogni singola iconografia vi fosse una tavola differente, di grande formato. Tuttavia, è forse parimenti improbabile un trittico o un polittico di icone singole, ma riunite in un'unica struttura fisica: questo tipo di oggetto e le possibili disposizioni delle icone all'interno e sulle due chiusure esterne potrebbero ben spiegare i riferimenti incrociati tra le ecfrafi che si sono evidenziati nel capitolo precedente<sup>286</sup>; tuttavia il fatto che Mauropode abbia voluto sottolineare la grandezza delle icone fa supporre che, se esse fossero riunite in una struttura simile, essa sarebbe enorme. Infatti, tenendo conto il *caveat* che ho espresso circa misure e soggetto delle icone catalogate da Demus, se si applica la media della grandezza delle *grossformatige Ikonen* (circa mm 1000 × 560) al numero delle icone descritte da Mauropode (10), si capisce che lo spazio per cui questo ciclo iconografico fu realizzato doveva essere abbastanza capiente: l'ipotesi di una chiesa, in cui il ciclo delle Festività del Signore fosse su πίνακες e non in rappresentazioni pittoriche murarie, è la più ovvia e anche la più probabile<sup>287</sup>. Non è però

<sup>284</sup> DEMUS 1991.

<sup>285</sup> RESTLE 1966, coll. 1210-1213. Sul contenuto del ciclo descritto da Mauropode (di fatto un δεκάορτον), si veda il paragrafo seguente.

<sup>286</sup> Cfr. e.g. WEITZMANN 1976a, pp. 88-91.

<sup>287</sup> La collocazione nell'edificio della chiesa di XI secolo rimane dubbia: l'uso di icone in legno per

escluso *a priori* che immagini del genere potrebbero essere state pensate per spazi non consacrati, ma la grandezza complessiva del ciclo potrebbe far pensare solo al Palazzo imperiale o di un eminente costantinopolitano. In questo caso, sembra essere corroborata l'ipotesi di Bernard sulla committenza di Giorgio il Paflagone, ma rimangono i dubbi già esposti in precedenza. D'altronde, le due testimonianze di Eusebio e Niceta Coniata sono importanti anche per un altro motivo: il μέγιστος πίναξ di Costantino e il μέγας πίναξ contenente l'autoritratto di Andronico I Comneno sono entrambi di committenza imperiale, ma ciò non toglie che l'uso del nesso μέγας πίναξ potrebbe essere stato più diffuso di quanto il TLG dimostri. A parte questo problema metodologico, perché non esplicitare nell'*inscriptio* la committenza imperiale o di un eminente cittadino di Costantinopoli? Se la menzione del committente difficilmente può essere aggiunta *a posteriori* nei versi, può però essere semplicemente aggiunta nell'*inscriptio*, soprattutto se si ritiene probabile l'ipotesi di Bernard e, negli anni settanta dell'XI secolo, Mauropode si riferiva a un importante legame con un notevole negli anni trenta: in tal caso, il riferimento a tale legame, così come altrove (cfr. e.g. *Carm.* 58), sarebbe stato indicato con il titolo del committente più che con il nome.

Quel che sembra chiaro è che i μεγάλοι πίνακες dei *Carm.* 2-11 fossero delle tavole lignee di notevoli dimensioni e che su ciascuna di esse era raffigurata una delle festività principali legate all'azione di Cristo, probabilmente riconducibili a una chiesa. Ma, anche in questo caso, vale quanto detto per la committenza 'secolare': se fosse stata un'importante chiesa costantinopolitana, perché non indicarne il nome come in *Carm.* 80 per il monastero di Sostenio? Posto che i dubbi sul legame con un esponente eminente dei laici (imperatore o altro notevole) o con un'importante centro di culto costantinopolitano siano legittimi, si possono proporre alcune ipotesi, tra loro forse interconnesse, sottolineando però che esse sono avanzate *dubitanter*. Da un lato, è del tutto possibile che la descrizione di un ciclo iconografico, nell'ottica della raccolta vaticana, può essere stata inserita a testimonianza dell'abilità retorica di Mauropode e non di un suo successo, giovanile o meno, come *Auftragsdichter*<sup>288</sup>. Dall'altro, va ricordata la ricostruzione che Weitzmann fa del programma visivo nel quale le numerose icone contenute nel Monastero di Santa Caterina del Sinai potrebbero essere state disposte nel corso del XII e del XIII secolo<sup>289</sup>: lo storico dell'arte sottolinea la stranezza dell'assenza di un programma iconografico realizzato con dipinti su muro o a mosaico a favore di una complicata distribuzione delle icone lignee. Proprio per l'assenza di affreschi e mosaici, alcune icone diventano più monumentali e "grandi" del normale<sup>290</sup>. La grandezza, nel caso delle iconografie descritte dai *Carm.* 2-11, potrebbe dipendere benissimo dal loro contenuto. Non è escluso che programmi iconografici realizzati con icone lignee fossero più diffusi, e più antichi, di quanto Weitzmann supponga nel suo contributo: tali programmi, infatti, potrebbero essere semplicemente

---

il τέμπλον e, ancor di più, per l'iconostasi sono attestate solo in epoca più tarda, anche se proprio lì si possono trovare con maggior frequenza icone del δωδεκάορτον, invero in genere più piccole della media indicata poc'anzi.

<sup>288</sup> Cfr. RHOBY 2010a.

<sup>289</sup> WEITZMANN 1984.

<sup>290</sup> *Ivi*, p. 102.



stati sostituiti nel corso del tempo dalla pittura oppure sono andati persi perché le icone, in contesti meno sicuri del Monastero di Santa Caterina, sono di per sé più facilmente rimovibili dalla loro locazione e, per il loro materiale, sono anche facilmente deteriorabili. Quale che sia la verità al di là della poesia, nonostante il contesto in cui queste tavole erano collocate rimanga ancora non ricostruibile con certezza, le poesie di Mauropode sono una testimonianza eccezionale per la presenza di oggetti del genere in XI secolo, tenendo però conto che la conformazione del titolo potrebbe indicare la singolarità di questi μεγάλοι πίνακες nel panorama artistico bizantino dell'epoca.

Va affrontata l'ultima questione sui *Carm.* 2-11, ovvero se essi furono composti per essere iscritti oppure come descrizione di opere d'arte. Nulla preclude la prima possibilità, nonostante sia molto strano che testi così descrittivi siano applicati a immagini in presenza. Per esempio, i riferimenti intertestuali tra *Carm.* 2-4/7-9 e 5-6/10-11 sono maggiormente comprensibili se i testi si trovano vicini a colpo d'occhio più che uno dopo l'altro sulle pagine di un manoscritto. La difformità nella relazione tra i quattro gruppi in cui si divide questo ciclo potrebbe anche far pensare a una loro distribuzione nello spazio: le due serie composte dai *Carm.* 2-4 e 7-9 presuppongono, forse, una disposizione delle iconografie in uno spazio lineare su due linee l'una di fronte all'altra, in cui le diverse icone – e forse i loro testi – si interfacciavano<sup>291</sup>; invece, visto che la difformità di relazione tra i *Carm.* 5-6 e 10-11, le loro iconografie potevano essere disposte da un'altra parte non distante, in modo tale che ciascun elemento di una singola coppia fosse di fronte all'altro e, al contempo, le due coppie fossero tanto vicine da avere anche relazioni reciproche. La divisione a metà del *Carm.* 6, infine, rispecchia pienamente l'iconografia dell'Ingresso di Cristo a Gerusalemme: la prima parte del carme potrebbe essere stata posta a sinistra e descriverebbe l'arrivo di Cristo, gli apostoli e la folla in festa; la seconda parte, invece, se posta dall'altra parte, descriverebbe l'interno della città di Sion, la cui rappresentazione è solitamente posta a destra dell'immagine. Ancora una volta, parrebbe essere una chiesa il luogo più probabile in cui tutta questa serie di interconnessioni possono essere possibili<sup>292</sup>. Ciononostante, questi elementi potrebbero dipendere non da una loro disposizione fisica, ma da una ricreazione ecfraistica del dato visivo descritto secondo norme retoriche ben precise<sup>293</sup>: il paragone tra i contenuti dei *Carm.* 4 e 13 fatto poco sopra dimostra che c'è una precisa *ratio* nella distribuzione del materiale secondo una medesima struttura riconoscibile all'interno dei testi poetici.

---

<sup>291</sup> Propongo uno spazio lineare perché, nel caso di una disposizione sotto la cupola (solitamente di base rettangolare), gli spazi sarebbero o quattro o otto, non sei. In caso di quattro iconografie, le interrelazioni orizzontali e a coppie tra i *Carm.* 2-4 e 7-9 non sarebbero più rispettate. Nel secondo caso, perché Mauropode non avrebbe dovuto comporre altri due epigrammi od omettere la presenza di festività "mariane"? Oppure perché, essendo disponibili otto spazi, se ne sarebbero dovuti occupare sei?

<sup>292</sup> Cfr. RHOBY 2014.

<sup>293</sup> A riguardo si vedano almeno MAGUIRE 1974, MAGUIRE 1981a e MAGUIRE 2011.

### 3.4.2 *Icone di Santi e ritratti di uomini*

I *Carm.* 12-25, come si è detto più volte, sono epigrammi descrittivi, ma il contesto della loro produzione e il dato reale dietro alla descrizione – ovvero su che supporto fossero queste icone – rimangono dubbi. Quel che sembra palese, invece, è che essi siano stati composti per descrivere o, più probabilmente, per accompagnare icone singole di Santi o di scene d'ispirazione agiografica. Anche sul *Carm.* 26, per il Cristo Pantocratore commissionato da Giorgio il Paflagone, non è chiaro se fosse solo un'icona devozionale o una pittura o un mosaico parietale, magari in un abside o in una cupola. Alcune di queste icone erano sicuramente dipinte, ma non si sa se su tavola o su parete: è il caso di *Carm.* 13, in cui c'è il vocativo di ζώγραφος, e quindi forse dell'intero ciclo dei Tre Ierarchi; fanno parte di questa categoria forse anche il *Carm.* 21, in cui i due Anargiri sono definiti οἱ γεγραμμένοι, e il *Carm.* 24, in cui si usano ἡ γραφή e τὸν γεγραμμένον per definire dipinto e San Michele Arcangelo.

Al di là di questi carmi, vi sono altri epigrammi per iconografie di Santi all'interno del canzoniere. Il *Carm.* 59 fu composto per un'icona in cui era rappresentato San Teofilatto, probabilmente dipinta (*Carm.* 59.8), ma non si comprende se su tavola, su muro o, meno probabilmente, in una miniatura su manoscritto; alla stessa categoria appartiene anche il *Carm.* 65 sui due Santi di nome Teodoro. Se per i *Carm.* 86, sull'icona donata al monaco Gregorio, e 88, sull'icona del profeta Daniele, voluta da un certo Leone, è chiaro la presenza di una devozione privata che fa propendere per immaginare i due oggetti come icone, in qualsiasi materiale, di formato standard, per quanto riguarda i *Carm.* 73-74, sull'icona di San Michele voluta da Teodora, la devozione a San Michele potrebbe essere un pretesto per un'opera che comunque rimane pubblica e non legata alla sfera privata dell'imperatrice, esattamente come si è detto per il *Carm.* 26. Infine, i *Carm.* 63-64 furono composti per un'icona forse donata in seguito a una straordinaria vittoria militare di Costantino IX, avvenuta sotto l'intercessione di Maria, apparsa in sogno: in questo caso si tratta, con tutta probabilità, di un'icona portatile realizzata per processioni liturgiche – forse proprio quella di ringraziamento per la vittoria. Infine, il *Carm.* 49, per posizione nel canzoniere e per contenuto, parrebbe essere stato composto per una miniatura e non un'icona, ma è impossibile confutare, in realtà, l'ipotesi opposta.

Fanno parte di una tipologia distinta sia i *Carm.* 75-79 sia il *Carm.* 80. Il complesso politico composto dai *Carm.* 75-79 è costruito come se fosse una δέησις: se fu effettivamente un'opera d'arte, con tutta probabilità essa fu un'opera di gran pregio in un punto strategico per la politica imperiale<sup>294</sup> o, con meno probabilità, un'icona di devozione privata, in cui appariva però il sovrano ai piedi di Cristo, Maria e Giovanni il Battista, come indica l'*inscriptio*. Il *Carm.* 80, esattamente come il precedente, fu composto per un'iconografia che riunisce uomo e divino in un'unica immagine, un'incoronazione celeste e, in tal senso, potrebbe fare il paio con i *Carm.* 71-72. In

---

<sup>294</sup> Forse sovrastava la tomba del sovrano, per cui sono composti i *Carm.* 81-85? In tal caso bisogna spiegare l'inserzione di *Carm.* 80. Vd. commentario, pp. 547-562. Un'altra ipotesi potrebbe essere San Giorgio dei Mangani. Se il sovrano va identificato con Costantino IX, Mauropode si trovava a Euchaita nel momento della loro composizione.

questo caso, è probabile che l'incoronazione del *Carm.* 80 fosse dipinta su un muro del monastero.

Proprio questi due ultimi carmi permettono di passare a quelli che ho definito, nel titolo, ritratti di uomini. I *Carm.* 71-72, infatti, accompagnavano una miniatura sul βιβλίον τῆς διακονίας di San Giorgio dei Mangani in cui erano raffigurati i tre sovrani regnanti, Costantino IX Monomaco e le sorelle Porfirogenite Zoe e Teodora forse assieme a una rappresentazione in scala del complesso dei Mangani, donato a San Giorgio insieme al βιβλίον τῆς διακονίας. Alla medesima categoria appartiene anche il *Carm.* 28 in cui Mauropode gioisce alla vista del sigillo imperiale, recante il volto di Costantino IX, e, forse, lo fa raffigurare a Euchaïta in ricordo della sua azione benefica per la comunità. Infine, il *Carm.* 86 fu composto per un'icona – non si sa di quale formato o materiale – in cui erano raffigurati sia l'imperatore sia il Patriarca e spiega le loro funzioni politiche e religiose, senza menzionare direttamente le due figure storiche che si celano dietro le due cariche.

Prima di proseguire, bisogna spendere qualche parola sul soggetto di questo gruppo di carmi. Nel paragrafo si sono menzionati trentaquattro epigrammi appartenenti a ventisei differenti iconografie, raggruppabili come segue: un Cristo Pantocratore (*Carm.* 26); due profeti dell'Antico Testamento (*Carm.* 12 e 88); tre iconografie legate a personaggi del Nuovo Testamento, una probabilmente con una singola figura (*Carm.* 20), le altre due con almeno due personaggi, di cui uno è sempre San Paolo (*Carm.* 22 e 25); due epigrammi per un'icona di Maria, in veste di protettrice di Costantinopoli (*Carm.* 63-64); tre epigrammi su due icone dell'Arcangelo Michele (*Carm.* 24 e 73-74); vi sono poi dodici epigrammi di Santi (*Carm.* 13-19, 21, 23, 59, 65, 86), di cui tre su Giovanni Crisostomo, due dei quali con altri personaggi (*Carm.* 13, 14, 23), due sui Tre Ierarchi (*Carm.* 17 e 86), gli altri su singoli Santi; uno su una personalità discussa, Teodoreto (*Carm.* 49); cinque rappresentazioni in cui compaiono gli imperatori e il patriarca (*Carm.* 28, 71-72, 75-80, 87). In totale, quindi, si hanno: due Apostoli (Pietro e Paolo, insieme nel *Carm.* 25); i due Anargiri Cosma e Damiano; due santi militari 'gemelli' (Teodoro Tirone e Teodoro Stratelate); sei vescovi (Gregorio Nazianzeno, Basilio, Nicolao, Adelfio, Teodoreto, Teofilatto) e un patriarca (Giovanni Crisostomo); un santo eremita (Costantino). Gli unici ad avere più di un epigramma nel canzoniere sono Giovanni Crisostomo, San Paolo, San Michele Arcangelo, i Tre Ierarchi.

Negli epigrammi mauropodei traspare una certa attenzione nei confronti dei Santi che hanno ricoperto un ruolo episcopale o, addirittura, patriarcale nella Chiesa orientale. Questa preponderanza si accorda con il fenomeno, descritto da Walter, della progressiva inclusione nei programmi iconografici degli absidi delle chiese bizantine tra IX e XI secolo, proprio di ciò che definisce «the echelon of Saintly Bishops»: d'altronde, se si osservano i Santi presenti nel canzoniere e si raffrontano con quelli dei programmi iconografici di Panagia Chalkeon a Tessalonica e delle due chiese dedicate a Santa Sofia a Kiev e a Ocrida, si noterà una sostanziale conformità, nonostante l'assenza di alcuni personaggi cruciali come Atanasio di Alessandria<sup>295</sup>. Tale evolu-

---

<sup>295</sup> WALTER 1982, pp. 174-176. Sarebbe stato interessante conoscere il programma decorativo di Nea Monē a Chio, la cui fondazione è fatta risalire al volere di Costantino IX per un crisobollo del 1044, ma

zione dipende da un più complesso mutamento nella società bizantina e nell'assetto tra Chiesa e potere imperiale che portò alla formazione di una nuova ecclesiologia e, al contempo, di una nuova concezione del ruolo di Santi e Santi Vescovi in particolare, che recuperava alcuni tratti che erano divenuti controversi nel periodo di crisi causato dall'iconoclasmo. D'altronde, nel canzoniere di Mauropode, si vede una netta distinzione tra le competenze che pertengono alla carica civile dell'imperatore e quelle che invece afferiscono ai doveri del patriarca, sia in *Carm.* 53 sia, soprattutto, in *Carm.* 87, in cui l'accostamento di imperatore e patriarca mostrano i due lati del potere mondano, civile e spirituale<sup>296</sup>; del medesimo tenore, d'altronde, è anche il lungo *Carm.* 56 sulla memoria liturgica di Sergio e Basso e le donazioni imperiali ai due Santi, così come il *Carm.* 19, in cui gli imperatori onorano un eremita. Anche nei carmi imperiali, dove si enfatizza il ruolo di governo dell'imperatore e la discendenza del suo potere da Cristo, si ricorda anche che egli deve prestare fede alla volontà di Dio: si tratta di un *Leitmotiv* che si ritrova dal *Carm.* 31 al politico dei *Carm.* 75-79, nonché nel *Carm.* 80 in cui l'incoronazione celeste rende esplicita la discendenza, e la dipendenza, del potere imperiale da Cristo.

Vi sono poi scelte che, forse, paiono legate alla biografia che Mauropode costruisce attraverso la raccolta vaticana e, soprattutto, alla tematica dell'esilio. Il *Carm.* 59 è su Teofilatto di Nicomedia, che si oppose a Leone V l'Armeno e perciò morì in esilio. A ciò si aggiunge la figura di Giovanni Crisostomo e, soprattutto, la menzione della sua morte in esilio da Costantinopoli, a Comana Pontica (*Carm.* 23). Infine, Mauropode compone un epigramma apologetico (*Carm.* 59) per includere nel novero dei Padri anche Teodereto, che fu vescovo di Cirro e personaggio problematico: prese parte alle controversie nestoriane, dovette abiurare durante il Concilio di Calcedonia ma alcune sue opere furono ritenute eretiche per l'Editto dei Tre Capitoli. Questo epigramma si trova, all'interno della struttura del canzoniere vaticano, appena dopo i *Carm.* 47-48 sulla perdita e il recupero della sua abitazione costantinopolitana<sup>297</sup>.

---

esso è andato perduto.

<sup>296</sup> Cfr. WALTER 1982, p. 244.

<sup>297</sup> Nel manoscritto Par. suppl. gr. 690 i *Carm.* 23, 49 e 59 non sono stati copiati. Nonostante manchi il foglio che conteneva la selezione della prima parte del canzoniere (il f. 254r incomincia con *Carm.* 19.5), si può dire qualcosa sulla *ratio* escerptoria che portò alla formazione della collezione maupodea in questo manoscritto, anche perché la collezione si conclude senza ombra di dubbio al f. 255r. Nei carmi conservati sono stati eliminati praticamente tutti quelli riferibili con certezza alla biografia maupodea, alle sue amicizie (tutti gli epitimbi) e quasi tutti quelli operati per committenza diretta di Costantino IX Monomaco, tranne i *Carm.* 44-45 sulla liturgia di Santa Sofia di Costantinopoli; mancano altresì anche tutti i *book epigrams* del gruppo formato dai *Carm.* 27-31; è stato mantenuto il *Carm.* 53, perché ha valore generale sulla relazione tra patriarca, imperatore e sudditi. Certo pare molto interessante che, tra i *Carm.* 19-26, l'unico a non essere stato copiato sia proprio il *Carm.* 23 sui funerali in esilio di Crisostomo, un dato che si accorda, appunto, con l'assenza di *Carm.* 49 e 59, su Teodereto e Teofilatto. Tuttavia a riguardo si può dire ben poco: il manoscritto parigino è stato consultato da molti per lo studio delle singole opere, ma non ha mai avuto uno studio complessivo, se non quello di ROCHEFORT 1950, che presenta parecchie problematiche e che è stato aggiornato da LAUXTERMANN 2003, pp. 329-333 e, a breve, sarà sostituito dalla nuova scheda a cura di Luca Farina; inoltre, mancando la parte iniziale della collezione, non si può neanche sapere se il compilatore abbia ommesso altro.

### 3.4.3 Altri oggetti

Vi sono, infine, altri oggetti. Il più sontuoso oggetto descritto da Maupode doveva essere senz'altro il lezionario miniato, redatto in maiuscola liturgica, commissionato da Costantino IX Monomaco per cui fu composto il *Carm.* 31. Anche gli altri epigrammi per oggetti presenti nel canzoniere sono, in realtà, riconducibili a una committenza imperiale: la stauroteca del *Carm.* 58, in cui si paragona Costantino IX a Costantino I e, con tutta probabilità, il contenitore del sangue di Cristo per cui fu composto il *Carm.* 62. L'oggetto è trattato in tre maniere distinte nei tre diversi epigrammi: nel *Carm.* 31 è descritto, ma perché attraverso la descrizione si loda anche il committente e il contenuto; in *Carm.* 58 il contenuto è spunto per un elogio del committente, ma non si descrive l'oggetto; in *Carm.* 62 vi è una spiegazione teologica del contenuto dell'oggetto, senza alcun riferimento alla materialità del contenitore.

## 4 Elementi di stile

Mauropode dimostra un'elevatissima cura formale nei confronti tanto del registro linguistico quanto della raffinatezza retorica. In questo capitolo si offriranno alcuni esempi significativi dello stile mauropodeo all'interno del *corpus* di poesie qui edite, tradotte e commentate.

### *Figure fonetiche*

- Allitterazione: *Carm.* 7.32 τοὺς θεῖους τύπους; *Carm.* 15.1 τί σοι τὸ σύννου βλέμμα βούλεται; *Carm.* 18.6 πόθος με πείθει; *Carm.* 31.3 Χριστὸς γὰρ αὐτὸς ἦλθεν αὖθις.
- Annominazione: *Carm.* 10.12 ἀγγέλων εὐαγγέλων; *Carm.* 4.1 θεατὰ ... θέαν; *Carm.* 6.24 παθῶν φεύγει πάθος.
- Consonanza: questa figura retorica è spesso usata a distanza per evidenziare rapporti strutturali o semantici tra versi, come ad esempio tra le due clausole di *Carm.* 6.7 e 10 κρότοις – κράτος o *Carm.* 31.44-45 στέψαντά σε – σκέποντά σε. In entrambi i casi, il confine con la paronomasia è molto sottile.
- Paronomasia: *Carm.* 10.6 φέρει ... νέφει; *Carm.* 11.11 ἄλλως πρὸς ἄλλον ἐκλαλῶν, unito a poliptoto di ἄλλος.

### *Figure semantiche*

- Antitesi: *Carm.* 2.23 θεὸς βροτωθεὶς ὡς θεώση τὴν φύσιν; *Carm.* 31.7-8 νεάζει ... ἀρχαΐζει.
- Antonomasia: *Carm.* 7.8 σὸς ἡγαπημένος per Giovanni Evangelista; *Carm.* 8.11 τοὺς γενάρχας per Adamo ed Eva.
- Figura etimologica: *Carm.* 4.1 tra θεατής e θέαν, peraltro in forte annominazione.
- Metonimia: *Carm.* 19.7 χάρις.
- Ossimoro: primi quattro versi di *Carm.* 19.

### *Figure sintattiche*

- Anafora: *Carm.* 2.11 ἄντρον; l'anafora del preverbo σύν- è molto diffusa nelle sezioni finali dei *Carm.* 2-26; *Carm.* 3.31 anafora di τοῦτον; *Carm.* 80.1 e 3 anafora di σή;
- Anastrofe: *Carm.* 2.6 τὸ θαῦμα ποῦ; *Carm.* 2.22 σήν.
- Chiasmo: è una delle figure più usate da Mauropode nel suo canzoniere. Può coinvolgere elementi tra dueκῶλα dello stesso verso (*Carm.* 4.1) oppure può avvenire tra elementi di due versi distinti (*Carm.* 2.6-7). Come si vedrà nel capitolo successivo, viene usata anche per disporre gli elementi metrico-ritmici.
- Parallelismo: *Carm.* 4.1, 65.3.
- Poliptoto: figura retorica tra le più diffuse in Mauropode, cfr. *Carm.* 3.8-10 e 22 (unito ad anafora); *Carm.* 4.10; 6.8.

## 5 Metrica e ritmica

Nel 2019 è uscito il secondo volume dell'attuale *opus maius* di Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres*, e, con esso, la *Appendix Metrica*, dedicata a Leo Sternbach<sup>298</sup>. Si tratta di un'opera dall'importanza capitale. Fino al 2019 ci si è spesso limitati a compiangere la perdita del volumetto di metrica bizantina che Maas aveva redatto, ma aveva poi perso durante la sua fuga improvvisata verso l'Inghilterra per sfuggire dal Nazismo. Ora che il manoscritto maasiano è stato finalmente trovato ed è in corso di pubblicazione<sup>299</sup>, esso non sarà l'unico testo a disposizione, ma farà parte di un gruppo poliedrico di studi, purtroppo ancora troppo poco numerosi. Oltre ai contributi, ormai classici, dello stesso Maas, di Sternbach e di Hilberg<sup>300</sup> e un interessante articolo di Lampsidis<sup>301</sup>, i più importanti studi contemporanei sono quelli di Karsay<sup>302</sup>, Hörandner<sup>303</sup> e, soprattutto, Lauxtermann<sup>304</sup>. A ciò si aggiungono alcuni studi su singoli autori: per l'XI secolo, per esempio, si distinguono i tre articoli di Sarriu su Michele Psello<sup>305</sup> e quello di de Groote su Cristoforo Mitileneo<sup>306</sup>.

### 5.1 La punteggiatura nel canzoniere mauropodeo

Negli ultimi decenni si è aperto un lungo dibattito che ha portato a una visione più criticamente fondata della punteggiatura impiegata nei manoscritti bizantini e ad alcune proposte per rivedere la prassi editoriale<sup>307</sup>. In questa edizione si è preferito impiegare un criterio di leggibilità del testo greco: basandomi sul dato del manoscritto vaticano, ho modificato la punteggiatura per conferire alla frase un aspetto comprensibile a un lettore moderno non avvezzo alla punteggiatura dei manoscritti. Nonostante questo approccio abbia come conseguenza diretta l'uso di una punteggiatura influenzata da quella italiana, l'impiego della punteggiatura bizantina in un'edizione moderna inficia a uno degli scopi precipui di un'edizione critica: rendere leggibile e intelligibile il testo greco a un lettore moderno<sup>308</sup>.

---

<sup>298</sup> *Appendix metrica* è intitolata, infatti, l'appendice dell'opera del sommo filologo Leo Sternbach, martire dell'Olocausto, intitolata *Observationes in Georgii Pisidae carmina historica* e uscita a Cracovia nel 1900 (STERNBACH 1900b).

<sup>299</sup> <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-05/le-carte-ritrovate.html>.

<sup>300</sup> In ordine cronologico HILBERG 1879; HILBERG 1886; HILBERG 1898; MAAS 1903; STERNBACH 1900b, pp. 61-98 (la *Appendix metrica* originaria).

<sup>301</sup> LAMPSIDIS 1971-1972.

<sup>302</sup> KARSAY 1989, pp. 338-387.

<sup>303</sup> HÖRANDNER 1995.

<sup>304</sup> LAUXTERMANN 1998a, LAUXTERMANN 1999b e, in ultimo, LAUXTERMANN 2019a, pp. 265-384, con un'utilissima bibliografia ragionata.

<sup>305</sup> SARRIU 2003, SARRIU 2004 e SARRIU 2006.

<sup>306</sup> DE GROOTE 2011.

<sup>307</sup> Fondamentali, da questo punto di vista, rimangono MAZZUCCHI 1979 e MAZZUCCHI 1997. Si vedano anche PERRIA 1991, GAFFURI 1994, NORET 1995, REINSCH 2008 e TOCCI 2011.

<sup>308</sup> La maggioranza degli editori di testi classici sostengono già questa linea o per il principio di leggibilità o per un ampio ventaglio di motivi legati alla scarsa cura del contenuto della tradizione ma-

Nonostante questa scelta editoriale, lo studio della punteggiatura nel manoscritto vaticano è fondamentale per una comprensione profonda sia del contenuto sia della forma metrico-ritmica del dodecasillabo mauropodeo<sup>309</sup>. Per questo motivo, esporrò di séguito l'uso di ciascun segno interpuntivo nel canzoniere e, laddove è stato possibile, nelle altre parti della *collectio vaticana*<sup>310</sup>.

La presenza del titolo di ogni poesia è segnalato, nel codice vaticano, dalla compresenza di ∙ e dicolon : a inizio e fine del titolo; al f. IIv si trova una forma stilisticamente più elaborata di ∙ perché nello spazio obliquo tra i quattro punti vi è un tratto perpendicolare al lato che punta verso l'esterno, ma si tratta comunque del medesimo segno. Se il titolo è complesso, come per le due *inscriptions* prima dei *Carm.* 2-11 e 75-79, le parti aggiuntive sono separate da punto in alto e, per i *Carm.* 75-79, punto; laddove non ci sia un titolo (cfr. *Carm.* I-II e VI-VII), non vi sono neppure questi due segni. La fine di ogni poesia, invece, è segnalata praticamente sempre da un dicolon seguito da un tratto o orizzontale ( :- ) o curvilineo ( :~ ); al f. IIv, invece, si trova eccezionalmente il dicolon seguito da una croce, il cui tratto verticale – leggermente curvilineo – è più lungo del tratto orizzontale, maggiormente curvilineo; al f. Iv, infine, la fine dei due epigrammi è segnalata solo da una croce simile a quella appena descritta. Nel margine inferiore del f. IIv vi sono tre croci, con tratto verticale dritto e tratto orizzontale curvilineo, a segnalare la fine della sequenza; al f. Iv il restauro ha coperto la loro eventuale presenza. Ai ff. IIIr–v, infine, l'unico elemento che segna la fine di ciascuna voce (e anche di poesia, per *Carm.* VI-VII) è il dicolon, fino all'ultimo rigo del f. IIIv, in cui è presente un :~. La presenza del dicolon in questo contesto potrebbe dipendere dal fatto che quanto è contenuto nel πίναξ è assimilato alla funzione di titolo. Vi è, però, l'eccezione delle tre voci στίχοι διάφοροι, ἐπιστολαὶ διάφοροι e λόγοι διάφοροι al f. IIIr: le tre voci, poste su tre righe, sono separate a destra da punto in alto e non da dicolon e la loro presenza è segnalata, prima della prima voce, da una croce del tutto simile a quella descritta poc'anzi per il f. IIv.

I segni più diffusi sono i seguenti:

- I. ∙ – il punto in alto è impiegato per segnalare la fine del verso nella maggior parte dei righe e può essere sostituito dalla virgola o dall'assenza di interpunzione (vd. *infra*). Nel verso, si trova anche in corrispondenza di cesura (e.g. *Carm.* 3.1, C5) o è usato per

---

noscritta, al di là di quanto serve per realizzare uno *stemma*. I Bizantinisti, invece, tendono a seguire la linea proposta da Reinsch e, quindi, a mantenere il più possibile la punteggiatura dei manoscritti. Nonostante capisca le ragioni di tale scelta, ritengo che sia da preferire la via della normalizzazione, come sostengono, tra gli altri, anche LAUXTERMANN 2014, p. 85 n. 22 e BERNARD 2018, p. 30; nel normalizzare, l'editore deve però dare conto della punteggiatura e del suo significato, soprattutto nel caso di *codices unici*. In questo panorama il contributo di RHOBY 2020, seppur breve, è di fondamentale importanza, poiché è la prima analisi della punteggiatura nelle epigrafi bizantine. Per un breve resoconto del dibattito, si veda GIANNOULI 2011.

<sup>309</sup> Fonte d'ispirazione è stato, senza dubbio, BERNARD 2018, uno studio che risulta tuttora pionieristico come metodologia di analisi.

<sup>310</sup> Per ora non ho compiuto un'analisi sistematica dell'uso dei segni interpuntivi più diffusi (punto in alto, punto, virgola) all'interno di epistolario e *corpus* delle orazioni. Lo studio di questi tre segni all'interno di questi due blocchi, però, scioglierà alcuni dubbi sul loro uso.



formare un τρίκωλον, una struttura tipica della poesia bizantina in cui il verso è diviso in tre parti in cui tutti gli elementi sono correlati tra loro da un qualsivoglia legame semantico, sintattico o etimologico<sup>311</sup>: per ottenere questa struttura, il primo κῶλον è suddiviso in due parti che risultano disposte, per numero di sillabe, secondo un ordine crescente (e.g. *Carm.* 3.3, in cui separa un trisillabo sdrucchiolo da un tetrasillabo sdrucchiolo, tra loro concordati, in un contesto di C7) o, meno spesso, decrescente (e.g. *Carm.* 2.13 due bisillabi prima del punto in alto, seguiti da trisillabo tra punto in alto e C7). Sia nel primo sia nel secondo caso si tratta, in realtà, del medesimo fenomeno: il punto in alto segnala una pausa nella lettura alla fine di un gruppo dal significato coeso che, in un certo contesto, si vuole che sia ben segnalato (in questo caso, si sta parlando della descrizione di Giovanni il Battista). Talvolta si trova anche alla fine di una frase interrogativa (e.g. *Carm.* 2.1) o per introdurre un discorso diretto (e.g. *Carm.* 5.10, in corrispondenza di C5).

- II. , – la virgola è impiegata in quasi tutte le sedi del punto in alto, tranne che per il τρίκωλον, per segnalare una pausa che pone in risalto quanto la precede direttamente e, al contempo, per indicare che l'elemento evidenziato è correlato sintatticamente con quanto segue: cfr. e.g. *Carm.* 5.3 in C5 tra il complemento oggetto e il suo verbo; *Carm.* 6.1.1, in cui la virgola a fine verso segnala che la frase non è finita, perché al v. 11 si trovano il soggetto e il participio congiunto, ma il verbo reggente si trova al verso successivo<sup>312</sup>. In alcuni casi è impiegato per rendere evidente la natura della cesura contenuta del verso, nel caso in cui un bisillabo sia posto in sesta e settima sillaba: cfr. e.g. *Carm.* 6.5. In caso di inciso, il punto in alto segnala l'inizio dell'inciso, la virgola la fine, per segnalare la continuità sintattica, cfr. *Carm.* 15.4-5.
- III. . – il punto in basso ha la stesse occorrenze della virgola e più o meno la stessa funzione. Se la virgola solitamente si presenta in casi come i due esempi riportati al verso precedente, il punto in basso si trova in occorrenza di una sintassi più complessa: cfr. e.g. *Carm.* 8.28-29, in cui σὺ è soggetto di ἐπικρότησον, posto al verso successivo, ed è separato da esso non solo da un participio congiunto, ma anche da una relativa di secondo grado di subordinazione; oppure più semplici, prima di un connettivo come in *Carm.* 19.3, in corrispondenza con C5. In questo caso, però, uno studio complessivo della punteggiatura della prosa mauropodea gioverà alla comprensione dell'uso del punto in basso. È interessante notare che si può trovare, su due versi, l'ordine punto in basso, virgola e punto in alto (e.g. *Carm.* 10.3-4) così come virgola, punto in basso e punto in alto (e.g. *Carm.* 10.16-17).
- IV. ; – il punto e virgola è usato per indicare la presenza di una domanda qualora non vi siano elementi propriamente interrogativi al suo interno (pronomi o avverbi) che denotino di per sé la funzione interrogativa della frase, cfr. e.g. *Carm.* 9.8 *contra* e.g. *Carm.* 2.1.
- V. – o ~ nel margine sinistro o destro – si tratta di un segno del tutto simile per forma grafica e funzione alla παράγραφος. Esso può indicare, soprattutto nelle poesie, un

<sup>311</sup> Cfr. BERNARD 2018, p. 28.

<sup>312</sup> A riguardo, vd. *infra*.

cambio di voce sia tra Io narrante e una seconda voce (e.g. in *Carm.* 2.14-16 segna sia l'introduzione della voce dell'Osservatore ai vv. 14-15 sia il ritorno alla voce dell'Io narrante al v. 16) sia tra due altre voci (e.g. in *Carm.* 5.9-11 segnala l'introduzione della voce di Cristo ai vv. 8-9 e l'esclamazione delle due sorelle di Lazzaro al v. 11); visto che segnala un *cambio* di voce e non propriamente il discorso diretto, non è possibile che si trovi al primo verso (vd. e.g. *Carm.* 91, in cui manca al v. 1 ma c'è ai vv. 4, 5, 27 e 28 per gli scambi tra Voce 1 e Voce 2). Oltre a questa funzione, in alcune poesie e, soprattutto, nei testi in prosa il medesimo segno segnala l'inizio e la fine di un'argomentazione, il più delle volte più propriamente una confutazione di quanto detto appena prima, segnalata dalla presenza di congiunzioni avversative (e.g. *Carm.* 93.59, corrispondente a un forte ἀλλά; *Epist.* 17.29 a introdurre una seconda spiegazione grammaticale); talvolta serve ad articolare un'argomentazione, mostrando un nuovo passaggio (*Epist.* 17.131).

- VI. : – oltre che alla fine di ogni titolo, il dicolon si trova all'interno delle poesie solamente in *Carm.* 92.1-3 La sua funzione è identica a quella della παράγραφος, anche se è riferito a segmenti più brevi di un rigo, giacché è impiegato per segnalare un cambiamento di voce all'interno di un verso.
- VII. > ripetuto anche più volte consecutivamente – indica la presenza di una citazione nel testo delle orazioni, cfr. e.g. *Or.* 178 B.L., pp. 112.28-113.8

Una delle più importanti norme della poesia bizantina è l'isometria<sup>313</sup>, che impone al poeta di evitare l'*enjambement*. In tale contesto, perciò, l'uso oculato di *enjambements* in punti strategici a livello contenutistico permette di creare passaggi fortemente marcati grazie all'infrazione di una delle due consuetudini più importante per la fine verso. Nel canzoniere maupodeo vi sono alcuni *enjambements*, ma per comprenderli appieno bisogna prendere in considerazione la punteggiatura che segnala l'infrazione alla regola dell'isometria. Infatti, la punteggiatura a fine verso nel manoscritto vaticano si presenta come segue: la norma è il punto in alto, la virgola e l'assenza di punteggiatura l'eccezione.

Bernard affronta un caso di un *enjambement* in *Carm.* 54.22-23, in cui i due predicativi dell'oggetto sottointeso με si trovano al v. 22 e il loro verbo reggente a inizio v. 23; la fine del v. 22 è segnalata da una virgola e non da un punto in alto<sup>314</sup>. La virgola a fine verso, nel *corpus* di poesie qui edito, compare nei seguenti casi: in *Carm.* 3.33-34, in cui τοῖς γηῖνοις, isolato a fine verso dal punto in alto, è retto sintatticamente da συγχάιροντες e concordato con ὡς θεουμένοις, in *Carm.* 5.6-7 il soggetto dei verbi al v. 7 si trova al verso precedente, seguito da avverbio συντονωτέρως; in *Carm.* 5.19-20 al primo verso si ha participio congiunto, mentre la principale è posta al verso successivo; in *Carm.* 6.27-28 si ha alla fine del primo verso καὶ φέρων, isolato dalla presenza di un punto in alto, mentre al secondo verso i suoi complementi; in *Carm.* 7.26-27 al primo verso si hanno i soggetti, al secondo il verbo e gli altri complementi; in *Carm.* 8.16-17 al primo verso si ha il pronome relativo e una subordinata participiale,

<sup>313</sup> Sull'importanza dell'isometria per la poesia bizantina, si veda LAUXTERMANN 1999b.

<sup>314</sup> BERNARD 2018, p. 28.

al secondo il verbo della relativa; in *Carm.* 10.5-6 è posto al primo verso il complemento oggetto retto ἀπὸ κοινοῦ sia da ἀφθαρτίσας, nel medesimo verso, sia da φέρει e καλύπτεται al verso successivo; in *Carm.* 10.8-9 al primo verso si hanno la congiunzione coordinante e subordinata participiale, al secondo verso il verbo della coordinata correlativa; in *Carm.* 10.11-12 il primo verso contiene il verbo, il complemento oggetto e l'avverbio, mentre il secondo il soggetto e il suo complemento di specificazione; in *Carm.* 13.4-5 il primo verso contiene il complemento di moto da luogo retto da ἦκει (in iperbato) e il complemento oggetto di κομίζων; in *Carm.* 13.6-7 al primo verso c'è il genitivo γραφῆς che è concordato con il successivo οἰκουμένης, al verso successivo; in *Carm.* 14.3-4 il complemento oggetto è posto nel secondo κῶλον del v. 3 e il verbo al verso successivo; in *Carm.* 17.5-6 il secondo verso è una relativa, introdotta da ἅπερ, pronome doppio il cui antecedente sottointeso è il complemento oggetto di λέγειν in clausola al v. 5; in *Carm.* 17.7-8 complemento oggetto e verbo sono posti al primo verso, mentre il soggetto è al secondo; in *Carm.* 18.4-5 vi è una forte inarcatura tra i due sostantivi πνεῦμα καὶ λόγον e il loro aggettivo ἐμόν, nonché tra ἄν σοι e il verbo παρέσχον; in *Carm.* 23.1-2 al primo verso ci sono i sostantivi (complemento oggetto, complemento di stato in luogo e soggetto), al secondo i verbi (due coppie participio congiunto + soggetto in costruzione parallela); in *Carm.* 24.3-4 soggetto e suo genitivo sono al primo verso, verbo e complementi nell'altro; in *Carm.* 24.7-8 si hanno principale nel primo verso e subordinate modali nel secondo; in *Carm.* 25.5-6 il verbo principale e il suo soggetto sono al primo verso, mentre il complemento oggetto è posto nel secondo; *Carm.* 76.3-4 il complemento oggetto è posto alla fine del v. 3, il suo verbo e il suo predicativo a inizio v. 4.

In cinque casi, invece, la fine del verso è segnalata da mancanza di punteggiatura: in *Carm.* 4.10-11 al primo verso si hanno il soggetto σύ e il genitivo, al secondo verso il verbo ἀκούσεις e θείας, da intendersi come predicativo di φωνῆς; in *Carm.* 7.28-29 al primo verso si hanno il participio reggente e il soggetto dell'oggettiva con la sua apposizione, al secondo i verbi dell'oggettiva; in *Carm.* 7.5-6 al primo verso si ha il verbo, al verso successivo il suo complemento oggetto con il participio predicativo retto da *verbum videndi*; in *Carm.* 31.7-8 al primo verso si ha l'accusativo di relazione, al verso successivo il participio da cui è retto. Infine *Carm.* 80.14-16 contiene, in due versi di fila, una fine di verso priva di interpunzione e una segnalata da virgola: i vv. 14-15 dispongono al primo verso il complemento oggetto e il dativo di termine (manca interpunzione a fine di v. 14), al secondo il verbo; invece i vv. 15-16 hanno il participio reggente e il suo avverbio al primo verso e il complemento oggetto con il participio predicativo dell'oggetto al secondo.

L'*enjambement* può essere più o meno marcato. In *Carm.* 8.28-29, per esempio, al v. 28 è espresso esplicitamente il soggetto del verbo ἐπικρότησον del v. 29 e, quindi, si potrebbe parlare propriamente, secondo i canoni moderni, di *enjambement*; σύ, però, è accostato a un verbo concordato, ὀρᾶς, con cui potrebbe essere semplicemente in anastrofe: in tal modo, il verso sarebbe costruito su un chiasmo, perché si aprirebbe e si chiuderebbe con due elementi in anastrofe con gli elementi opposti della relativa (σύ ... ὧν ὀρᾶς θεαμάτων) e la virgola indicherebbe la continuità sintattica tra il participio ἄξιωθεῖς e il principale ἐπικρότησον, come ai vv. 16-17. Simile è il caso di *Carm.* 10.5-6,

in cui il complemento oggetto è retto ἀπὸ κοινοῦ da un verbo nel medesimo verso e un altro al verso successivo, ma anche di *Carm.* 17.5-6, in cui al secondo verso è posta una subordinata relativa retta da un verbo al primo verso. In generale, nota la tendenza, in caso di continuità sintattica marcata tra due versi, di disporre in maniera ordinata gli elementi: da una parte tutti i verbi e dall'altra i sostantivi; oppure una participiale in un verso e nell'altra la reggente. La distinzione tra assenza di interpunzione e virgola non è netta: il caso dei *Carm.* 4.10-11 è del tutto simile a *Carm.* 76.3-4, con la sola differenza che ἀκούω regge il genitivo e non l'accusativo. Negli altri casi di assenza di interpunzione, spesso sono separati accusativo e verbo su due versi distinti, ma qualcosa di simile si osserva in casi in cui c'è la virgola.

A ogni modo, sembra che i nessi più stringenti (soggetto e attributo, per esempio) non sono mai distribuiti su due versi in *enjambement*: se la struttura sintattica si può, eventualmente, inarcare e i legami logici, quindi, risultano disposti su due versi, le cellule di cui è composta la frase non possono essere separate. Ciononostante, l'aspetto marcato di questa struttura in un contesto di isometria è evidente: sono legati in questo modo l'8,33% dei versi editi in questa tesi.

## 5.2 Prosodia e *facies* quantitativa

Al f. 21r del foglio vaticano, il penultimo rigo di scrittura, in cui è vergato *Carm.* 47.49, è corredato da una breve nota a margine:

Νῦν δ' ἄλλοις ἔξεις, οὓς παιδεύσεις καὶ θρέψεις· ὄλο  
 ἄλλοις παρέξεις πρὸς λόγους εὐκαιρίαν· Δ  
 σπόν·

Questa nota a margine, sciolta già da Studemund in ὄλοσπόνδεις<sup>315</sup>, è l'unica nota marginale contemporanea alla realizzazione del codice che si possa trovare nel blocco del canzoniere, oltre ad alcune notazioni in rosso dei *tituli* (generalmente ἄλλοι) e ai numeri dei fascicoli.

Si tratta di una perfetta descrizione del metro di *Carm.* 47.49, composto da sei spondei<sup>316</sup>. A intensificare la peculiarità del verso olospondaico, si aggiunge il fatto che, nel v. 25, gli accenti tonici sono disposti esclusivamente in sede pari, a parte l'un-

<sup>315</sup> IOANNES MAUROPUS 1882, p. 26. Nel ms. Par. gr. 219 (diktyon 49790; sec. XI), f. 3v si trova il *book epigram* DBBE Type 2626 (olim typ/724 = Occurrence 23121, olim occ/7012), pubblicato per la prima volta in WESCHER 1864, pp. 352-353 e ora anche in STEFEC 2011, pp. 334-339. Come segnala l'*editor princeps*, nel margine sinistro il v. 11 ὡς εὐθείαι πρὶν στάθμη προσσχῶν ἐμπείρως e il v. 14 ὡς ἐκ κρήνης ῥεύσασαν σῶν μυστῶν γλώττης sono definiti ὄλοσπόνδεις, come effettivamente sono. Questi due *marginalia* sono raffrontabili a quello del manoscritto vaticano, anche dal punto di vista della sua conformazione grafica, giacché, nel manoscritto parigino, esse si presentano entrambe come ὄλοσπόν<sup>δ</sup> [il delta, con il tratto orizzontale allungato come nel manoscritto vaticano, è spostato, in entrambi i casi, sopra l'omicron e lo ny; sotto il rigo, l'hyphen collega le due parti del composto].

<sup>316</sup> A parte l'allineamento con il v. 49, la nota a margine non può essere riferita anche al v. 50 perché, semplicemente, esso non è olospondaico: vd. l'alpha di παρέξεις e l'omicron di λόγους.

dicesima sillaba<sup>317</sup>, proprio per rimarcare la cadenza giambica del verso. Il contenuto, d'altronde, è cruciale dal punto di vista semantico: all'interno di un toccante e patetico commiato diretto alla propria abitazione, dopo averla persa per un motivo che non è del tutto chiaro (*Carm.* 49.45-53)<sup>318</sup>, Giovanni le dice che ora sarà usata da altri (si noti l'anafora in poliptoto di ἄλλους / ἄλλοις ai vv. 49-50), educandoli e dando loro un luogo sicuro dove poter coltivare le lettere (vv. 50-51). Secondo Kuhn, il verso sarebbe connotato da amara tristezza<sup>319</sup>, mentre per Lauxtermann l'utilizzo di una forma aberrante dal punto di vista metrico (un verso olospondaico in contesto giambico) servirebbe da contrappunto ironico alla nuova proprietà della sua casa, giudicando deteriore l'educazione che da quel momento in avanti sarebbe stata impartita agli scolari<sup>320</sup>. Quale che sia il significato del verso, l'uso di un verso ritmicamente e metricamente marcato dimostra la spiccata capacità di Mauropode di modulare il metro e il ritmo della sua versificazione per intensificare l'impatto del contenuto semantico.

In questo paragrafo si parlerà dell'aspetto metrico-prosodico delle poesie mauropodee. Giovanni era un ottimo conoscitore della lingua letteraria che usava e non nasconde di essere pienamente consapevole delle sue capacità. Si pensi al contenuto del *Carm.* 1, ma soprattutto alla poesia di ψόγος contro coloro che «versificano inopportunamente» (*Carm.* 34 πρὸς τοὺς ἀκαίρως στιχίζοντας)<sup>321</sup>.

### 5.2.1 Uso e distribuzione delle “dicrone”

Secondo la teoria grammaticale antica, si definiscono δίχρονα quei grafemi dell'alfabeto greco che, a differenza delle coppie ε/η e ο/ω, corrispondono a due distinte lunghezze, per cui il grafema α può essere /ā/ o /ǎ/; ι sta per /ī/ o /i/; υ, infine, per /ū/ o /ÿ/. Se già in epoca antica vi sono alcune fluttuazioni nelle lunghezze vocaliche, una volta che, in Greco, la lunghezza vocalica ebbe perso valore distintivo, il mantenimento della distinzione tra lunga e breve divenne un marcatore legato a diastratia e diamesia: da un lato, essa era impiegata ed apprezzata da uomini dotati di una certa educazione; dall'altro, si può trovare solo in testi poetici di metro di derivazione classica<sup>322</sup>.

L'impiego letterario delle quantità consiste in un recupero di caratteristiche linguistiche non più percepibili dai parlanti, che avviene dunque per mezzo dello studio scolastico e dell'osservazione dell'impiego di parole all'interno dei testi antichi. Proprio per questo motivo, è del tutto naturale che persino un erudito del calibro

<sup>317</sup> Si noti, però, l'accento grafico sulla decima del proclitico καί.

<sup>318</sup> Si veda quanto detto nella sezione biografica, pp. 2-12.

<sup>319</sup> KUHN 1892, p. 242.

<sup>320</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 270.

<sup>321</sup> Il concetto di μέτρος e del suo campo semantico è impiegato con un significato più ampio della metrica quantitativa. Si tratta, infatti, della capacità, in generale, di comporre opportunamente poesie, sia dal punto di vista interno (prosodia, metrica, ritmica, disposizione e scelta di parole) sia dal punto di vista morale, selezionando opportunamente i contenuti e le occasioni di ciascuna poesia: l'uso di ἀκαίρως e la citazione e la menzione diretta del nome di Pindaro in *Carm.* 34 sono indicativi di tale dato, cfr. BERNARD 2014b, pp. 137-138.

<sup>322</sup> Vd. LAUXTERMANN 2019a, pp. 267-268.

di Mauropode, che dimostra una cura eccezionale per il rispetto delle lunghe e delle brevi, incorra in alcune imprecisioni. Prima di elencare queste ultime, si prenda in considerazione quanto egli dimostra di sapere<sup>323</sup>:

- Mauropode conosce tutte le lunghezze delle terminazioni proprie delle declinazioni (anche la distinzione tra alpha puro lungo e breve) e delle coniugazioni. Conosce anche la lunghezza breve delle vocali delle preposizioni e, per questo motivo, è solito elidere la seconda vocale per evitare due brevi di fila.
- Le radici di alcuni sostantivi e aggettivi: *Carm.* 3.14 προθύμια; *Carm.* 3.23 ὄξυκινήτω; *Carm.* 19.8 ὕλης, con l’hypsilon lungo, e 19.10 ἄριστα con gli alpha entrambi brevi; *Carm.* 21.5 ἀνάργυρος e 21.6 ἰατροί; *Carm.* 30.3 τρῖκυμία è usato correttamente, in clausola di verso; *Carm.* 36.23 πολῖτειᾶ; *Carm.* 37.40 e 45 ὁμῶνῦμος (e tutti i vocaboli in -ωνῦμος); *Carm.* 37.43 πίτυς; *Carm.* 47.11 δρᾶπέτιν, in clausola di verso; lo iota di ὁμίλια è usato come lungo in *Carm.* 54.33; *Carm.* 57.6 κίονος; *Carm.* 61.10 Πύθια; in *Carm.* 76.6 ψυχική; *Carm.* 93.50 κρῖμάτων. Infine, in *Carm.* 6.2, 8.30, 53.6, 54.3 e 113, 55.10, 78.4, 81.4, 84.2, 99.8 κύριος ha l’hypsilon sempre lungo.
- In Mauropode si trovano ῥάδιως (*Carm.* 6.18, 54.52, 55.14, 61.8, 73.4, 90.36) e *Carm.* 6.12 προσᾶδέτωσαν.
- Suffisso -vū- mantiene lunghezza lunga: cfr. anche l’uso di δείκνυμι; *Carm.* 36.39 ἐκράτῦνε; *Carm.* 55.22 πλατύνου; *Carm.* 93.18 ἐθρᾶσύνετο.
- Suffisso -ᾶν- mantiene lunghezza breve, per esempio nelle voci di presente e imperfetto di λαμβᾶνω e composti.
- Mauropode sa che le seguenti radici sono lunghe: κινέω, λῦπέω, λύω, νικάω, σιγάω, τιμάω. Sa anche che πλᾶνάω ha il primo alpha breve.
- l’aoristo e il perfetto di φύω hanno sempre l’hypsilon lungo, ma φύσις ha le due vocali brevi.

### 5.2.2 Imprecisioni prosodiche sistematiche

- ἄρετή ha alpha lungo, per renderlo compatibile al metro (*Carm.* 36.37, 36.44, 37.2).
- βασιλεύς e i vocaboli etimologicamente connessi sono scanditi βασιλ-, probabilmente per renderli confacenti al metro (*Carm.* 19.6, 27.19, 30.13, 31.56-57, 48.4, 53.7, 54.15, 54.18, 54.34, 54.115-116, 54.120, 55.13, 56.10, 57.4, 70.4, 71.1, 72.1, 74.5-6, 81.5, 82.6, 82.17, 84.1, 84.5, 95.2).
- le forme di γῖνώσκω hanno iota breve.
- ἴκετεύω e i vocaboli etimologicamente connessi hanno lo iota lungo in Mauropode, cfr. *Carm.* 6.12, 76.1, 80.7, 88.2.
- κρῖ- di κρῖνω e composti è sempre breve. Anche *Carm.* 50.5, f. 22ν κρῖνον, anche se scritto con accento circonflesso, è posto in sillaba dispari.

<sup>323</sup> I §§5.2.1-5 intendono completare quanto già presentato da KUHN 1892.

- πρᾶ- anziché πρᾱ- nei termini legati a πιπράσκω: ai ff. 15r–v, l’ accusativo πρᾶσιν è sempre accentato πρᾶσιν (*Carm.* 33.5, 9, 13, 39); inoltre, la sillaba πρᾶ- delle voci di πιπράσκω è sempre posta in sillaba dispari (*Carm.* 32.3; 33.4, 15, 25).
- προσκύνω per Mauropode è προσκύνω, perché influenzato dalla sua conoscenza del suffisso -vū dei verbi.
- Mauropode usa vocaboli come ποτᾶμός (*Carm.* 3.25 e 90.38) e στέφᾶνος (*Carm.* 27.13, una sola occorrenza), nonostante non siano metricamente compatibili con la *facies* giambica<sup>324</sup>.
- *Carm.* 68.1-2 τεσσᾶράκοντα.
- *Carm.* 84.9 e 92.18: nonostante il verbo εὐθύνω abbia hypsilon lungo, il sostantivo εὐθύνη sembra avere l’ hypsilon breve.

### 5.2.3 *Infrazioni prosodiche saltuarie*

- *Carm.* 8.21 πᾶτέρας in clausola, laddove la sillaba πα- delle voci del sostantivo πάτηρ sono altrove sempre in sillaba dispari (*Carm.* 7.13, 8.21, 15.1, 18.1, 19.1, 35.11, 59.2, 86.5, 95.5).
- *Carm.* 17.1 ἴσαριθμούς e 40.3 ἄνισος, ma nelle altre occorrenze ἴσος ha iota breve.
- *Carm.* 54.2, 81.3 e 84.1 si ha βᾶσιλεύς.

### 5.2.4 *Infrazioni in parole con una sola occorrenza*

- *Carm.* 49.4 στύλος al posto di στῦλος.
- fort. *Carm.* 53.1 ρίψον al posto di ρῖψον, ma vd. *infra* p. 120.
- *Carm.* 59.3 ἀσῖνῶς al posto di ἀσῖνῶς, cfr. *Carm.* 40.3.
- *Carm.* 84.2 θᾶνατος al posto di θᾶνατος.
- *Carm.* 51.4 ἄρᾶβία al posto di ἄρᾶβία, ma si consideri che è un nome proprio.

### 5.2.5 *Nomi propri e vocaboli tecnici*

I nomi propri mantengono la loro forma normale in Mauropode, spesso sono posti in clausola o a inizio verso. Si veda l’ uso del sostantivo indicante la carica di χαρτοφύλαξ, nonostante Mauropode conosca la lunghezza di φυλ- (cfr. *Carm.* 46.10-11). Esempi di quest’ uso sono il cognome Μονομάχος, il più delle volte in clausola (*Carm.* 44.4, 45.3, 55.40, 57.2, 71.2, tranne 31.39), e i nomi propri Μίχᾶήλ (*Carm.* 26.6 e 35.15), Θεοδώριτος (*Carm.* 49.2) e Θεοδώρα (*Carm.* 73.2 e 74.2), nonché l’ epiteto di San Giorgio Τροπαιοφόρος (*Carm.* 71.4 e 72.7) e delle imperatrici Zoe e Teodora Αὐγούσται (*Carm.* 55.1 e 72.5). Non è chiaro se in *Carm.* 8.19 Ἄδάμ, Δαβίδ τε l’ alpha di Δαβίδ sia lunga o breve.

<sup>324</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 273.

Questa regola vale anche per vocaboli tecnici che altrimenti non potrebbero essere usati nel metro. È il caso di *Carm.* 29.2 ἀνάγινωσκομένους, termine tecnico per indicare le opere di Gregorio di Nazianzo che erano state estrapolate per divenire cicli di lettura durante le festività liturgiche. È un vocabolo che, per la sua stessa natura prosodica, non è compatibile con le norme metriche del dodecasillabo ma dev'essere usato in questo specifico componimento di Mauropode: perciò, è stato posto nel secondo κῶλον come ultima parola del verso, con le vocali brevi in sesta, ottava e decima sillaba<sup>325</sup>. Allo stesso modo, in *Carm.* 33 è usata la parola πρόθεσις: al v. 21 -θέ- è in quarta sede, al v. 42 προ- è in seconda sede.

### 5.2.6 Correptiones

- *vocalis ante vocalem corripitur*: si veda, per esempio, il participio δεικνύων, posto solitamente in clausola, mentre le altre forme di δείκνυμι hanno l'hypsilon lungo.
- *correptio Attica*<sup>326</sup>: è un fenomeno presente nel canzoniere, laddove serve alla metrica del verso. Cfr. *Carm.* 1.38 ἀπράκτους, col primo alpha lungo in ottava sillaba, e *Carm.* 30.22 ἀπρακτοι, col primo alpha breve in terza sillaba. Lo stesso vale con /l/: cfr. e.g. *Carm.* 37.34 ἔβλεψε, dove il primo epsilon rimane breve; sostantivi come βίβλος, κύκλος e μέτρον hanno spesso la prima sillaba breve proprio per questo motivo. Come altrove, anche in Mauropode la *correptio Attica* si è estesa anche ad altri gruppi consonantici che prima non la ammettevano: cfr. e.g. *Carm.* 11.8 ἔγνω, 14.4 ἐγνώρισαν e *Carm.* 31.5 ἀγνῆς, *contra* cfr. *Carm.* 37.35 e 54.10 in cui ἔγνω ha epsilon in ottava sede.
- *correptio Byzantina*: non sempre la combinazione di consonanti -μν- fa opposizione in Greco medievale<sup>327</sup>, cfr. e.g. *Carm.* 33.8 ὕμνουμένην, *Carm.* 82.12 γυμνός e *Carm.* 92.28 καμνόντων, *contra* *Carm.* 3.3 ἡμίγυμνος, dove hypsilon è lungo, e *Carm.* 15.1 σεμνοποιός, dove σε- è allungato. Si segnala anche *Carm.* 2.12 φάτνη.
- -ζ- in Greco medievale non corrisponde più a /dz/ ma a /z/<sup>328</sup>. Tuttavia, nel canzoniere mauropodeo le sillabe inizianti per -ζ- si possono ritrovare in tutte le sedi del dodecasillabo (sia dopo sillaba lunga sia dopo sillaba ancipite), ad eccezion fatta per la quarta e l'ottava: ciò è indice del fatto che -ζ- faccia sempre posizione. Ciò è indice del fatto che, per Mauropode, -ζ- allunga la vocale precedente, cfr. e.g. *Carm.* 1.2 μετριάζω e 5.13 ὁ ζωηφόρος.
- -σμ- talvolta non fa opposizione, cfr. *Carm.* 36.3 e 82.3, con voci di κόσμος in entrambi i casi in clausola, *contra* *Carm.* 7.5 e 13.3.

<sup>325</sup> Si veda quanto dice LAUXTERMANN 2019a, p. 273 per γέρανος ed ἔλαφος nei tetrastici esopici in dodecasillabo di Ignazio Diacono.

<sup>326</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 275-276.

<sup>327</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 277.

<sup>328</sup> HOLTON et al. 2019, pp. 120-124 e LAUXTERMANN 2019a, p. 278.



### 5.2.7 Le “parole libere”

Hilberg definisce *Freie Wörter* quelle parole la cui terminazione sarebbe etimologicamente /ă, ĭ, ŭ/ ma subiscono un allungamento che, secondo lo studioso, avviene in maniera arbitraria, perché occorre anche quando non sono seguite da consonanti che creano opposizione<sup>329</sup>. In realtà, Lauxtermann ha ricondotto il fenomeno all’allungamento di alcune terminazioni a causa della loro posizione in *word clusters* coesi: all’interno di parola e *word cluster* l’allungamento parrebbe essere percepito come accettabile anche da poeti di buona conoscenza della natura delle dicrone<sup>330</sup>.

Nel dodecasillabo mauropodeo, però, il fenomeno è sistematicamente evitato:

- ἄλλά si trova per lo più eliso dinanzi a vocale (62 occorrenze). Nelle 18 occorrenze in cui è nella sua forma completa, l’ultimo alpha si allunga o davanti a gruppo che crea opposizione oppure rimane breve. Lo stesso vale con ἄνά (attestata solo come preverbo); διά, μετά, παρά hanno sempre elisione di alpha quando sono preposizioni, mentre la forma estesa è attestata come preverbo di verbi iniziati per doppia consonante. La preposizione κατά, quando è preposizione, si trova solitamente eliso, tranne in *Carm.* 54.107 κατά στόμα; quando è preverbo di un verbo iniziante per doppia consonante (9 occorrenze), l’alpha si allunga.
- ἄρα, ἄμα, εἶτα, ἔπειτα non allungano l’ultima sillaba se non davanti a doppia consonante. In particolare, ἄμα – esattamente come πάνυ – è sempre in undicesima e dodicesima sillaba.
- se περί non ha occorrenze come preposizione e in tal caso ἐπί appare solo eliso, ἀντί ha tredici occorrenze non elise, nelle quali lo iota è sempre in sillaba pari. Come preverbi, lo iota di ἀντί, ἐπί e περί è breve e si allunga solo dinanzi a gruppo consonantico che fa posizione. Infine, ἀμφί appare solo come preverbo (eliso) in *Carm.* 27.32 ἀμφέπουσιν. Allo stesso modo, l’ultima sillaba di μέχρι, di αὖθις e di οὐχί sono sempre brevi se non allungate per posizione.
- ἔγωγε e κάμει, εὖγε, le voci di ὄδε/ἦδε/τόδε, μηδέ/μήτε, οὐδέ/μήτε, ὥστε hanno l’ultima sillaba breve se non davanti a gruppo consonantico che fa opposizione.
- il suffisso -περ rimane breve se non seguito da un gruppo consonantico che fa opposizione: ciò vale per ἄπερ, εἵπερ, ἐπίπερ, οἰάπερ, ὑπέρ (preposizione e preverbo), ὥσπερ.
- ἐνθάδε ha l’alpha breve, che Mauropode sfrutta solitamente per la terza e l’undicesima sillaba. L’epsilon diviene lungo davanti a consonante doppia (*Carm.* 4.6, 31.7, 54.135).
- σύ è breve. Se σύν (come preposizione o preverbo) non è allungato per posizione, è in sillaba dispari.

<sup>329</sup> HILBERG 1879 e HILBERG 1886. Secondo Hilberg, questa tendenza è sintomo di una poesia deteriore, ma a riguardo cfr. KUHN 1892, pp. 59-81 e LAUXTERMANN 2019a, p. 272.

<sup>330</sup> Si veda, in generale, LAUXTERMANN 2019a, pp. 271-273.

### 5.3 Elisione e iato

Nel paragrafo precedente si è visto come la maggior parte delle preposizioni bisillabiche perdano la vocale dinanzi a altra vocale, dando luogo al fenomeno dell'elisione. L'elisione è comunemente impiegata in Mauropode (se ne contano 258 nel canzoniere), senza le restrizioni che invece tendono a verificarsi nei dodecasillici non prosodici<sup>331</sup>: si tratta di elisioni secondo le norme "classiche" dell'elisione, quindi progressive da sinistra a destra (e.g. μηδὲ ἄλλο > μηδ' ἄλλο), anche di due elementi l'uno di séguito all'altro (e.g. *Carm.* 42.3 ἄλλ' ἐπ' ἐσχάτων); non si tiene mai conto, invece, delle regole proprie del Greco medievale (con la gerarchia /a/ > /o/ > /u/ > /e/ > /i/ e la possibile elisione della vocale a destra)<sup>332</sup>.

La crasi è altresì accettata, per esempio di elementi come κᾶν (= κᾶν, privo di accento nel manoscritto vaticano, coerentemente alla sua natura di per sé proclitica nel Greco medievale) e κᾶνθάδε.

Lo iato esterno è evitato sistematicamente<sup>333</sup>: nell'intera produzione dodecasillabica mauropodea, l'unico iato si può trovare in *Carm.Et.* 118-119, dovuto al contenuto del verso<sup>334</sup>. Le due elisioni di terminazioni morfologiche presenti nel *corpus* dipendono da altrettante citazioni esplicite: *Carm.* 61.6 ἄνθρωπ' ἄπελθε<sup>335</sup> e *Carm.* 92.84 μέν' ὦ ταλαίπωρ' ἀτρέμας<sup>336</sup>.

In un trattato retorico, recentemente ripubblicato da Hörandner, si afferma che è bene usare con accortezza anche le parole con iato interno, preferendo sinonimi che lo evitino<sup>337</sup>. Effettivamente, in Mauropode si nota una certa preferenza per parole che non hanno iato interno, ma tale consuetudine non è seguita rigidamente tanto quanto con lo iato esterno. Riprendendo, per esempio, i termini usati nel trattatello edito da Hörandner, nel canzoniere mauropodeo si hanno, per esempio, tre occorrenze

<sup>331</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 296.

<sup>332</sup> Vd. HOLTON et al. 2019, pp. 88-95 e LAUXTERMANN 2019a, p. 295.

<sup>333</sup> Cfr. l'interpolazione al trattatello di Elia Monaco conservata nel ms. Laur. Plut. 56.16 (diktyon 16358; XIV sec.), edita in W. STUEDEMUND 1886, p. 170 e, a riguardo, LAUXTERMANN 1998a, p. 19.

<sup>334</sup> Fu KUHN 1892, p. 136 a trovare quest'unico iato e, giustamente, commenta che «Ioannes hanc de hiatus vitando legem semel violavit necessitate quadam coactus». La preposizione διά, quando subisce elisione, mantiene il grafema iota. Esso, però, si trova all'interno del cluster e, a livello fonetico, esso forse corrisponde a /j/, realizzato come fricativa palatale sonora [j] perché preceduta da /ð/: δι' αὐτοῦ [ðjaf'tu]. Cfr. HOLTON et al. 2019, pp. 15-17.

<sup>335</sup> *Carm.* 61.6 è una citazione perfetta di ἄνθρωπ' ἄπελθε. τὴν σκάφην ἀνατρέπεις, un verso attribuito a Ipponatte e impiegato negli *scholia* di Giorgio Cherobosco sul capitolo sul giambo di Efestione (p. 229.13 Consbruch). Il verso è usato anche nel poemetto sul verso giambico di Giovanni Botaniata, vd. W. STUEDEMUND 1886, p. 201 v. 6.

<sup>336</sup> Citazione da Eur. *Or.* 257 μέν' ὦ ταλαίπωρ' ἀτρέμα σοῖς ἐν δεινίαις, che si trova citato più volte in Plutarco (cfr. anche Mi.Chon. *Epist.* 54, p. 90.11 Kolovou). Mauropode cambia solamente il dativo plurale in clausola: ponendo τρόποις al posto di δεινίαις, rende il verso un dodecassillabo.

<sup>337</sup> HÖRANDNER 2012, qui p. 106.124-129. A riguardo, vd. LAUXTERMANN 1998a, p. 20, HÖRANDNER 2012, pp. 125-129 e VALIAVITCHARSKA 2013, pp. 50-52. Il trattatello è attribuito erroneamente da alcuni manoscritti a Gregorio Corinzio e, invece, attribuito a Giuseppe Racendita nei *Rhetores Graeci* del Walz.

del verbo θεάομαι (a cui si aggiungono due di θεατής) e sette di θεωρέω contro le quarantadue di βλέπω; ci sono solo sette occorrenze di ποίεω, ma una sola di δράω.

#### 5.4 Accento, clitici e monosillabi tonici

In una prospettiva di analisi linguistica, il manoscritto vaticano non è un testimone che potrebbe essere usato efficacemente come ‘case study’, a causa della strenua volontà da parte del committente, Giovanni Mauropode, di presentare le proprie opere secondo una *facies* linguistica percepita come accurata e corretta e, al contempo, della minuziosa cura del copista di adempiere la volontà del primo. Per questo motivo, praticamente tutti gli elementi che, in Greco medievale, possono essere impiegati come clitici, nel manoscritto vaticano possiedono accento secondo le norme d’accentazione classiche né vi sono fenomeni quali l’assenza di accenti, segnale del loro eventuale uso come clitici, o la presenza di accenti acuti in luogo di gravi<sup>338</sup> o, addirittura, di accenti doppi, un caso poco studiato ma che, forse, segnala i monosillabi effettivamente pronunciati come tonici in un contesto in cui è preponderante l’impiego dell’accentazione classica. Dunque, nell’ottica dello studio complessivo della fenomenologia dei clitici e del loro impiego in poesia bizantina, il manoscritto vaticano dovrebbe essere un codice secondario, nel quale controllare norme e consuetudini enucleate da codici meno rigidi sull’accentazione classica.

Tuttavia, manca uno studio complessivo sull’uso dei clitici in Greco medievale e, specificamente, in letteratura<sup>339</sup> e le poesie mauropode sono preservate in un codice attento al correttismo formale: bisogna, dunque, tentare di carpire le evidenze interne sulla base dei dati che si hanno a disposizione. In quest’analisi non ho preso in considerazione i *codices descripti* per due ragioni principali. *In primis*, tali codici sono stati redatti circa cinque secoli dopo il codice vaticano e, in assenza di uno studio complessivo sull’uso dei clitici, l’analisi di quanto si vede nei codici seriori rischia di appiattare sulla sincronia dei dati che, magari, sono indicatori di un’evoluzione in senso diacronico del fenomeno<sup>340</sup>. Infatti, non possiamo essere certi che la percezione della cliticità o meno di un δέ muti tra terzo quarto dell’XI e terzo quarto del XVI secolo o se essa sia rimasta identica nel corso del tempo. Ma soprattutto, il dato più peculiare della tradizione manoscritta mauropodea è la sua compattezza, anche per quanto riguarda la disposizione degli accenti: la leggibilità del manoscritto vaticano e la sua perfetta fattura grafica hanno permesso che i copisti successivi potessero copiarne molto facilmente il contenuto, mantenendo la conformazione anche delle

---

<sup>338</sup> Questo fenomeno è stato studiato da ANGELOU 1991, pp. 31-38 per un dialogo di Manuele II Paleologo presente nel ms. Par. gr. 3041 (XV sec.; diktyon 52686).

<sup>339</sup> Bisogna tener conto che un’analisi dei clitici (e di tutti i fenomeni legati all’accento) è inficiata spesso da quegli editori critici che né tengono conto né tantomeno riportano in un repertorio *ad hoc* l’uso dell’accento nei manoscritti delle opere che stanno pubblicando. Da questo punto di vista servirebbe, dunque, un ritorno ai codici, come già sottolineava GIANNELLI 1957, p. 265, con le problematiche ecdotiche annesse. Cfr. anche HORROCKS 1990, SOLTIC 2012, SOLTIC et al. 2012 e, infine, BENTEIN 2020, che l’autore mi ha gentilmente inoltrato prima della sua effettiva pubblicazione.

<sup>340</sup> Su alcuni aspetti diacronici dei clitici in lingua greca si veda HORROCKS 1990.

parole che non comprendevano<sup>341</sup>; lo stesso vale per la disposizione degli accenti, che raramente muta da quanto è presente nel manoscritto vaticano<sup>342</sup>.

#### 5.4.1 Gli enclitici privi di accento grafico

- γε    ricorre solo 7 volte. Anche γε tende a essere posto a inizio frase, dopo un elemento o un sintagma. Se è preceduto da proclitico, è quest'ultimo a prendere accento, non γε: cfr. *Carm.* 47.44 C5 |ἐκ γε τῆς νῦν ἡμέρας; *Carm.* 54.110 ||ὡς εἶ γε ταύτην| C5; *Carm.* 47.44 C5 |ἐν γε τοῖς λοιποῖς λόγοις.
- που    ricorre 6 volte, quattro delle quali dopo καί ο ἦ, è accentato se è interrogativo, cfr. *Carm.* 2.6-7 e 90.16; πῶς non interrogativo, invece, ricorre una sola volta, *Carm.* 54.87, f. 25ν εἶ πῶς λάβοιμι, mentre πῶς interrogativo è sempre accentato.
- τε    è usato 96 volte, in varie posizioni del verso<sup>343</sup>. In caso di compresenza di καί nel verso, τε lo precede ed è usato per introdurre la prima parte di correlative. È accentato solo nei seguenti casi: *Carm.* 13.9 B.L, f. 7ν ||τούτω τε συνθαύμαζε| C7 |καὶ συγκατέρει; *Carm.* 27.30 B.L, f. 10ν ||οἴκῳ τε τῷ σῶ| C5 |γειτονοῦντας ἐνθάδε; *Carm.* 31.52 B.L, f. 14r ||δέχου τε πιστῶς| C5 |καὶ σέβει πρὸς ἀξίαν; *Carm.* 38.8 B.L, f. 18ν ||βίου τε τοῦ ρέοντος| C5 |ἀλλὰ καὶ φθόνου; *Carm.* 56.40 B.L, f. 28r ||τούτοις τε συχαίροιτε| C7 |καὶ τοῖς ἀγγέλοις. A parte *Carm.* 31.52, in tutti gli altri casi τέ compare nel medesimo contesto ritmico:  $\acute{\_} \times \acute{\_} \times \acute{\_} \times \times$ <sup>344</sup>, con le due atone prima della cesura in *Carm.* 13.9, 38.8 e 56.40, dopo cesura in *Carm.* 27.30; in *Carm.* 31.52, semplicemente le due atone dopo il *pattern* ritmico binario divengono una sola. Si tratta di una scelta ritmica, perché in altri casi paragonabili tale accento è assente, per esempio: *Carm.* 54.86 ||σοί τε προσελθεῖν| C5 |καὶ τυχεῖν ὀμιλίας e 54.123 ||καλοῖς τε τοῖς σύμπασιν| C7 |εὐθηνουμένην; *Carm.* 93.17 ||μέσην τε τὴν θάλασσαν| C7 |εἰσέτι πλέων.
- τις, τι    le forme monosillabiche τις (52 occorrenze) e τι (28 occorrenze) non riportano mai accento e, quando sono concordate con un elemento della frase, generalmente lo seguono; al contrario τίς, τί (e le voci forme bisillabiche) come pronomi interrogativi ricorrono sempre accentati, anche se sono direttamente preceduti da una parola tronca. Le forme bisillabiche del pronome indefinito sono assai più rare delle forme monosillabiche (2 occorrenze in totale nei versi, a cui si aggiunge una nel titolo di *Carm.* 66) e, nonostante quanto si trovi nell'edizione Bollig – de

<sup>341</sup> Si pensi al titolo di *Carm.* 19: gli apografi hanno copiato la forma καμη<sup>λ</sup>, causata nel manoscritto vaticano da una questione di spazio sul rigo, senza scioglierla in Καμηλᾶ nonostante lo spazio, negli apografi, ci sia.

<sup>342</sup> Nei paragrafi seguenti indicherò con ||αβγ| l'inizio di verso, con αβγ|| la fine e con αβγ| C# o C# |αβγ| le cesure C5 o C7. Quando serve come riferimento per controllare la scrittura sul codice vaticano, la solita indicazione *Carm.* ## è seguita dal foglio in cui il verso compare (f. #r/v). Si ricorda che la digitalizzazione del manoscritto vaticano è disponibile online al seguente indirizzo: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.676](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.676).

<sup>343</sup> Cfr. NORET 1998 e LAUXTERMANN 2019a, pp. 312-313.

<sup>344</sup> Per non creare confusione con le lunghezze delle sillabe, uso un sistema simile a quello impiegato da HÖRANDNER 1981 e LAUXTERMANN 2019a, per cui X è una sillaba atona, invece  $\acute{\_}$  una sillaba tonica.

Lagarde, anch'esse sono enclitiche: *Carm.* 43.1, f. 19v ||εἴπέρ τινας (forma di sinclisi = εἴ πέρ τινας, cfr. anche οἴάπερ in *Carm.* 56.25<sup>345</sup>); *Carm.* 49.5, f. 22r ἔκτινος τύχης||; nel titolo di *Carm.* 66, f. 22r si legge εἰς τινας<sup>346</sup>.

#### 5.4.2 Le forme verbali enclitiche

- le forme enclitiche del verbo εἰμί ricorrono 38 volte. Solitamente non riportano l'accento quando la legge del trisillabismo lo consente e non vi sia infrazione alla legge di Maas, anche nei casi in cui la parola tonica sia una perispomena (e.g. *Carm.* 1.21 ἐνεγκεῖν ἐστίν<sup>347</sup>); se un bisillabo parossitono è seguito dal clitico di εἰμί, il clitico prende accento (*Carm.* 93.56 καὶ μάρτυς εἰμί). L'aggiunta di un accento sulla parola tonica per evitare accentazioni anomale oltre la terzultima sillaba è una norma costantemente rispettata nel canzoniere mauropodeo (e.g. *Carm.* 30.26-28); allo stesso modo, tali forme precedute da una properispomena portano all'aggiunta di un accento sull'ultima sillaba della parola con accento tonico (e.g. *Carm.* 54.16 ||ἄλλ' οὗτός ἐστι| C5<sup>348</sup>). Se sono preceduti da enclitica, rimangono privi di accento (e.g. *Carm.* 29.8, f. 11v ||νῦν δ' οὐ γὰρ ἐστίν ἔργον| C5<sup>349</sup>, nonché il v. 18, f. 12r πλήρης μὲν ἐστι); prendono accento quando sono preceduti da una proclitica (e.g. *Carm.* 13.5 ἄλλ' ἐστίν, 30.21 ἢ δ' ἐστίν). In *Carm.* 92.49 ||ὄν νῦν θεωρεῖς ἔστιν| C7 e *Carm.* 93.1 ||οὐκ ἔστιν, la voce ἔστιν è accentata: nel primo caso ἔστιν è posto prima di C7 e, quindi, l'inizio di parola corrisponde con la posizione di C5; nel secondo, l'accento di ἔστιν è il primo del verso (cfr. i casi dei pronomi personali clitici accentati a inizio verso).
- le forme enclitiche del verbo φημί ricorrono solo 4 volte e, in tre casi su quattro, sono enclitici, secondo le normali norme dei clitici (*Carm.* 5.9 ὄψεσθέ φησι, 33.15 ἀντὶ χρυσοῦ φασι); in *Carm.* 92.59 si trova, invece, τί τοῦτο φῆς, ἄνθρωπε.

#### 5.4.3 I pronomi personali: forme clitiche e forme toniche

Le forme toniche del pronome di prima persona singolare attestate nel canzoniere, ἐγώ ed ἐμοί, si trovano, solitamente, come prima parola di verso (tranne *Carm.* 83.6) e, talvolta, anche ἔγωγε. Ma proprio ἔγωγε e il suo corrispettivo ἔμοιγε, in realtà, sono più frequenti appena prima di cesura; anche le forme κάγω e κάμέ non sono attestate in prima posizione, due volte su tre davanti a cesura. Per quanto riguarda il pronome di seconda persona singolare, il nominativo σύ si trova solitamente o a inizio verso,

<sup>345</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 306 n. 90.

<sup>346</sup> De Groote in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 2012, pp. LXXVIII-LXXX afferma che, nei codici di Cristoforo Mitileneo, τίς/τις e τί/τι rimangono enclitici se sono preceduti da proclitica; portano accento se si riferiscono alla parola che segue, se è enfatica o a causa del metro. Però, i codici del *corpus* poetico di Cristoforo di Mitilene sono databili dal XIII secolo in avanti e non abbiamo la *master copy*, come nel caso di Mauropode

<sup>347</sup> Come la maggior parte degli editori moderni, anche Bollig – de Lagarde hanno modificato quest'accentazione nella forma ritenuta “corretta” ἐνεγκεῖν ἐστίν. Vd. *infra*.

<sup>348</sup> Cfr. *infra* §5.5.6.

<sup>349</sup> Su γὰρ ἐστίν si veda LAUXTERMANN 2019a, p. 314.

o prima di cesura o appena prima dell'inciso in cui è posto il vocativo; si segnalano *Carm.* 76.4, dove è posto dopo un imperativo, *Carm.* 84.1, con anafora di σύ nel primo e nel secondo κῶλον, *Carm.* 91.52 B.L. in undicesima sillaba accostato a με.

Le forme clitiche, invece, appaiono, nell'estrema maggioranza dei casi, come enclitiche. Tali pronomi possono essere enclitici dopo parola o gruppo di accentazione piana (cfr. e.g. *Carm.* 34.7, f. 16r ἐκ Πινδάρου σοι| C5 |τοῦτο; *Carm.* 61.1, f. 29r ἐδέξάμην σε| C5 |καινόν<sup>350</sup>; *Carm.* 75.1, f. 31v σὺ δεσπότην με| C5 |τῶν; *Carm.* 91.82 πῶς οὖν σε δόξα| C5, [ˈposunse# ˈdoksas#]) o tronca (cfr. e.g. *Carm.* 2.21, f. 2r ἀπιστεῖν σε πρέπον; *Carm.* 7.10, f. 5r μικροῦ σοι φίλοι; *Carm.* 8.20 γραφή σοι| C5; *Carm.* 92.68 τὸ φωτὸς οὖν μοι λείψανον<sup>351</sup>); se il clitico è posto dopo parola sdrucciola, la parola prende un secondo accento di appoggio, come prevedono le normali regole prosodiche (e.g. *Carm.* 75.4, f. 31v τὰς μάστιγὰς σου | C5<sup>352</sup>). Agli ultimi due casi si può ricondurre anche un *pattern* abbastanza diffuso nella poesia mauropodea, in cui una parola sdrucciola è seguita da due clitici, uno con accento grammaticale e uno senza. La vicinanza dei clitici di per sé dipende dalla legge di Wackernagel, attiva anche in Greco medievale: il clitico tende a rimanere in seconda posizione, se ve n'è più d'uno essi assumono disposizioni interne che dipendono da relazioni di interdipendenza. Dato che in nessuno di questi casi la parola sdrucciola assume secondo accento, per evitare che il *word cluster* abbia accento sulla quintultima sillaba va supposto che l'elemento che ha accento grammaticale sia posto in questo contesto prosodico proprio per offrire un accento d'appoggio, cfr. e.g. *Carm.* 1.32, f. 1v ἔχοντες οὖν μοι | C5, da interpretare come cesura preceduta da parola piana: [ˈexontes ˌunmi]; lo stesso avviene per i *word cluster* formati da parola piana seguita da due enclitici per evitare di formare una bisdrucchiola, cfr. *Carm.* 54.101, f. 25v ἑκταραξάτω μέ τι e v. 128, f. 26r τρίτην δέ μοι [ˈtritiniˌðemi]; *Carm.* 92.51, f. 38r μέμφου σύ με, v. 58, f. 38v κρύψεις δέ σου [ˈkripsisˌðesu] e v. 86, f. 39r οὔτω δέ μοι [ˈutoˌðemi]<sup>353</sup>. Qualora siano precedu-

<sup>350</sup> Cfr. anche e.g. *Carm.* 48.30, f. 22r τίς γὰρ φόβος σοι | C5 | τῷ κρατοῦντι 54.38, f. 24v μέγαν σε | C5; 74.3, f. 31v πλέον σε | C5; *Carm.* 76.1, f. 31v μήτηρ σε, a inizio verso; in *Carm.* 89.1, f. 34v, 21, f. 35r e in *Carm.* 90.1, 3, f. 35v, 31, f. 36r χάρις σοι.

<sup>351</sup> Cfr. anche *Carm.* 27.30, f. 10v καὶ τῆς ἐκεῖ σου| C5; 50.4, f. 22v κριτῆς μου| C5; *Carm.* 54.1 ἦν μοι| C5.

<sup>352</sup> Si trovano molte clausole composte in questo modo in modo che l'accento aggiunto a causa del clitico finale coincida con il fondamentale di undicesima sillaba.: *Carm.* 7.16, f. 5r πάσχοι σοι; *Carm.* 27.18, f. 10v βλέψασά μοι; *Carm.* 28.28, f. 11r συστήσοιτέ με; *Carm.* 28.30, f. 11v δείξοιτέ μοι; *Carm.* 31.51, f. 14r ἐξάραντά σε e vv. 55-56, f. 14v στέψαντά σε e σκέποντά σε; *Carm.* 34.10, f. 16v κέχρησά μοι; *Carm.* 37.6, f. 17v θραύσθητί μοι; *Carm.* 39.15, f. 19r στύγναζέ μοι; *Carm.* 41.2, f. 19v σώζοισθέ μοι; *Carm.* 43.3, f. 19v ἐξέλοιο μοι; *Carm.* 48.54, f. 21v σώζοισθέ μοι e v. 55 σκυθρωπάζοιτέ μοι; *Carm.* 54.20, f. 24r ἐξέστησέ με; *Carm.* 54.74, f. 25r ἐλλάμψασά μοι, v. 78 ἐξήμειψέ με, vv. 115-116 στέψαντά σε e σκέποντά σε *Carm.* 55.34, f. 27r βλέποιτέ μοι e v. 47, f. 27v σώζοισθέ μοι; *Carm.* 76.2, f. 31v προσκέκρουκέ σοι; *Carm.* 78.2, f. 32r πείθοιτέ μοι; *Carm.* 79.1, f. 25r αἰτήσαντί μοι; *Carm.* 84.7, f. 33v παίζαντά με e v. 12 ἰλάσθητί μοι; *Carm.* 85.7, f. 34r συγκλείσασά με; *Carm.* 92.10, f. 36v βάδιζέ μοι e v. 40, f. 37r ἐξήνεγκέ σοι; *Carm.* 93.35, f. 40r ἐξαίροντά με. Si ritrova anche però altrove nel verso vd. e.g. *Carm.* 28.14, f. 11v C5 | κτήσεώς μοι μετρίαν.

<sup>353</sup> Questo fenomeno è consueto nel Greco medievale, vd. HOLTON et al. 2019, p. 227. Cfr. *Carm.* 7.33 καὶ σοι συναστράψοιμεν| C7; *Carm.* 26.4, f. 10r ἦν σοι γεωργεῖ| C5; *Carm.* 28.10, f. 11r ἄ μοι συνηξάν| C5; *Carm.* 34.8, f. 16r καὶ μοι; *Carm.* 47.18, f. 20v καὶ μοι; *Carm.* 89.36, f. 35v εἰς ἦν με; *Carm.* 89.40, f. 35v ὦν μοι τυχεῖν| C5.

ti da parola tronca, è invece probabile che entrambi gli elementi rimangano enclitici nonostante l'accento grafico, cfr. e.g. *Carm.* 92.68 τὸ φωτὸς οὖν μοι [tofo'tosunmi], con cesura preceduta da parola sdrucciola<sup>354</sup>.

I pronomi clitici nel manoscritto vaticano portano accento se<sup>355</sup>:

1. sono a inizio verso (e.g. *Carm.* 27.1, f. 25ν σοί τοῦτο; 54.85, f. 25ν σοί τε (seguito da enclitico); 80.16, f. 32ν σέ Χριστέ μου<sup>356</sup>) ο κῶλον, per la legge di Maas sull'impossibilità dell'enclisi a cavallo di cesura (e.g. *Carm.* 27.3, f. 10r C7 | σοὶ μάλα).
2. sono retti da preposizioni: *Carm.* 2.24, f. 2r ὑπὲρ σοῦ| C5; *Carm.* 27.22, f. 10ν πρὸς σέ| C5; *Carm.* 27.35, f. 11r ἐκ σοῦ| C5; *Carm.* 33.27, f. 15ν πρὸς σέ| C7; *Carm.* 47.19, f. 20ν ||ὄ πρὸς σὲ θερμός e vv. 22-24, 29-30 ||ἐν σοί, ripetuto in anafora; *Carm.* 71.3, f. 30ν ||τὸ πρὸς σὲ φίλτρον| C5; *Carm.* 81.17, f. 32ν πλήν σοῦ μόνου e v. 18 ||καὶ πρὸς σὲ πάσας| C5. Ciò avviene anche qualora vi sia un secondo elemento clitico tra preposizione e pronome, *Carm.* 55.11, f. 26ν ||πρὸς γὰρ σέ<sup>357</sup>.
3. sono retti da posposizione, ma in questo caso si trova solo il pronome genitivo σοῦ: *Carm.* 31.62, f. 14ν σοῦ χάριν|| e *Carm.* 76.3, f. 31ν C7 | σοῦ πλήν<sup>358</sup>).
4. precedono un enclitico (e.g. *Carm.* 15.4, f. 8r οὐ σοὶ μοι λόγοι)<sup>359</sup>.

Ci sono però le seguenti occorrenze che risultano “eccezionali”:

1. *Carm.* 2.24, f. 2r C5 |πλούσιον σὲ δεικνύων, cfr. *contra Carm.* 54.11, f. 23ν C5 |ήλικος μοι καὶ πόσος<sup>360</sup>;
2. *Carm.* 7.20, f. 4r δεῖ γὰρ με δεῖ σοὶ | C5 | συνθανεῖν, anziché {δεῖ σοι};
3. *Carm.* 7.30, f. 5ν λάμποντα | C7 | καὶ σὲ Χριστέ μου, cfr. n. 1 dell'elenco<sup>361</sup>;
4. *Carm.* 12.3, f. 7ν καὶ σὲ τρέφει κόραξ γὰρ| C7;
5. *Carm.* 18.1, f. 8ν αὐτὸν πάτερ σέ | C5, seguito da virgola, anziché {πάτερ σε} con ὅρρ;

<sup>354</sup> *Carm.* 30.45, f. 13r εἰ γὰρ τὰ νῦν μοι| C5.

<sup>355</sup> Si tratta di un quadro affatto diverso da quanto si può notare nei manoscritti di Cristoforo Mitileneo, vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 2012, pp. LXXIII-LXXVIII, ma si veda quanto detto in precedenza per τίς/τις e τί/τι.

<sup>356</sup> Ma anche *Carm.* 80.6-7

<sup>357</sup> Si può ricondurre a questa categoria *Carm.* 27.15, f. 10ν ἐπάξιον σοῦ, in cui il genitivo è retto dall'aggettivo: se σοῦ fosse accentato per evitare la bisdrucchiola davanti a cesura non si capirebbe il motivo per cui si è preferita quest'accentazione anziché {ἐπάξιόν σου}, forma più comune nel canzoniere.

<sup>358</sup> Si tratta in questo caso di anastrofe, ma anche la sequenza πλήν σοῦ riporta accento sul clitico, vd. *Carm.* 81.17 πλήν σοῦ μόνου.

<sup>359</sup> Questa norma generale dei clitici in lingua greca è sicuramente rispettata, vd. *infra* e *Carm.* 49.5, f. 22r ἔκ τινος.

<sup>360</sup> A riguardo si veda *infra*.

<sup>361</sup> Cfr. Christ.Mityl. *Carm.* 77.100 nel ms. di Grottaferrata τοίνυν ἀνάγκη πᾶσα | C7 | τοὺς σοὶ γνησίους, riportata in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 2012, p. LXXVII. Vd. *infra*.

6. *Carm.* 18.2, f. 8ν ἀὐτὸν κρατῶ σέ | C5, seguito da punto in alto, anziché {κρατῶ σε} con 5p;
7. *Carm.* 31.63, f. 14ν πάντες σε λαμπρύνουσι | C7 (anziché {πάντες σε}), cfr. *contra e.g. Carm.* 2.18, f. 2r C7 | τὸ βρέφος σοι δεικνύων;
8. *Carm.* 33.33, f. 15ν γρίφους δὲ σοὶ πλέκοντι | C7 (anche se basterebbe il solo δέ per non creare un bisdrucchio);
9. *Carm.* 47.11, f. 20ν οὗτος σε φέυγει | C5 (anziché {οὗτος σε}), cfr. *contra Carm.* 97.2, f. 41ν πᾶσάν τε;
10. *Carm.* 54.120, f. 26r τὸν ἥλιον σε | C5 | πρῶτα, con 5ox anziché {ἥλιόν σε}, comunque accettabile come 5p;
11. *Carm.* 59.1, f. 28ν Θεὸς φύλαξ σοὶ | C5 | τοῦτο, con 5ox anziché {φύλαξ σοὶ} con 5pp;
12. *Carm.* 72.4, f. 31r εἰς τὸ σοὶ δόξαν φέρειν (in teoria *cluster-internal*).

Si tratta solamente di una questione grafematica, legata magari a una svista del copista? Oppure segnalano un fenomeno marcato a livello fonetico? Innanzitutto, queste eccezioni alle norme prosodiche avvengono con le forme deboli del pronome σύ, non con quelle del pronome ἐγώ: si tratta di un dato certo interessante per il ruolo gerarchicamente nevralgico dell'interlocutore (fittizio o reale, come un Santo, il destinatario/committente, il pubblico etc.) all'interno di una narrativa poetica come quella bizantina. Tuttavia la motivazione della presenza di questi accenti non è unica. I casi 1 e 3 dipendono da una tendenza ritmica che si vedrà successivamente; il caso 7 ha contesto ritmico identico a quello in cui si accenta τέ,  $\acute{\times} \acute{\times} \acute{\times} \times \times$ , vd. *supra*. Altrove, l'accento sul pronome enclitico pone rimedio alla neutralizzazione del secondo tonico in una serie di due sillabe consecutive, evitando così una bisdrucchiola davanti a cesura (caso 5 [af'tonpater 'se] e caso 11 [θe'osfilax 'si], in cui è chiara l'enfasi su θεός e σοί)<sup>362</sup>; a sua volta, l'accentazione del proclitico potrebbe indicare che esso è enfatico e, quindi, il suo accento neutralizza il tonico appena precedente o successivo (casi 2, 4, 6, 8, 9, 12)<sup>363</sup>. Infine, nel caso 10 il σέ è semplicemente enfatico.

#### 5.4.4 I clitici con accento grafico

- ἄν nelle sue 26 occorrenze, ἄν è segnato con accento, tranne in *Carm.* 89.37, f. 35ν || ἀρκεῖ γὰρ ἄν κάλλιστα | C5 e *Carm.* 92.77, f. 39r || ἄλις γὰρ ἄν σύμμετρον | C7, *contra e.g. Carm.* 29.14, f. 12r || οὕτω γὰρ ἄν πρόχειρος | C7: queste due occorrenze di ἄν senza accento si trovano dopo γὰρ in seconda posizione e appena prima del tonico di una sdrucchiola e, quindi, potrebbe dipendere da un errore fonetico

<sup>362</sup> Si tratta di una legge fonetica già segnalata da MAAS 1925, ma ampliata ed esposta con chiarezza in LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-346.

<sup>363</sup> A questa categoria si potrebbe raffrontare anche le due lezioni che Lauxtermann trova dubbie nel ms. Suppl. gr. 352 di Giovanni il Geometra, *Carm.* 13.32 τῶν θαυμάτων τίς χωρος e 13.33 τῶν πνευμάτων τίς κόλπος: forse il primo accento indica che, a livello metrico, l'accentazione di τίς ha neutralizzato il tonico di χωρος, mentre nel secondo caso τίς κόλπος è proclitico?



del copista, che percepiva ἄν come proclitico e, dimentico di un accento non più percepito nel Greco medievale, segnava, altrove, κᾶν. La natura proclitica di ἄν, infatti, è manifestata quando causa con καί la crasi κᾶν (21 occorrenze), che nel manoscritto vaticano appare κᾶν, con la coronide ma senza l'accento<sup>364</sup>, a meno che non sia seguito da enclitico, cfr. *Carm.* III 4 ||κᾶν τι προσείη| C5; *Carm.* 76.2 C5 |κᾶν τι προσκέκρουκέ σοι||.

- γάρ ricorre 157 volte: la sua funzione è introdurre una spiegazione di quanto precede e, nel farlo, spesso è usato per marcare un elemento importante in tale spiegazione, posto come primo elemento della frase. La legge di Wackernagel è generalmente rispettata per γάρ. Nella maggior parte dei casi esso si trova in seconda posizione. Nella maggior parte dei casi, il primo elemento porta accento tonico; talvolta tale elemento tonico è spostato a inizio frase per motivi di enfasi; molto spesso, si trova in mezzo a due elementi tra loro legati sintatticamente, sia per legame fonetico (proclitica + tonico), sia per concordanza (aggettivo + sostantivo<sup>365</sup>) sia per dipendenza (due verbi l'uno dipendente dall'altro, complemento oggetto e verbo, etc.). Un'estensione di quest'ultima tendenza è, forse, la posizione di γάρ dopo un clitico, sia esso un articolo<sup>366</sup>, una negazione, una preposizione o un clitico di altra natura (καί e νῦν soprattutto). Il primo elemento, però, può essere anche un gruppo di più elementi percepito come sintagma coeso: si considerino gli esempi *Carm.* 5.17 C5 |πνεῦμα σὸν γάρ; *Carm.* 16.3 C5 |ζῆν δοκεῖ γάρ. Infine, talvolta il γάρ è spostato dinanzi a cesura, alla fine del primo κῶλον: si tratta, forse, di un'estremizzazione della legge di Wackernagel, per cui l'intero contenuto del primo κῶλον è esplicativo di quanto precede e, dunque, γάρ prende la "seconda posizione" dopo il primo elemento coeso, percepito come sintagma unico nonostante la presenza di più tonici (cfr. *Carm.* 12.3, f. 7v ||χρήζεις τροφῆς γάρ καὶ σύ| C7, molto significativo a livello semantico all'interno del contenuto narrativo di *Carm.* 12).
- δέ ricorre 244 volte nel canzoniere mauropeodeo e porta sempre accento acuto (davanti a enclitiche) o grave<sup>367</sup> tranne in un caso, *Carm.* 50.7, f. 22v ||τοὺς συμ-

<sup>364</sup> *Carm.* 1.12, f. 1r ||κᾶν πολλὰ φυσήσωσιν| C5; *Carm.* 8.10, f. 5v ||κᾶν ζωοποιῆ| C5; *Carm.* 10.2, f. 6v ||κᾶν σάρξ προῆλθε| C5; *Carm.* 18.8, f. 8r C7 |κᾶν στάζη μέλι||; *Carm.* 22.8, f. 9r ||κᾶν πᾶσαν ἐπλήρωσεν| C7; *Carm.* 27.36, f. 11r ||κᾶν ταῦτα μείζον| C5; *Carm.* 28.1, f. 11r ||κᾶν ἄλλο μείζον| C5; *Carm.* 31.16, f. 13v ||κᾶν ἀρχαίζη| C5; *Carm.* 31.36, f. 14r ||ἄλλως τε κᾶν τύχοι τις| C7; *Carm.* 37.16, f. 18r ||κᾶν οὐκ ἐφῄκει| C5; *Carm.* 51.2, f. 22v C5 |κᾶν γεγραμμένην λάβοι||; *Carm.* 55.9, f. 26v ||κᾶν ἔνδον αὐτῆ| C5; *Carm.* 55.12, f. 26v ||κᾶν μὴ βλέπειν ἔχω σε| C7; *Carm.* 81.19, f. 32v ||κᾶν αὐτὸς ὡς ἄνθρωπος| C7; *Carm.* 89.37, f. 35v ||κᾶν μηδὲ τοῖς νῦν| C5; *Carm.* 92.39, f. 38r ||ἄλλως τε κᾶν πάλαι τις| C7; *Carm.* 92.78, f. 39r ||ἄλις δὲ κᾶν ζῆ| C7; *Carm.* 92.78, f. 39r ||κᾶν αὐτὸ μηδέν| C5; *Carm.* 93.58, f. 39r ||κᾶν σκληρότης τις| C7.

<sup>365</sup> Riconduco a questo fenomeno anche *Carm.* 98.2 ||οὐκ ἄν γάρ εὔροις| C5, dove οὐκ ἄν è strettamente legato a εὔροις.

<sup>366</sup> In questo caso, dunque, γάρ appare essere tra articolo e l'elemento concordato, sia esso un sostantivo o un elemento sostantivato. Ma la norma sintattica, in realtà, impone solamente che γάρ sia dopo l'articolo, come in *Carm.* 6.20 ||τοῖς γάρ φόνον πνέουσιν| C7.

<sup>367</sup> Si segnala che anche in *Carm.* II 3, f. Iv l'accento è presente, ἔστι δὲ καὶ σύγκελλος, mentre sul sito <https://www.dbbe.ugent.be/occurrences/22968>, sul quale dovrebbe apparire la sua trascrizione diplomatica, è segnato ἔστι δε καὶ σύγκελλος.

παθει̃ς δε| C5, cfr. *contra e.g. Carm.* 23.5, f. 9v e 56.38, f. 28r ||έν ούρανοῖς δέ| C5, nonché *Carm.* 68.6, f. 30v ||πόσω στρατῶ δέ| C5. La situazione, in questo caso, è ben più complessa di ἄν perché in letteratura bizantina δέ può essere accentato o meno a seconda dell'esigenza del compositore. Tende a seguire in maniera ferrea la legge di Wackernagel, secondo quanto detto per γάρ.

- δή ricorre 9 volte. Si trova sei volte dopo καί, a inizio κῶλον (per lo più nel primo); in un caso (*Carm.* 93.35-36) καί δή si trova a inizio di due versi consecutivi. Secondo la legge di Wackernagel, δή è sempre posto al secondo posto, anche se fa parte di un gruppo di tre clitici (*Carm.* 6.26 οὐ δή τις, in cui è l'elemento accentato).
- καί ricorre 574 volte laddove serve alla sintassi ed è sempre accentato: si riscontra una certa tendenza a incominciare il κῶλον con la congiunzione, quindi anche con καί, nonché un certo gusto nel porre un ultimo elemento (solitamente un bisillabo, talvolta un trisillabo) in clausola di verso preceduto da καί.
- μέν ricorre 65 volte nel canzoniere, per lo più correlato con δέ. Come δέ, anche μέν segue la legge di Wackernagel in maniera abbastanza ferrea, sia che sia posto effettivamente in seconda posizione, come nella maggior parte dei casi, sia che sia in una seconda posizione fonetica o sintattica (e.g. *Carm.* 31.27 ||ἀλλ' ὡς θεὸς μέν| C5; 34.8 ||καί μοι μέτρει μέν| C5; 96.1 ||ὁ συγγραφεὺς ψευδὸς μέν| C5). Sembrirebbe trovarsi in una posizione differente nei seguenti casi: *Carm.* 30.29 ||μᾶλλον δὲ τοῖς μὲν| C7 e *Carm.* 83.6 ||τὰ νῦν δ' ἐγὼ μέν| C5 (si noti però la presenza di δέ in seconda posizione); *Carm.* 44.1 οὐκ ἦν δίκαιον τὴν σκιὰν μέν τοῦ νόμου, ma in realtà si trova dopo il primo elemento del secondo κῶλον, seppur non ci sia un punto fermo (cfr. *Carm.* 55.28-29).
- μήν è presente solo una volta nel canzoniere maupodeo, dopo un καί, e riporta normalmente l'accento: *Carm.* 20.5, f. 9v ||καί μὴν ἐχρῆν σε| C5.
- οὔν ricorre 32 volte e segue le stesse tendenze che si sono viste per γάρ. In caso di presenza di μέν o δέ, οὔν slitta di un posto a destra.
- infine, le congiunzioni subordinanti hanno accento: ἵνα ricorre solo una volta a inizio verso, in *Carm.* 30.9; ὅτε in cin que titolo (*Carm.* 47-48, 54, 56 e 96); ὅταν tre volte, a inizio verso (*Carm.* 56.39, 74.5 e 91.17).

Si aggiunge che οὔν, δή, μήν si posizionano, applicando la legge di Wackernagel alle norme metriche del dodecasillabo, in seconda o quarta sillaba perché sono lunghi.

Visto che il manoscritto vaticano riporta sempre l'accento grafico degli enclitici che il Greco medievale non condivide con il Greco antico, è difficile trovare un metodo sicuro e comune per capire quando uno dei precedenti è usato in forma clitica o meno. Purtroppo, bisogna affidarsi alle regole generali dell'accento, che non sempre risolvono tutte le questioni. Per esempio, Lauxtermann ha proposto una correzione palmare dell'accento in un verso di Leone Choïrosphaktes (*Carm.* 5.30 Ciccolella) da ψόγος οὐδαμῶς γάρ ἐστι dell'edizione Ciccolella in ψόγος οὐδαμῶς γάρ ἔστι, che rispecchia il dato dei manoscritti e permette la lettura ['psɔɣos uda'mosɣar 'esti]<sup>368</sup>. In

<sup>368</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 314-315.

un contesto assai simile, si trovano nel manoscritto vaticano *Carm.* 28.13 στενὸς μὲν εἶμι| C5; *Carm.* 33.20, f. 15r ||ὑπερφυῶς γάρ ἐστι| C7, *Carm.* 56.8, f. 27v ||ὄς εὐπρεπιῆς μὲν ἐστι| C7 e *Carm.* 92.52, f. 38v ||ξηρὸς γάρ εἶμι| C5: l'interpretazione di questi *loci* è tutt'altro che chiara. In questi casi, o bisogna aggiungere l'accento sulla prima sillaba delle voci del verbo εἶμι come Lauxtermann con il verso di Choïrosphaktes oppure bisogna intendere, magari, che gli accenti di μὲν e γάρ e, in questo caso, leniscono il tonico degli elementi che li precedono e reggono l'enclitico che segue: nei due casi di C7, infatti, essi offrirebbero già una 7pp, una disposizione accentuativa molto apprezzata prima di questa cesura.

#### 5.4.5 γάρ, δέ, μὲν, οὖν prima di cesura

Come si è detto in precedenza, nel canzoniere vaticano gli enclitici γάρ, δέ, μὲν, οὖν portano sempre accento tranne in un caso, *Carm.* 50.7, f. 22v ||τοὺς συμπαιθεῖς δε| C5. In realtà, si tratta del caso più facilmente spiegabile: dopo una parola tonica tronca, δέ e gli altri risultano sicuramente enclitici, perché il loro accento viene neutralizzato da quello del tonico. Allo stesso modo, è certo che in casi del tipo *Carm.* 31.33, f. 14r ||ἐξίσταται γάρ| C5 e *Carm.* 58.3, f. 28v ||ὁ δεύτερος δέ| C5, i due clitici siano accentati per evitare una bisdrucchiola davanti a cesura, ottenendo invece una 5ox. Negli altri casi, invece, in cui un clitico è preceduto da una parola piana, soprattutto se parossitona, la *ratio* non è chiara: generalmente si tende a evitare di interpretare casi come *Carm.* 12.3, f. 7v ||καὶ σὲ τρέφει κόραξ γάρ come 7ox, per l'estrema rarità di questo tipo di clausola, preferendo dunque l'interpretazione [ˈkoraxɣar]. Ma nei casi di C5, la questione è dubbia.

Di séguito sono riportate tutte le occorrenze di γάρ, δέ, μὲν, οὖν prima di cesura. Nei casi in cui è presente un segno di interpunzione nel manoscritto vaticano, ho riportato il segno e il secondo κῶλον per comprendere il motivo di tale punteggiatura, legato alla sintassi.

- γάρ *Carm.* 12.3, f. 7v ||καὶ σὲ τρέφει κόραξ γάρ| C7, senza punteggiatura; *Carm.* 23.7, f. 9v ||οὔτος πρέπων γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 30.39, f. 13r ||τὸ θηρίον γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 31.10, f. 13v ||πάρεστι καὶ γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 31.33, f. 14r ||ἐξίσταται γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 33.22, f. 15r ||ἐρήσομαι γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 34.9, f. 16r ||καὶ τὸν λόγον γάρ,| C5 | σὺν λόγῳ χειριστέον; *Carm.* 35.11, f. 16v ||τῷ πατρὶ τῶν φώτων γάρ| C7, senza punteggiatura; *Carm.* 47.15, f. 20v ||οἰκτιρίζεται γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 48.24, f. 22r ||τὸ καρτερεῖν γάρ,| C5 | οὐκ ἐμὸν τάναντία; *Carm.* 54.97, f. 25v ||λειτουργικῶν γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 57.4, f. 28v ||τὰς δωρεὰς γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 61.2, f. 29r ||οὐ πρόσφατος γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 91.25, f. 37r ||τῶν προσθέτων γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 92.21, f. 37v ||τέρπουσι καὶ γάρ,| C5 | ὥσπερ ἄνθρακες βρέφη; *Carm.* 92.66, f. 38v ||ἴσον κακὸν γάρ,| C5 | φῶς τε συγκλείειν μέγα; *Carm.* 93.2, f. 39v ||ποιητικῶς γάρ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 93.49, f. 40v ||τοῦ θαύματος γάρ,| C5 | ἔνθεν αὐτῷ τὸ πλεόν; *Carm.* 96.6, f. 41v ||ἐξουσία κρότων γάρ,| C5 | οὐκ οἶδε[ν] κόρον; *Carm.* 96.9, f. 41v ||οὐκ εὐφυῶς γάρ| C5, senza punteggiatura.

- δέ *Carm.* 11.12, f. 7r ||ή συνδρομή δέ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 23.5, f. 9v ||έν ούρανοῖς δέ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 27.20, f. 10v ||ώς τοῦ Λόγου μήτηρ δέ,| C7 |τὸ πρὸς τῶν λόγων; *Carm.* 28.4, f. 11r ||ώς τίμιον μᾶλλον δέ,| C7 |σὺν προθυμίᾳ; *Carm.* 33.49, f. 15v ||οὐκ εὐλόγως δέ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 47.12, f. 20v ||πρὸ τοῦ παθεῖν ἄκων δέ| C7, senza punteggiatura; *Carm.* 50.7, f. 22v ||τοὺς συμπαθεῖς δε| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 55.32, f. 27r ||έπεύχομαι δέ,| C5 | πλεῖστον ἐνταῦθα χρόνον; *Carm.* 56.38, f. 28r ||έν ούρανοῖς δέ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 58.3, f. 28v ||ὁ δεύτερος δέ,| C5 | τοῦτον ἀντόν; *Carm.* 68.6, f. 30v ||πόσω στρατῶ δέ,| C5 | συμμαχεῖν; *Carm.* 88.2, f. 34v ||ἀνήρ Λέων δέ| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 93.6, f. 39v ||ή πραγμάτων φύσις δέ,| C7 |τὴν τροπὴν ἔχει; *Carm.* 96.8, f. 41v ||ή συγγραφὴ δέ,| C5 |μὴ προχωρεῖτω πλέον; *Carm.* 98.3, f. 41v ||έβουλόμην δέ,| C5 |ταῦτα; *Carm.* 98.4, f. 41v ||ἀντιγράφων εἶναι δέ| C7, senza punteggiatura.
- μέν *Carm.* 14.4, f. 7v ||καὶ φθέγγεται μὲν,| C5 | καὶ λαλεῖ παραινέσεις ...; *Carm.* 21.5, f. 9r ||ἀνάργυρος μὲν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 23.1, f. 9v ||τὸν ἄγγελον μὲν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 27.14, f. 10v ||οὐκ ἀξίως μὲν,| C5 |καὶ γὰρ οὐδὲ πᾶν τόδε ...; *Carm.* 28.6, f. 11r ||ἀλλ' οὐδενὸς μὲν| C5 senza punteggiatura; *Carm.* 29.6, f. 11v ||φεῦ κλήσεως μὲν| C5 senza punteggiatura; *Carm.* 30.29, f. 12v ||μᾶλλον δὲ τοῖς μὲν,| C5 |γωνίας σκότος, τόπος; *Carm.* 31.5, f. 13r ||οὐκ ἐξ ἀγνῆς μὲν| C5 senza punteggiatura; *Carm.* 31.27, f. 13v ||ἀλλ' ὡς θεὸς μὲν,| C5 |ταῦτα; *Carm.* 34.8, f. 16r ||καὶ μοι μέτρει μὲν,| C5 |ἀλλ' ἄριστε σὺν μέτρῳ; *Carm.* 51.5, f. 22v ||τὴν πάρδαλιν μὲν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 54.28, f. 24r ||καὶ Μωσέως μὲν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 55.38, f. 27r ||τὸν εὐγενῆ μὲν,| C5 |εὐτυχῆ δὲ δεσπότην; *Carm.* 55.39, f. 27r ||τὸν εὐτυχῆ μὲν,| C5 |εὐσεβῆ δὲ τὸ πλέον; *Carm.* 62.1, f. 29v ||έν ούρανοῖς μὲν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 79.1, f. 32r ||τῶν ἀστάτων μὲν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 83.6, f. 33v ||τὰ νῦν δ' ἐγὼ μὲν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 93.48, f. 40v ||ἀλλότριος μὲν,| C5 |πλὴν πλὴν καλῶς δοκῶν φάναϊ; *Carm.* 93.48, f. 41r ||ὁ συγγραφεὺς, ψεῦδος μὲν| C5, senza punteggiatura dopo μὲν.
- οὖν *Carm.* 1.6, f. 1v ||καὶ τῶν λόγων οὖν| C5, senza punteggiatura; *Carm.* 5.22, f. 4r ||ἐξάλλεται γ' οὖν| C5, senza punteggiatura.

#### 5.4.6 Fenomenologia e uso dell'enclisi

L'enclisi è un fenomeno sfruttato a livello poetico da Mauropode per modulare l'accentazione del verso: come si vedrà, non è raro che un accento di enclisi sia usato come accento fondamentale, persino di undicesima sillaba (cfr. e.g. *Carm.* 92.10 βᾶ-διζέ μοι). Per completezza, ho riportato anche le fenomenologie dell'enclisi a cui si è avvezzi anche nel Greco classico.

- se, con l'aggiunta dell'enclitico, il tonico è posto comunque entro la terzultima sillaba, non si aggiunge accento. Ciò avviene con parole ossitone seguite da enclitico monosillabico (emphe.g. *Carm.* 88.1, f. 34v ἐχθροί σοι [ex'thrisi]) o bisillabico (e.g. *Carm.* 8.2, f. 5v θεατόν ἐστιν [thea'tonesti]); con parossitone seguite da enclitico monosillabico (e.g. *Carm.* 61.1, f. 29r ἐδεξάμην σε [edek'saminse]); ma

anche con perispomene seguite da enclitico bisillabico (e.g. *Carm.* 1.21, f. 1r ἐνεγκεῖν ἐστιν [eneŋ'kinestin]<sup>369</sup>) o monosillabico (e.g. *Carm.* 59.8, f. 29r ἱστορῶ σε [isto'rose])<sup>370</sup>.

- Quando l'enclitico è preceduto da una parola proparossitona, essa prende normalmente un accento d'enclisi sull'ultima sillaba: e.g. *Carm.* 30.26, f. 12v ἄτρωτός ἐστι e *Carm.* 47.40, f. 21r ἀνέστιός τε. Bisogna segnalare che, in Greco medievale, talvolta il primo dei due accenti si perde, probabilmente perché il primo era sentito più debole e, talvolta, spariva (e.g. δίδοντά του > διδοντά του<sup>371</sup>).
- Se una parossitona è seguita da ciò che dovrebbe essere un enclitico bisillabico, l'enclitica prende accento sull'ultima sillaba: *Carm.* 93.56, f. 40v μάρτυς εἰμί ['martis i'mi]. Il caso di *Carm.* 43.1, f. 19v εἴπερ τινας non è eccezione, perché, in realtà, è una sinenclisi.

Anche nella disposizione degli accenti d'enclisi il manoscritto vaticano dimostra la ferrea volontà di attenersi alle norme grammaticali percepite come corrette dall'autore. Si trova, quindi, diffusamente ἄλλό τι (cfr. e.g. *Carm.* 66.8), una forma lessicalizzata di un fenomeno attivo nella omerica (cfr. *Il.* 1.237) e recuperato tramite le grammatiche. Allo stesso modo, pronomi come οὗτος prendono un secondo accento se seguiti da enclitica, e.g. *Carm.* 2.19, f. 2r οὗτοί τε συντρέχοντες. La presenza di forme del genere è ben nota in poesia bizantina, anche se gli editori, tra costoro anche Bollig – de Lagarde, tendono a normalizzare il primo esempio in ἄλλο τι: Lauxtermann sottolinea che gli accenti d'enclisi sull'ultima sillaba di una properispomene o di una parossitona, qualora esse siano seguite da enclitico monosillabico, sono puramente grafematici<sup>372</sup> e, quindi, οὗτοί τε come ['utite]. In altri casi, invece, il manoscritto vaticano è più coerente con la fonetica del Greco medievale: si è visto, infatti, che nelle properispomene seguite da enclitica, non è normalmente segnato l'accento d'enclisi (e.g. *Carm.* 1.21, f. 1r {ἐνεγκεῖν ἐστιν}), ma solo l'accento circonflesso, che corrisponde al dato fonetico [eneŋ'kinestin]. Che questo fosse volontà dell'autore o "distrazione fonetica" del copista, non è chiaro: è molto interessante notare che gruppi del genere sono posti, il più delle volte, dinanzi a C7 per formare 7pp.

In questo contesto, però, vi sono due tipologie di eccezioni:

- Nel canzoniere ci sono cinque casi in cui gruppi del genere sono in clausola di verso. Da un lato, si trova in due casi ἄλλό τι (*Carm.* 47.96, f. 25v, *Carm.* 92.17, f. 37v);

<sup>369</sup> Questo tipo di accentazione è prova dell'evidente perdita di distinzione tra accento acuto e accento circonflesso. Gruppi di tal genere, nel manoscritto vaticano, riportano solo l'accento fonologico: vd. anche *Ep.* 47.43, f. 21<sup>r</sup> C5 | χαῖρε μοι σύ – in Bollig – De Lagarde e Bernard – Livanos normalizzato in χαῖρέ μοι σύ, *Ep.* 48.2, f. 21<sup>v</sup> {κλήρον σε} = ['klironse], pubblicato sia in sia in Bernard – Livanos con la grafia κληρόν σε; *Ep.* 86.9, f. 34<sup>r</sup> κατευθύνον με = [katef'θionme], in Bollig – De Lagarde e Bernard – Livanos κατευθύνόν με. Nella mia edizione appariranno rispettivamente come χαῖρε μοι, κληρόν σε e κατευθύνον με.

<sup>370</sup> Cfr. LAUXTERMANN 2019a, p. 316-317. Per il caso particolare di *Carm.* 18.2 κρατῶ σέ, si veda il commentario metrico.

<sup>371</sup> HOLTON et al. 2019, p. 226: l'esempio, riportato nella grammatica, è tratto da un documento datato al 1496 di un notario, Giovanni Olocalo.

<sup>372</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 315-317.

dall'altro, in tre casi si ha una properispomena seguita da enclitico monosillabico: *Carm.* 26.2, f. 10r πληροῦντά σε||, *Carm.* 34.1, f. 16r προεῖπέ τις||, *Carm.* 74.1, f. 31r ἐνταῦθα σε||. Se si è già detto che ἄλλο τι è usato anche altrove nel verso, i gruppi properispomena e monosillabo clitico menzionati, se si trovassero altrove (per esempio davanti a cesura), sarebbero scritti {πληροῦντα σε, προεῖπε τις, ἐνταῦθα σε} e, quindi, pronunciati [pli'runtase, pro'ipetis, en'tafθase]. Applicando tale pronuncia alla clausola del verso si creerebbe un'eccezione all'accento di undicesima sillaba, sistematicamente rispettato da Mauropode. Al contrario, l'accentazione "classica" di questi gruppi a fine verso fa comprendere come Mauropode li impieghi in qualità di fossili fonetici con una finalità prettamente letteraria: lenendo o neutralizzando il tonico, egli sposta "artificialmente" l'accentazione di una sillaba verso destra, quindi [pli,roun'dase] / [al'loti] o, meglio, [pliroun'dase] / [al'loti], in una modalità grammaticamente accettabile e comprensibile alle orecchie di un pubblico dotto. Si tratta di un fenomeno di neutralizzazione dell'accento tonico a favore dell'accento d'enclisi che, in Greco medievale, è attestato, ma non per casi di questo genere<sup>373</sup>, che sono strettamente legati a una volontà di conferire una *facies* linguistica erudita alla clausola del verso.

- bisillabi enclitici dopo οὔτος e τοιοῦτος, come *Carm.* VI, f. IIv e 66.10, f. 30r τοιοῦτόν ἐστι| C5 o *Carm.* 54.16 ||ἀλλ' οὔτός ἐστι| C5. Se, come altrove nel verso, si mantenesse il solo accento tonico, si avrebbe un *word cluster* di accentazione bisdrucchiola, la cui impossibilità è aggravata dalla sua posizione dinanzi a cesura. Si tratta, però, di un caso del tutto simile al fenomeno visto al paragrafo precedente e, quindi, bisogna intenderlo come [u'tosesti] o, meglio, [u'tosesti].

## 5.5 Cesure e pause

Nel canzoniere, i versi che sono caratterizzati da cesura dopo quinta sillaba (C5) sono il 71,2% del totale, mentre i versi caratterizzati da una cesura dopo settima sillaba (C7) sono il 28,6%<sup>374</sup>.

<sup>373</sup> Cfr. l'esempio che ho riportato *supra* e HOLTON et al. 2019, p. 226.

<sup>374</sup> Sulle cesure e le pause minori del dodecasillabo, si vedano MAAS 1903, KARSAY 1989, soprattutto pp. 357-358 e LAUXTERMANN 2019a, pp. 357-359. Nella tabella seguente, così come nel commentario metrico e nella seconda appendice contenente gli schemi metrici, si usano: 5 e 7 per indicare la tipologia di cesura (5 = C5, dopo cinque sillabe; 7 = C7, dopo sette sillabe); pp corrisponde a una parola proparossitona / sdrucchiola prima di cesura; p è una parola parossitona/perispomena, quindi piana, prima di cesura; ox è una parola ossitona/perispomena, quindi tronca, prima di cesura. I simboli sono stati tratti dall'*Appendix metrica* di Lauxtermann, che utilizza proparossitona, parossitona e ossitona in un'ottica linguistica; per disambiguare con le terminologie proprie del Greco antico, dove ossitono e i suoi composti è legato all'accento acuto/grave, mentre ci sono due termini a sé stanti per l'accento circonflesso, nel commentario mi riferirò agli accenti medievali con la terminologia italiana: sdrucchiolo, piano, tronco.

C5		C7	
5pp	9,8%	7pp	22,9%
5p	31,1%	7p	5,7%
5ox	30,3%	7ox	0,1%
Cesura incerta		0,2%	

Da questa tabella appare un dato interessante: più della metà dei versi mauropodei (53,2%) è accentata sulla quinta sillaba, in contesto di C5 come 5ox o C7 come 7pp. Le percentuali della tabella si riferiscono alla totalità dei versi del canzoniere. Visto che l'unica tabella di riferimento a disposizione è quella approntata da Lauxtermann<sup>375</sup>, riporto qui di séguito le percentuali per ciascun tipo di cesura: del totale di C5, il 13,7% è 5pp, il 43,7% è 5p, il 42,5% è 5ox; del totale di C7, il 79,9% è 7pp, il 19,9% è 7p, lo 0,2% è 7ox.

L'unico verso caratterizzato da 7ox, infrangendo la 'legge' di Hilberg<sup>376</sup>, parrebbe essere *Carm.* 38.42, f. 18v, dove l'elemento ossitono prima di C7 è un aggettivo al vocativo singolare, posto al centro dei due genitivi da esso retti. Per comodità esplicativa, riporto anche il v. 41:

- v. 41     ψυχῆς ἐμῆς μέλημα· | C7 | φῶς τῶν ὀμμάτων·  
v. 42     μαθημάτων κοινῶν· | C7 | καὶ διδασκάλων·

Questa eccezione si spiega nel suo contesto. Il verso è formato da un aggettivo trisillabico tronco e due genitivi tetrasillabi piani; visto che il secondo sostantivo forma un *word cluster* pentasillabico con καί, si ha una successione di un tetrasillabo, un trisillabo e un pentasillabo. Si tratta della forma «sintetica» delle medesime distribuzione del v. 41, in cui si trovano due gruppi tetrasillabici concordati al genitivo, a inizio (ψυχῆς ἐμῆς) e a fine verso (τῶν ὀμμάτων) retti da due elementi posti a cavallo di cesura (μέλημα prima di C5, φῶς dopo). Il v. 42 mantiene l'elemento al centro invariato, ma da trisillabo sdrucciolo μέλημα si passa a trisillabo tronco κοινῶν; il gruppo iniziale tetrasillabico del v. 41 è sostituito da un tetrasillabo; la conformazione del secondo κῶλον del v. 41 è mantenuto a livello grafico (v. 41 monosillabo tonico + *word cluster*, v. 42 monosillabo proclitico + tetrasillabo), ma diviene *word cluster* pentasillabico a livello fonetico e, anche in questo caso, la clausola è identica al verso precedente (τῶν ὀμμάτων e καὶ διδασκάλων, proclitico + sostantivo). A livello ritmico, è probabile che i due accenti consecutivi ἐμῆς μέλημα siano da mantenere, secondo la prima tipologia di accenti consecutivi evidenziata da Lauxtermann<sup>377</sup> che corrisponde a un cambiamento ritmico: dopo un attacco di ritmo doppio ascendente

<sup>375</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 327-328.

<sup>376</sup> HILBERG 1898. In realtà, è una consuetudine che deriva da un gusto, più che una legge.

<sup>377</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

(più semplicemente, due giambi ritmici), si passa a un ritmo triplo discendente (un dattilo ritmico) prima di cesura, il cui ritmo è mantenuto anche al secondo κῶλον con un ritmo triplo e uno doppio discendente (più semplicemente, un dattilo e un trocheo ritmici). Al contrario, al v. 42 vi è un ritmo anapestico (o triplo ascendente): il primo anapesto è formato dalla parola μαθημάτων, il contrario ritmico di μέλημα, con cui è legato anche da un rapporto fonico, [ˈmelima] – [maθiˈmaton]; l’ultima sillaba di μαθημάτων assieme a κοινωνέ forma una cellula ritmica che, in §5.8.2, si definirà “anapesto allungato” ma corrisponde precisamente alle quattro sillabe dei due giambi del v. 41; dopo la cesura, vi è un secondo anapesto allungato (καὶ διδασκάλων). La motivazione della presenza di 7ox è quindi solidamente legata al contesto prosodico per creare un rapporto stringente in *Carm.* 38.41-42, mutando ritmo e disposizione sillabica.

All’interno del canzoniere mauropodeo vi è poi una certa tendenza a sfruttare le doppie pause all’interno del metro: si tratta di un fenomeno marcato ma non peregrino (11,0% del totale dei versi), in cui un bisillabo è posto in sesta e settima sillaba e non è legato da enclisi con gli elementi circostanti. In questo caso una delle due pause è cesura, la sua selezione dipende dal senso del verso e dalle relazioni logico-semantiche tra i vari elementi; l’altra risulta essere una pausa minore, che enfatizza il ruolo del bisillabo centrale.

Le altre pause all’interno del verso sono segnalate nel manoscritto vaticano da punto in alto, virgola e, solo talvolta, punto. Tali pause sono dopo tre o quattro sillabe<sup>378</sup> nel primo κῶλον, due o, più spesso, tre nel secondo, se la cesura è una C5 (è la dieresi che Lauxtermann chiama D8<sup>379</sup>).

## 5.6 La disposizione delle parole

Nella sua *Appendix metrica*, Lauxtermann ricorda che, nella poesia post-classica, l’unità metrica non è la singola parola ma il *word cluster*<sup>380</sup>, un’espressione difficilmente traducibile in italiano con la medesima efficacia del termine in inglese: si tratta, letteralmente, di grappoli di parole in cui una sola ha accento tonico, mentre le altre sono pre- o postpositive; il gruppo è legato da un’unica relazione fonica, sintattica e semantica. Si prenda, ad esempio, *Carm.* 2.7 σὺν τοῖς ποιμέσιν vale per [sintisˈpimesin#], mentre il secondo κῶλον di *Carm.* 2.11 ἐμφοροῦ μοι τοῦ πόθου si divide in due *word clusters* [emfoˈrumi# tuˈpoθu#]. D’altra parte, la concordanza grammaticale non corrisponde all’appartenenza a un *word cluster*: se in *Carm.* 2.27 τὰ λαμπρὰ δῶρα è un *word cluster* perché l’accento di λαμπρά si lenisce dinanzi al tonico del suo sostantivo [talambraˈðora#], ottenendo una cesura 7p<sup>381</sup>, e lo stesso avviene in *Carm.* 6.9

<sup>378</sup> Il secondo caso è la dieresi che LAUXTERMANN 2019a, p. 361 definisce D4; la D3, però, non è rarissima nei versi mauropodei.

<sup>379</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 361.

<sup>380</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 271-272, che spiega anche il fenomeno delle *freie Wörter* evidenziato in HILBERG 1879 e HILBERG 1886.

<sup>381</sup> In realtà, nulla vieta che sia l’accento di δῶρα a lenirsi, [talamˈbraðora#], risultando così in 7pp.



con il gruppo  $\tau\mu\eta\nu \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\nu$  in clausola, da intendersi [timin'ɛçin#]<sup>382</sup>, ma, per esempio, non in *Carm.* 3.7  $\pi\tilde{\alpha}\sigma\iota \tau\omicron\iota\zeta \eta\theta\rho\omicron\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota\varsigma$ , in cui vi sono due elementi distinti (aggettivo e participio sostantivato) e, pur concordati, rimangono entrambi tonici [ˈpa-si# tisiθris'menis#]. Per questo motivo, preferisco dire che l'unità metrica è qualsiasi elemento (parola o *word cluster*) che porti un accento tonico; in generale, i clitici si attaccano all'elemento tonico a loro più vicino e legato dal punto di vista sintattico e semantico. Questi elementi minimi hanno un loro peso specifico, determinato dal numero delle loro sillabe, che, in poesia, deve adattarsi alle regole di ciascun metro: nel caso del dodecasillabo, ogni verso deve avere un numero massimo di dodici sillabi divise in due gruppi, da cinque e da sette sillabe, il cui ordine varia a seconda della cesura. Si tratta di uno spazio molto angusto e, in genere, si hanno due unità metriche per parte, alcune volte tre, ma spesso un  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  corrisponde a una sola unità metrica.

La versificazione di Giovanni Mauropode dimostra che tali elementi, nelle mani di un autore di una certa bravura, non sono solo i tasselli costitutivi del verso, ma sono organizzati in modo che i vari pesi specifici siano tra loro correlati in rapporti coerenti sia all'interno del verso sia tra un verso e l'altro, in vere e proprie sequenze. Si tratta di una caratteristica della versificazione bizantina che, in parte, è già stata osservata da Sarriu per la posizione delle parole di un notevole peso sillabico – i pentasillabi – in punti semanticamente importanti nella struttura interna delle poesie di Michele Psello<sup>383</sup>.

Nella tabella che segue, vi sono tutte le possibili realizzazioni del verso con quattro elementi, seguite dalla percentuale delle loro occorrenze. Come per la distribuzione accentuativa (cfr. *infra* §5.7), ho preferito restringere l'indagine ai versi che ho analizzato in questa tesi, aggiungendo il *Carm.* 1 di cui ho già condotto un sondaggio approfondito, e i *Carm.* 43-46, 50, 53, 69-70, 97-98 citati e tradotti nel commentario secondo la mia edizione: la distribuzione delle parole e l'accentazione dei versi sono solidamente legati alla semantica del verso stesso, e limitarsi a una visione d'insieme e solo sovrastrutturale porterebbe a dati falsati. Nella tabella che segue, le percentuali sono calcolate sul totale dei versi del campione.

<sup>382</sup> Sulla palatalizzazione di /x/ (grafema {χ}) nell'allofono [ç] davanti a /i, e/ si veda HOLTON et al. 2019, pp. 115 e 193-194 (ma solo per quanto riguarda la fricativa velare sorda).

<sup>383</sup> Soprattutto SARRIU 2006.

LEGENDA

$a$  – bisillabo     $2a$  – tetrasillabo    6 syll. – esasillabo     $\frac{1}{2}a$  – monosillabo  
 $b$  – trisillabo     $2b$  – pentasillabo    7 syll. – eptasillabo

1. $a - b - b - 2a$ 14,7%	5. $a - b - 2a - b$ 6,2%
2. $b - a - b - 2a$ 8,5%	6. $b - a - 2a - b$ 6,1%
3. $a - b - a - 2b$ 4,0%	7. $a - b - 2b - a$ 5,6%
4. $b - a - a - 2b$ 3,0%	8. $b - a - 2b - a$ 3,2%
9. $2a - b - b - a$ 2,4%	13. $a - 2b - a - b$ 1,1%
10. $2a - b - a - b$ 1,9%	14. $a - 2b - b - a$ 1,3%
11. $2b - a - a - b$ 1,0%	15. $b - 2a - b - a$ 2,6%
12. $2b - a - b - a$ 2,2%	16. $b - 2a - a - b$ 0,8%
1. $2b - b - 2a$ 9,8%	4. $2a - b - 2b$ 6,7%
2. $2b - 2a - b$ 6,4%	5. $b - 2a - 2b$ 4,0%
3. $2b - a - 2b$ 1,9%	
1. $2b - 2b - a$ 3,0%	1. 7 syll. + $2b$ 0,6%
2. $a - 2b - 2b$ 1,6%	2. 7 syll. - $a - b$ 0,5%
$b - a - \frac{1}{2}a - 6$ syll. 0,2%	Dubbi 0,8%

La maggior parte dei versi del campione (64,6%) è composta da due elementi col medesimo peso sillabico alternati ad altri due elementi, l'uno il doppio dell'altro. Visto il numero di dodici sillabe, questa tipologia di verso ha due possibili rese: 1) due trisillabi<sup>384</sup>, un bisillabo e un tetrasillabo, doppio del bisillabo; 2) due bisillabi, un trisillabo e un pentasillabo, che può essere definito il "doppio metrico" di un trisillabo, visto che un esasillabo è rarissimo nella metrica nei dodecasillabi e, in questo caso specifico, non è possibile impiegarlo perché impedirebbe la struttura a quattro membri. Tutte le possibili combinazioni di questi elementi sono attestate nel canzoniere e si distinguono in due categorie: disposizione chiastica, in cui una coppia di elementi identici è all'interno e l'altra, invece, a inizio e a fine verso; disposizione binaria, in cui gli elementi sono alternati a seconda della loro natura dispari o pari. Non è raro

<sup>384</sup> Da qui in avanti per tutto il §5.6, con bisillabo, trisillabo, tetrasillabo, pentasillabo si intende un elemento prosodico dotato di due, tre, quattro o cinque sillabe, sia esso una singola parola o un *word cluster*.

che l'elemento doppio, qualora sia un tetrasillabo, possa essere scisso in due componenti minime: qualora sia un tetrasillabo, semplicemente  $2x$  equivale a  $x - x$  ( $4=2+2$ ); qualora sia un pentasillabo, le due componenti sono un bisillabo e un trisillabo. Tra tutte le possibili combinazioni dei quattro membri, sono in ordine le più comuni quelle che pongono l'elemento doppio a fine verso (30,2% del totale), oppure come primo elemento del secondo κῶλον (21,1% del totale); seguono i versi che pongono l'elemento doppio all'inizio (7,5% del totale), mentre i meno diffusi hanno l'elemento doppio prima di cesura (5,8% del totale).

Il resto dei versi dalla struttura identificabile (33,8%) contiene solo tre elementi: un trisillabo, un tetrasillabo e un pentasillabo, oppure due pentasillabi e un bisillabo. Rispetto ai versi con quattro membri, i versi con tre preferiscono porre il pentasillabo, l'elemento più pesante, a inizio verso (17,9% del totale). Non altrettanto diffusi sono le disposizioni sillabiche che affiancano due pentasillabi a un bisillabo, solamente il 4,6% del totale. È infine molto raro il caso in cui occorra un eptasillabo, accompagnato o da un pentasillabo o dalle due componenti dello stesso, un bisillabo e un trisillabo (1,1% del totale); ancora più raro è la presenza di un esasillabo (0,2% del totale). In generale, il verso preferito da Mauropode pare essere senza dubbio  $a - b - b - 2a$ , assieme a  $2b - b - 2a$ .

La visione di questi dati è interessante, ma non dà l'idea dell'effettivo uso di questi versi nel canzoniere mauropodeo: Giovanni Mauropode, infatti, dimostra di aver dato particolare peso alla modalità in cui le varie tipologie di versi contrassegnati da una determinata distribuzione sillabica sono organizzati all'interno di ogni singola poesia. Tuttavia, ad oggi, è quasi impossibile inquadrare tali dati all'interno di tendenze nella versificazione e dei suoi contemporanei e, in generale, della poesia bizantina, a parte uno studio di Karsay e alcune pagine nell'*Appendix metrica* di Lauxtermann<sup>385</sup>. Bisogna, quindi, basarci su dati interni. Da un lato, pare indubitabile che Mauropode ritenesse opportuno accostare versi di diversa struttura sillabica per ottenere un forte senso di *variatio* intrinseca alla struttura stessa del verso. Si tratta di fenomeni più che altro fonetici, ma che talvolta si accompagnano a disposizioni grafiche talmente evidenti da far supporre un gusto anche visivo di un determinato accostamento di parole. In secondo luogo, è altresì certo che le modalità di accostamento di questi elementi non sia casuale, bensì basata su una precisa *ratio*. Il problema è che tali disposizioni sfuggono, al momento, a una sistematizzazione completa. Si possono evincere alcuni metodi di accostamento che sono diffusi nel canzoniere. Spesso le forme "solute" e le forme "normali" delle varie tipologie sono accostate in maniera interrelata, soprattutto  $a - b - b - 2a$  con  $a - b - b - a - a$ , oppure gli elementi con tre membri, spesso a distanza di due o tre versi l'uno dall'altro. Il passaggio tra una tipologia e un'altra avviene mantenendo la stessa struttura ma alterando l'ordine di pari e dispari, in tutto il verso o solo in un κῶλον:

<sup>385</sup> KARSAY 1989 e LAUXTERMANN 2019a, pp. 366-368.

Esempio 1	Esempio 2
$a - b - b - 2a$	$b - a - 2a - b$
$b - a - a - 2b$	$b - a - 2b - a$

Oppure invertendo l'ordine degli elementi interni, in un solo κῶλον o in entrambi:

Esempio 1	Esempio 2
$b - a - 2a - b$	$b - a - b - 2a$
$b - a - b - 2a$	$a - b - a - 2b$

Spesso, infine, si mantiene l'ordine all'interno di ciascun κῶλον inalterato, ma si modifica l'ordine degli elementi in maniera speculare rispetto la cesura. Ciò può tradursi nel cambiamento della posizione di due elementi o della posizione dei due κῶλα e può o meno concordarsi con altre norme distributive:

Esempio 1	Esempio 2	Esempio 3
$2a - b - b - a$	$2b - a - a - b$	$a - b - b - 2a$
$a - b - b - 2a$	$a - b - a - 2b$	$2b - a - b - a$

Questi, si ripete, sono solo esempi di quanto si trova effettivamente nei versi del canzoniere maupodeo: all'interno del *Commentario metrico-ritmico* si vedrà come effettivamente sono impiegate queste norme e queste tendenze.

In questo capitolo occorre introdurre un concetto che spesso ricorre nel *Commentario metrico-ritmico*, l'“*enjambement* interno”. La definizione di questo fenomeno deriva da quella di ‘rima interna’: se la rima agisce solitamente a fine verso, la rima interna, invece, collega due parole *all'interno del verso*, attraverso l'identità vocalica e consonantica degli elementi posti dopo l'accento. Allo stesso modo, l'“*enjambement* interno traspone dentro il verso un fenomeno che, di solito, avviene in clausola, attraverso lo spostamento di uno o più elementi al verso successivo: sono tra di loro concordati due elementi posti in due κῶλα diversi del verso. Come spiega Lauxtermann, questo fenomeno è evitato dal pentadecasillabo e dall'ottosillabo, mentre è raro in dodecasillabi e trimetri ionici. La spiegazione è semplice: se la lunghezza di pentadecasillabo e ottosillabo permettono al fraseggio di evitare l'“*enjambement* interno, nel dodecasillabo e nel trisillabo questo spazio manca e, quindi, è tollerato<sup>386</sup>. Tuttavia, l'uso dell'“*enjambement* interno è raro Maupode e il suo effetto risulta marcato, soprattutto quando ricorre tra due elementi concordati grammaticalmente, uno tronco nel primo κῶλον e l'altro accentato sulla sua prima sillaba nel secondo: l'impossibilità del fenomeno della proclisi così come del lenimento di uno dei due accenti a causa della presenza di cesura permette di creare un significativo fenomeno ritmico, spesso sfruttato per cambiare la progressione ritmica del verso.

<sup>386</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 354-355.

## 5.7 La posizione degli accenti nel verso

Nel dodecasillabo bizantino ci sono due accenti di fondamentale importanza: uno fisso, in undicesima sillaba (il fenomeno è detto ‘parossitismo’), l’altro mobile entro le ultime tre sillabe prima della cesura. Nel canzoniere mauropodeo queste due norme sono rispettate sistematicamente: i dati circa la posizione degli accenti prima di cesura sono stati già offerti al §5.5; sull’accento in undicesima sillaba bisogna solo dire che l’unica eccezione al parossitismo è *Carm.* 93.20, f. 40r κρατεῖ||<sup>387</sup>.

Per quanto riguarda gli altri accenti, essi sono mobili. Di séguito si riportano gli schemi presenti nel canzoniere, distinguendo per primo e secondo κῶλον e per tipologia di cesura. Prima di proseguire con l’analisi, però, bisogna introdurre una legge metrica fondamentale nel verso bizantino, scoperta per la prima volta da Maas e poi sistematizzata da Lauxtermann. Se, in un dodecasillabo, due accenti si trovano su sillabe consecutive, ci sono tre possibilità, che per comodità sono state numerate, qui e nel commentario metrico, con una numerazione basata sulla loro disposizione nell’*Appendix metrica* di Lauxtermann<sup>388</sup>:

1. Prima tipologia di Lauxtermann: se due accenti sono separati da fine di verso o da cesura, si mantengono per rispettare la legge di Maas sull’impossibilità di enclisi a cavallo di cesura. Lo stesso fenomeno avviene, per enfasi, in altre sedi del verso, soprattutto quanto c’è una pausa sintattica o in una sede dove essa è percepita come consueta (dopo III o IV sillaba, raramente II). La prima tipologia pare occorrere anche quando una parola sdrucchiola è posizionata prima di cesura ed è preceduta da parola tronca (soprattutto se trisillabica).
2. Seconda tipologia di Lauxtermann: l’enclisi grammaticale generata da alcuni elementi, come il negativo οὐδέν (non è presente nel canzoniere), o subita da altri, come per l’avverbio πάλιν quando non ha il significato di “ancora, indietro” ma “al contrario, invece”<sup>389</sup>.
3. Terza tipologia di Lauxtermann<sup>390</sup>: solitamente, se due accenti si trovano a contatto, uno dei due è prominente sull’altro, che si lenisce fino a scomparire. È un fenomeno diffusissimo nel *corpus* mauropodeo, soprattutto dinanzi a fondamentale di undicesima sillaba, ad accento metrico prima di cesura e, anche, dopo un’ottava sillaba accentata per creare una clausola  $\acute{\_} \times \times \acute{\_} \times ||$ . La prima tipologia è, in realtà, una deroga a quest’ultima<sup>391</sup>.

<sup>387</sup> Bollig e de Lagarde pubblicano κράτει. Come già segnala LAUXTERMANN 2019a, p. 321 e come giustamente pubblicano Bernard – Livanos, *Carm.* 81.13, f. 32v termina con χλόης, mentre *Carm.* 54.96, f. 25v e 92.17, f. 37v con ἄλλο τι; nell’edizione Bollig – de Lagarde si hanno rispettivamente χλοῆς e ἄλλο τι (a riguardo del quale vd. *supra*).

<sup>388</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345

<sup>389</sup> Il lenimento dell’accento di πάλιν in *Carm.* 37.45 ἡ φθορὰ πάλιν μόνον [ifθo'rapalin 'monon] segue la terza tipologia.

<sup>390</sup> Cfr. MAAS 1925.

<sup>391</sup> Allo stato attuale della ricerca, bisogna ammettere che spesso è difficile preferire la prima alla terza tipologia o viceversa e, talvolta, tale preferenza rischia di essere arbitraria. Proprio per que-

Di séguito si riporta lo schema delle possibili forme di distribuzione accentuative nel canzoniere maupodeo. Come per la distribuzione sillabica, anche in questo caso ho preferito per ora considerare solamente i versi di cui ho già effettuato un'analisi specifica, ovvero, il *corpus* edito in questa tesi, i carmi citati in commentario (*Carm.* 43-46, 50, 53, 69-70, 97-98), e il *Carm.* 1. Rispetto agli accenti metrici, gli accenti in altre posizioni del verso sono spesso consecutivi e, in tal caso, bisogna scegliere tra le tre tipologie di Lauxtermann appena elencate: nonostante gli sforzi dello studioso e, prima di lui, di Maas e pochi altri, non c'è ancora una casistica precisa per scegliere tra prima e terza tipologia, nonostante sia chiaro che la prima sia ben più rara della terza. Per questo motivo ho preferito limitarmi a quanto già analizzato.

Primo κῶλον con C5		TOT VV.	TOT C5
1.    _ x _ x x   x x x x x x x	I, III	4,5%	6,1%
2.    _ x x _ x   x x x x x x x	I, IV	11,2%	15,3%
3.    _ x x x _   x x x x x x x	I, V	15,0%	20,5%
4.    _ x _ x _   x x x x x x x	I, III, V	0,7%	1,0%
5.    x _ x _ x   x x x x x x x	II, IV	14,1%	19,3%
6.    x _ x x _   x x x x x x x	II, V	12,6%	17,2%
7.    x _ _ x x   x x x x x x x	II, III	0,7%	1,0%
8.    x x _ x x   x x x x x x x	III	4,9%	7,3%
9.    x x _ x _   x x x x x x x	III, V	1,0%	1,3%
10.   x x x _ x   x x x x x x x	IV	5,5%	7,5%
11.   x x x _ _   x x x x x x x	IV, V	0,4%	0,6%
12.   x x x x _   x x x x x x x	V	2,1%	2,9%

---

sto motivo, nel commentario, riporto entrambe le possibili interpretazioni metriche ogniqualvolta l'interpretazione del verso risulti ambigua.

Primo κῶλον con C7		TOT VV.	TOT C7	
1.	_ x x x _ x x   x x x x x	I, V	8,4%	31,3%
2.	_ x x x x _ x   x x x x x	I, VI	0,1%	0,5%
3.	_ x _ x _ x x   x x x x x	I, III, V	2,5%	9,4%
4.	_ x _ x x _ x   x x x x x	I, III, VI	0,3%	1,0%
5.	_ x x _ x _ x   x x x x x	I, IV, V	0,1%	0,5%
6.	_ x x _ x _ x   x x x x x	I, IV, VI	0,6%	2,1%
7.	x _ x x _ x x   x x x x x	II, V	6,0%	22,4%
8.	x _ x x x _ x   x x x x x	II, VI	0,4%	1,6%
9.	x _ _ x x _ x   x x x x x	II, III, VI	0,1%	0,5%
10.	x _ x _ x _ x   x x x x x	II, IV, VI	0,4%	1,6%
11.	x x _ x _ x x   x x x x x	III, V	3,8%	14,1%
12.	x x _ x x _ x   x x x x x	III, VI	0,4%	1,6%
13.	x x _ _ x _ x   x x x x x	III, IV, VI	0,3%	1,0%
14.	x x x _ _ x x   x x x x x	IV, V	1,8%	6,8%
15.	x x x _ x _ x   x x x x x	IV, VI	4,2%	4,2%
16.	x x x x _ x x   x x x x x	V	0,4%	1,6%

Secondo κῶλον con C5		TOT VV.	TOT C5	
1.	x x x x x   _ x x x x _ x	VI, XI	6,3%	8,6%
2.	x x x x x   _ x _ x x _ x	VI, VIII, XI	6,9%	9,4%
3.	x x x x x   _ x x _ x _ x	VI, IX, XI	5,2%	7,1%
4.	x x x x x   x _ x x x _ x	VII, XI	14,3%	19,5%
5.	x x x x x   x _ _ x x _ x	VII, VIII, XI	0,1%	0,2%
6.	x x x x x   x _ x _ x _ x	VII, IX, XI	2,5%	3,5%
7.	x x x x x   x x _ x x _ x	VIII, XI	26,8%	36,6%

8.	x x x x x   x x ' ' x ' x	VIII, IX, XI	0,7%	1,0%
9.	x x x x x   x x x ' x ' x	IX, XI	9,0%	12,3%
10.	x x x x x   x x x x x ' x	XI	1,1%	1,5%
Secondo κῶλον con C7			TOT VV.	TOT C7
1.	x x x x x x x   ' x x ' x	VIII, XI	6,2%	22,9%
2.	x x x x x x x   x ' x ' x	IX, XI	8,5%	31,8%
3.	x x x x x x x   x x x ' x	XI	12,3%	45,8%
Incerto			0,2%	

## 5.8 Il metro e il ritmo

Ἔση γὰρ δύο καλῶς συνάψας εἰς ἓν· ποδῶν τε μέτρον καὶ τόνων ῥυθμόν. Ποίημα δὲ στίχων τοιῶνδε ὁμοιώτατον ἂν εἴη δένδρῳ καρποῖς τε βριθόντι καὶ φύλλα πρὸς κόσμον περικειμένῳ.

Tu sarai l'artefice della splendida unione di due cose in una: il metro dei piedi e il ritmo degli accenti. Una poesia composta da tali versi sarà del tutto simile a un albero che, al medesimo tempo, è carico di frutti e slancia le sue foglie verso il cielo.

Massimo Planude, *Dialogo sulla grammatica*<sup>392</sup>

Con questo esergo si apre il terzo capitolo di un'opera di capitale importanza per lo studio del ritmo bizantino, *Rhetoric and Rhythm in Byzantium* di Valiavitcharska<sup>393</sup>. Nonostante le importanti pagine di Maas e Lauxtermann sulla questione<sup>394</sup>, il passo di Planude descrive con viva chiarezza la doppia natura che convive nel dodecasilabo bizantino: i piedi del metro classico, che i più accorti ed eruditi poeti bizantini mantenevano per rientrare nell'Olimpo letterario, ma la cui fruizione, se avveniva per mezzo diverso dalla lettura, era comprensibile solo per via intellettuale e non uditiva a un gruppo limitato di loro pari; il ritmo dato dagli accenti (definiti, in Planude, *τόνοι*<sup>395</sup>), che è percepibile dal punto di vista uditivo ed dà la linfa vitale al discorso poetico<sup>396</sup>. Planude paragona la compresenza dei due elementi a un albero carico di frutti (i piedi della poesia antica) e, al contempo, che ha le sue foglie rivolte verso il cielo.

<sup>392</sup> Max.Plan., *Dial. de gramm.* in BACHMANN 1828, II p. 31-33.

<sup>393</sup> VALIAVITCHARSKA 2013, qui p. 90.

<sup>394</sup> Mi riferisco a MAAS 1903, pp. 301-303 e LAUXTERMANN 1998a, pp. 20-21.

<sup>395</sup> LAUXTERMANN 1998a sostiene che i Bizantini erano soliti chiamare l'accento ritmico (*stress*) con il sostantivo κρότος.

<sup>396</sup> Si pensi ai *patterns* dei dodecasilabi non prosodici e, talvolta, neppure isosillabici in BERNARD 2018, pp. 34-37.



### 5.8.1 Il metro

Il metro quantitativo mauropodeo è molto facile da descrivere: si tratta di καθαροὶ ἴαμβοι, ovvero trimetri giambici acataletti, senza soluzione e con ultima sillaba ancipite<sup>397</sup>. Nei trattati di metrica vi sono poche descrizioni riconducibili al dodecasillabo, tra le quali spiccano per chiarezza tre fonti riconducibili probabilmente a un'origine comune (che Lauxtermann chiama "Anonimo metricista"<sup>398</sup>), edite da Consbruch:

Schol. B ad Heph. 12.1, p. 280.4-5, pp. 280.14-281.2 Consbruch, cfr. *Appendix Dionysiaca*, p. 309.23-24; p. 310.9-16 Consbruch et *Appendix Rhetorica* cap. 5, pp. 342-343 Consbruch

Τὸ ἰαμβικὸν μέτρον ἔστι μὲν ἑξάμετρον, διαιρεῖται δὲ εἰς δύο ... Τὸ δὲ ἕτερον τοῦ ἰαμβικοῦ μέρος καλεῖται καθαρὸν τε καὶ τρίμετρον. Τούτῳ δὲ ὀλίγοι τῶν ἀρχαίων ἐχρήσαντο. Δέχεται δὲ ἐν μὲν τῇ πρώτῃ βάσει ἴαμβον καὶ σπονδεῖον, ὁμοίως καὶ ἐν τῇ τρίτῃ καὶ ἐν τῇ πέμπτῃ, ἐν δὲ τῇ δευτέρῃ καὶ τετάρτῃ ἴαμβον μόνον, ἐν δὲ τῇ ἕκτῃ ἴαμβον ἢ πυρρήχιον.

Nel ms. Marc. Gr. Z, 483 (coll. 677, diktyon 69954; XIV sec.), ff. 151r-157r si legge anche un'altra interessante definizione, che esplicita quanto, in realtà, è già chiaro nelle tre fonti precedenti:

Ἰστέον ὅτι τὸ ἰαμβικὸν μέτρον ἑξάμετρον ἔστι· ὁ γὰρ ἴαμβος σύγκειται ἐκ ποδῶν ἕξ. Ἐκαστος δὲ τῶν ποδῶν ἔχει συλλαβὰς δύο<sup>399</sup>.

Nel trattato marciano, il metro giambico è definito un esametro: si tratta di una ridefinizione del termine, in cui ciascun metro non è composto da due piedi giambici (come nella definizione classica di trimetro giambico), ma da un solo giambo. Si tratta di uno scarto causato dal passaggio da un sistema di versificazione di metrica quantitativa a un sistema accentuativo in cui il numero delle sillabe è la base minima del metro. Allo stesso modo, la denominazione «pentametro giambico» propria della metrica inglese applica, in apparenza impropriamente, un canone descrittivo classico a un verso che, di per sé, si basa sulla presenza di cinque paia di sillabe, accentate solitamente sulla sillaba pari.

Lo schema prosodico del dodecasillabo è semplice. Le sedi pari sono sempre lunghe, la terza e l'undicesima sillaba quasi sempre brevi, le altre sillabe dispari possono essere brevi o lunghe a piacimento. Non esiste il fenomeno della soluzione delle lunghe, né si può sostituire un metro di due sillabe con uno di tre: non si tratta di un'incapacità da parte del poeta, ma di una impossibilità di adeguare all'isosillabia il fenomeno della soluzione e della sostituzione. D'altronde, riprendendo Planude, il metro quantitativo corrisponde ai frutti prelibati per gli eruditi<sup>400</sup>, ma sono le foglie del ritmo a comprovare la vitalità della pianta del dodecasillabo.

<sup>397</sup> Sull'uso e l'origine del termine, si veda LAUXTERMANN 1998a, pp. 16-19.

<sup>398</sup> LAUXTERMANN 1998a, p. 12 n. 10. Lauxtermann pensa che sia un erudito vissuto nel IX secolo. VOLTZ 1894, pp. 7-14 pensa che sia una fonte derivante da Elia Monaco, Lauxtermann sostiene il contrario.

<sup>399</sup> W. STUEMUND 1886, p. 192.

<sup>400</sup> Spesso i moderni si sono interessati più ai frutti che alla pianta, slanciandosi in paragoni con gli antichi giambografi che hanno portato a un generale giudizio negativo sull'abilità poetica dei Bizantini.

Anche se la dodicesima sillaba è ancipite, Mauropode tende a porvi una lunga (63,3% sul totale dei versi del canzoniere) anziché una breve (36,7%), probabilmente perché la posizione è comunque pari. La grande conoscenza che Mauropode aveva della lingua letteraria greca e delle sue caratteristiche linguistiche precipue, ormai perdute nel Greco del suo tempo (i.e. la quantità sillabica), per cui si rimanda a §5.2. Si riportano qui le deroghe alle norme quantitative:

**verso olospondaico:** *Carm.* 47.49.

**II sillaba breve:** *Carm.* 33.42 ||τῆ προθέσει.

**III sillaba lunga:** *Carm.* 38.5 e 39.9 ||Ἄνδρόνικος; *Carm.* 37.5 ||Ἰωάννου; *Carm.* 72.5 ||καὶ τὰς Αὐγούστας.

**IV sillaba breve:** *Carm.* 33.21 ||τί δ' ἢ πρόθεσις; *Carm.* 37.10-11 ||ὁ χαρτοφύλαξ (×2), *Carm.* 49.2 ||καὶ τὸν Θεοδώρητον.

**II e IV sillabe brevi:** *Carm.* 31.39 ||ὁ Μονομάχος.

**VI sillaba breve:** *Carm.* 35.14 C5 | Μιχαήλ.

**VI, VIII e X sillabe brevi:** *Carm.* 29.2 C5 | ἀναγινωσκομένους||.

**VIII e X sillabe brevi:** *Carm.* 71.2 C7 | ὁ Μονομάχος||; *Carm.* 71.4, 72.7 C7 | τροπαίοφορε||.

**X sillaba breve e XI breve:** *Carm.* 44.4, 45.3, 55.40, 57.2, 70.1 Μονομάχος||; *Carm.* 8.21 πατέρας||.

**X sillaba breve e XI lunga:** *Carm.* 8.12 Σολομῶνα||; *Carm.* 73.2 e 74.2 Θεοδώρα||.

**XI lunga:** *Carm.* 17.8 Ἰωάννης||; *Carm.* 30.12 συγκλήτων||; *Carm.* 35.14 Ἰωάννην||; *Carm.* 37.4 Ἰωάννου||; *Carm.* 31.39, 57.1, 58.1 Κωνσταντίνος||; *Carm.* 55.1 e 71.8 Αὐγούσταις||.

In totale, vi sono trentaquattro deroghe in altrettanti versi (1,8% del numero complessivo) e la maggior parte di esse dipendono da nomi propri e termini tecnici, cfr. §5.2.5; vi è poi un verso olospondaico, un alpha di πατέρας usata in sede pari, quando altrove è correttamente impiegata come breve, e l'eta di συγκλήτων come undicesima sillaba<sup>401</sup>. Penso, infine, che *Carm.* 53.1 ῥίψον anziché ῥῖψον sia banalmente un errore del copista, perché altrove le vocali seguite da ψ sono sempre lunghe e spesso sfruttate in sillaba pari: anche in questo caso, lo iota di ῥῖψον è in quarta sillaba.

<sup>401</sup> Tale deroga trova spiegazione nella modalità in cui *Carm.* 30.12 è costruito. Al primo κῶλον si ha un trisillabo sdrucchiolo φύσημα e un bisillabo piano δήμων: se δήμων è sicuramente formato da due lunghe, l'uso corretto di φῶ e, soprattutto, di φῶσάω (cfr. *Carm.* 1.12) nel canzoniere può far supporre che Mauropode sappia la corretta scansione di φύσημα, a meno che non lo riconducesse a φύσις. Il secondo κῶλον incomincia con ἀξίωμα, che non solo è un nominativo di un sostantivo neutro in -ματ- della terza declinazione, ma è anche sdrucchiolo come φύσημα, pur avendo una sillaba in più in quanto tetrasillabo. La clausola συγκλήτων segue la medesima modalità corrispondenza che si è appena vista tra i primi elementi dei due κῶλα: come δήμων è un sostantivo piano al genitivo plurale, cui è legato da stretto rapporto di assonanza; συγκλήτων ha poi una sillaba in più di δήμων, ma mantiene la caratteristica precipua di quest'ultimo, ovvero che tutte le sillabe hanno come nucleo una vocale lunga. Il rapporto tra i vari elementi è accentuato dal *pattern* sillabico, che collega i due trisillabi all'esterno e i due elementi pari all'interno:  $b - a - 2a - b$ .

Bisogna solo aggiungere che Mauropode tende a porre le dicrone nelle sedi dispari (cfr. i derivati della radice κρι- di κρίνω, forse di lunghezza non chiara a Mauropode): in queste posizioni, la loro eventuale lunghezza non inficia allo schema binario del *pattern* quantitativo preservato nel dodecasillabo bizantino.

### 5.8.2 Il ritmo

Tornando alla similitudine di Planude, per molto tempo si è data importanza solamente ai frutti dell'albero, dimenticando le foglie: spinti da un intrinseco classicismo superiore a quello degli stessi Bizantini, spesso ci si è limitati a constatare più volte che Maas aveva ragione, che il trimetro giambico degli autori bizantini è composto da dodici sillabe e non ammette soluzioni, tende a terminare per parossitona e ad avere una pausa metrica dopo cinque o sette sillabe, preceduta da un accento entro le ultime tre sillabe prima di cesura. Quasi nessuno, invece, si è interessato alla disposizione degli accenti, nonostante le più importanti fonti retoriche dimostrino che l'εὐρυθμία è una delle caratteristiche più importanti di ogni composizione e, quindi, anche delle composizioni in versi<sup>402</sup>.

L'unico lavoro che contiene una statistica dei *patterns* ritmici nel dodecasillabo bizantino è rimasto a lungo un articolo di Lampsidis<sup>403</sup>, che però è gravato da diversi errori principalmente legati a un malinteso di fondo: nonostante egli stesso affermi la sostanziale difformità tra τόνοι μετρικοί (= quelli necessari al metro), ρυθμικοί (= gli accenti ritmici, che in Inglese si definirebbero con il termine *stress*) e γραμματικοί (= gli accenti grafici di elementi che possono essere clitici, cfr. qui al §5.4), lo studioso decide in maniera molto arbitraria dove un clitico diviene tonico e dove rimane clitico, senza spiegarne il motivo<sup>404</sup>. Ai due volumi di Hörandner e Valiavitcharska per il ritmo della prosa<sup>405</sup>, si aggiunge un interessante contributo di Karsay su vari metri bizantini<sup>406</sup>, nonché un articolo di Bernard<sup>407</sup> e i tre contributi di Sarriu su Michele Psello. Tuttavia, per ora, l'unico strumento critico sintetico per la ritmica dei metri bizantini è offerto dall'*Appendix metrica* di Lauxtermann<sup>408</sup>.

A parte la rarità di trattazioni scientifiche sistematiche, problema principale del ritmo è la sua natura di fenomeno complesso<sup>409</sup>, basato su una serie di fattori: distribuzione del peso sillabico, selezione e distribuzione degli accenti ritmici, posizione delle pause<sup>410</sup>. Come suggeriscono Ermogene e i suoi commentatori, un ritmo effi-

<sup>402</sup> Sull'εὐρυθμία si vedano LAUXTERMANN 1998a, *passim* e VALIAVITCHARSKA 2013, *passim*.

<sup>403</sup> LAMPSIDIS 1971-1972. Lo studioso descrive, ma non usa la definizione di Maas di "dodecasillabo" per il metro studiato nel suo articolo, preferendo la definizione classicistica ἰαβικὸν τρίμετρον. Sulla denominazione bizantina del dodecasillabo (καθαροὶ ἰαμβοί) e sul suo significato, si veda LAUXTERMANN 1998a.

<sup>404</sup> A riguardo, si vedano anche solo gli esempi enucleati da LAUXTERMANN 2019a, p. 338 n. 164.

<sup>405</sup> Rispettivamente VALIAVITCHARSKA 2013 e HÖRANDNER 1981.

<sup>406</sup> KARSAY 1989.

<sup>407</sup> BERNARD 2018.

<sup>408</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 332-333, 338-342.

<sup>409</sup> Cfr. ad esempio BENVENISTE 1966, I pp. 327-335, soprattutto il paragrafo conclusivo in p. 335.

<sup>410</sup> Sono i fattori analizzati da BERNARD 2018.

cace si basa sull'assenza di iato, sulla coerenza nella scelta delle clausole metriche<sup>411</sup> e, soprattutto, sulla variazione: Ermogene, infatti, dice che bisogna evitare parole dal medesimo quantitativo di sillabe (ἰσοσύλλαβα), dalla medesima lunghezza in termini prosodici (ἰσόχρονα) e dalla medesima distribuzione accentuativa (ἰσότονα), alternando parole più brevi a parole più lunghe sia per quantitativo di sillabe sia per lunghezza e ossitone ad altri accenti in modo tale da avere parole di maggiore e minore peso sillabico intervallate. Per parafrasare Ermogene, il fine è una composizione variegata di elementi<sup>412</sup>.

Come sottolinea Valiavitcharska traendo spunto dalle fonti retoriche, il nesso tra ritmo e la natura prosodica dei singoli elementi si crea attraverso l'accorta selezione e disposizione di questi ultimi in un fraseggio che non deve apparire artificiale<sup>413</sup>. Un esempio è dato dal celebre incipit dell'orazione sulla Natività di Gregorio Nazianzeno, Χριστὸς γεννᾶται, δοξάσατε, Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν, ἀπαντήσατε, lodato da Giuseppe Racendita nella sua succinta trattazione del ritmo<sup>414</sup>: se nel primo κῶλον si ha una successione di elementi in ordine crescente di sillaba e, man mano che si va a destra, si trova l'accento sempre più lontano dalla fine di parola (tronco, piano, sdrucchiolo), al secondo è mantenuto invariato il primo elemento, il bisillabo tronco Χριστός, mentre il rapporto crescente si ha negli altri due, un tetrasillabo tronco e un pentasillabo piano. L'aggiunta di una sillaba permette comunque la presenza della medesima clausola ritmica (la seconda forma di Meyer, o "doppio dattilo"<sup>415</sup>,  $\acute{\_} \times \times \acute{\_} \times \times$ ) sia in γεννᾶται δοξάσατε sia in οὐρανῶν ἀπαντήσατε<sup>416</sup>: tuttavia, nonostante la forma sia uguale, la distribuzione sillabica è differente: per usare gli schemi di Hörandner, il primo è un 2-PPr  $\acute{\_} \times, \times \acute{\_} \times \times$ , il secondo un 2-0Pr  $\acute{\_}, \times \times \acute{\_} \times \times$ <sup>417</sup>. A ciò si aggiunge un preciso rapporto di chiasmo tra gli elementi di maggior peso sillabico, grazie al quale l'anafora di Χριστός è posta in gran risalto. Il primo κῶλον finisce con un tetrasillabo e con una parola di medesima lunghezza inizia il secondo κῶλον: i due hanno l'accento sulle due massime posizioni consentite dalla norma del trisillabismo, δοξάσατε sulla terzultima e ἐξ οὐρανῶν sull'ultima. Allo stesso tempo, γεννᾶται e ἀπαντήσατε sono entrambi elementi di numero di sillabe dispari, con accento al centro tra un numero uguale di atone. L'incipit dell'orazione di Gregorio, dunque, è un perfetto esempio retorico proprio perché, nella brevità di sei elementi e venti sillabe dispiega in maniera perfetta la tensione creata dalla continua variazione di un modello coerente,

<sup>411</sup> Cfr. Syrian. *In Hermog.* p. 67.16-68.2 Rabe.

<sup>412</sup> Cfr. Hermog. *Id.* I 12.47 Patillon = p. 309 Rabe. I medesimi concetti appaiono anche nei commentatori di Ermogene, vd. il commento metrico di Lachares pubblicato in W. STUDEMUND 1888, p. 19 e il commento di Giovanni Siceliota, *RhG* III, p. 351.26-29 Walz.

<sup>413</sup> *RhG* VII 2, p. 935.15-16 Walz κατὰ φύσιν οὖν ἔμμετρον εἶναι δεῖ τὸν λόγον καὶ μὴ κατὰ τέχνην.

<sup>414</sup> *RhG* III, pp. 545.20-546.30 Walz.

<sup>415</sup> Si tratta della dicitura tradizionale, contro cui si oppone LAUXTERMANN 1999b, p. 75.

<sup>416</sup> Cfr. il commento di Giuseppe Racendita pubblicato in *RhG* III, p. 546 Walz: Racendita sostiene che, se l'incipit fosse stato Χριστὸς γεννᾶται, δοξαστέον, Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν, ἀπαντητέον, non sarebbe stato euritmico, perché si sarebbe avuta una terza formula di clausola, con tre atone tra gli ultimi due tonici, percepita come irregolare e non ritmica. A riguardo, cfr. HÖRANDNER 1981, pp. 25-26 e VALIAVITCHARSKA 2013, pp. 46-48.

<sup>417</sup> Per una lista completa di questi *patterns*, vd. HÖRANDNER 1981, p. 46: come altrove  $\acute{\_}$  è una sillaba accentata,  $\times$  è un'atona mentre la virgola segnala la fine di parola.

propria di tutta la letteratura bizantina. A tal fine, è proprio l'accento a giocare un ruolo fondamentale, come sottolinea anche Giuseppe Racendita: οὐ τοσοῦτον δὲ τῶν ῥηθέντων, ὡς ὁ τόνος, οἶμαι, τιθέμενος ἐπικαίρως τὴν εὐρυθμίαν ποιεῖ· χρῆ οὖν ὑπαλλάττειν εὐτάκτως τὰς ὀξυτόνους καὶ παροξυτόνους καὶ λοιπὰς λέξεις<sup>418</sup>.

Bisogna affrontare un problema di definizione delle cellule ritmiche prima di offrire i dati dal canzoniere mauropodeo. Nell'*Appendix metrica*, Lauxtermann sostiene la necessità di superare la nomenclatura tradizionale per la descrizione del ritmo: se si impiegano terminologie normalmente derivanti dalla prosodia classica, si genera una terminologia ambigua, in cui la prosodia è confusa con il ritmo e l'uso del piede metrico diviene la base anche dell'analisi ritmica. Citando un verso da *Romeo e Giulietta* (Atto II, Scena II *But, soft! what light through yonder window breaks?*), sostiene che nel pentametro giambico inglese non c'è nulla di 'giambico' nel senso classico del termine né il verso è un 'pentametro' nel senso antico (ha dieci sillabe e non venti)<sup>419</sup>. Per questo motivo, Lauxtermann propone di impiegare per il Greco medievale una terminologia che è stata adottata da lungo tempo in lingua inglese per descrivere le cellule fondamentali del ritmo della poesia<sup>420</sup>. Un ritmo può essere doppio o triplo: si dice 'doppio', un ritmo in cui i tonici siano distanziati da una sola sillaba atona; si dice, invece, 'triplo', un ritmo in cui i tonici sono distanziati da due sillabe atone. Le cellule ritmiche possono essere ascendenti quando partono con sillabe atone per finire con tonica, discendenti quando iniziano con tonica e finiscono con atona: ci può essere ritmo doppio ascendente (x ˘) o discendente (˘ x), così come ritmo triplo ascendente (x x ˘) e discendente (˘ x x); il ritmo si crea attraverso una ripetizione abbastanza stabile di queste cellule. Un ritmo triplo si crea nel caso in cui siano predominanti le cellule di ritmo triplo, un ritmo doppio nel caso contrario<sup>421</sup>. La volontà di Lauxtermann è chiara ed è comprensibile il suo sforzo di trovare una terminologia coerente per l'intera produzione letteraria bizantina – poesia prosodica, non prosodica e prosa. Inoltre, la terminologia classica basata sull'uso, in ambito ritmico, dei termini della prosodia collide col fatto che il ritmo, in una frase, si crei attraverso una serie di elementi e, soprattutto, per la posizione dell'accento. Per citare un passo dei

<sup>418</sup> *RhG* III, p. 546.27-30 Walz, su cui si sofferma anche HÖRANDNER 1981, p. 26. Se il ritmo è identico e privo di variazioni interne, le varie figure retoriche di suono (allitterazione semplice, paronomasia, consonanza, assonanza, annominazione) associate a parallelismo e chiasmo paiono essere uno strumento molto importante per rendere il verso comunque euritmico: cfr. gli esempi che fa VALIAVITCHARSKA 2013, pp. 104-106.

<sup>419</sup> Sulla definizione di pentametro sulla base della presenza di cinque piedi giambici la tradizione più che la coerenza valgono: questa tradizione è attestata almeno una volta anche per il dodecasillabo (vd. *supra*, §5.8.1, il passo da W. STUDEMUND 1886, p. 192) e non è certo improbabile che, in altri commentari metrici tuttora negletti, sia diffusa. Per la validità della definizione 'pentametro giambico', si veda quanto dice ATTRIDGE 1982, pp. 17-18.

<sup>420</sup> Cfr. e.g. ATTRIDGE 1982, p. 4-17. Per le altre possibili forme di analisi ritmica usate in lingua inglese, vd. *ivi*, pp. 18-55.

<sup>421</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 332-333. Si tratta di una riformulazione della distinzione tra *alternating* e *jumping patterns* introdotta dallo stesso Lauxtermann dieci anni prima (LAUXTERMANN 1999b, p. 75), con la medesima volontà di superare l'ambiguità latente nell'uso dei medesimi termini per descrivere cellule metriche e cellule ritmiche. Si veda, per esempio, la sua riformulazione della definizione di *Doppeldactylus* della prosa come un «jumping rhythm that can be said to be falling».

prolegomeni di Cassio Longino a Efestione, il metro è legato alla sillaba, il ritmo può esserci con o senza la sillaba<sup>422</sup>: applicando ciò alla poesia, il ritmo si può mantenere anche con un numero di sillabe differente e talvolta rende tale difformità sillabica pressoché impercettibile<sup>423</sup>.

Per descrivere il ritmo nel canzoniere di Mauropode, però, ho preferito impiegare la terminologia classica, nonostante ne comprenda appieno i limiti. L'alto livello formale della poesia mauropodea fa supporre che l'autore abbia curato non solo la *facies* quantitativa, ma anche l'efficacia del ritmo, percepibile a livello uditivo. Nel canzoniere mauropodeo, infatti, il ritmo è dispiegato in tutta la sua potenzialità: si trovano ritmi tripli e doppi, discendenti e ascendenti, puri e intervallati. Tuttavia, proprio l'alto livello formale mi frena dall'impiego di una terminologia moderna per descrivere questo fenomeno: un conto è comprendere la genesi di un metro o di una certa clausola ritmica dalle varie attestazioni di un determinato periodo storico<sup>424</sup>, un altro è descrivere quel che fa un autore che dimostra di conoscere a fondo la lingua letteraria greca e la trattatistica. Proprio perché i trattati retorici conservano la terminologia antica, è probabile che Mauropode, nel creare un'ipotetica sequenza  $\times \text{ } \acute{\text{ }} \times \text{ } \grave{\text{ }}$  con la disposizione di sillabe e accenti, volesse intenzionalmente ricreare con il ritmo due giambi: la metrica erudita italiana, d'altronde, offre esempi di endecasillabi dattilici o giambici che hanno la medesima finalità. Per questo motivo, ho preferito essere conservatore nella terminologia, proprio perché, per ora, non è ancora chiaro quanto gli scrittori eruditi fossero influenzati dai trattati di ritmica antichi o volessero ricreare, con i loro versi, ritmicamente gli effetti che sapevano ricondurre alla metrica quantitativa. Quindi si parlerà, dal punto di vista ritmico, di giambo ( $\text{ } \acute{\text{ }} \times$ , ritmo doppio ascendente), trocheo ( $\times \text{ } \grave{\text{ }}$ , ritmo doppio discendente), anapesto ( $\times \times \text{ } \grave{\text{ }}$ , ritmo triplo ascendente), dattilo ( $\text{ } \grave{\text{ }} \times \times$ , ritmo triplo discendente). Visto che i piedi prosodici sono fissi, l'unico termine ambiguo rimane "giambo": tuttavia, in questo lavoro, la descrizione dell'aspetto prosodico della poesia mauropodea è limitata a §5.2 e §5.8.1. Il fine di questa terminologia è descrittivo: il ritmo dipende dalla ripetizione o dalla variazione di *pattern* ed è strettamente legato all'esecuzione orale, le cui caratteristiche sono del tutto incerte, nonostante gli studi sulle pratiche di lettura bizantine; la disposizione degli accenti e la relazione tra sillabe toniche e atone sono quanto rimane

---

<sup>422</sup> Longin. *Proll.Heph.* 4, p. 83.1-3 Consbruch διαφέρει δὲ μέτρον ῥυθμοῦ. "Υλη μὲν γὰρ τοῖς μέτροις ἢ συλλαβῇ καὶ χωρὶς συλλαβῆς οὐκ ἂν γένοιτο μέτρον, ὁ δὲ ῥυθμὸς γίνεται μὲν καὶ ἐν συλλαβαῖς, γίνεται δὲ καὶ χωρὶς συλλαβῆς.

<sup>423</sup> È molto proficua la linea d'analisi dei dodecasillabi 'irregolari' abbozzata da BERNARD 2018, pp. 34-37 per capire che cosa fa assurgere una riga di testo a verso e che cosa si mantiene del dodecasillabo in componimenti di scarsa raffinatezza formale. Per esempio, nella produzione italiana contemporanea che vuole essere poesia si nota una grande diffusione dell'uso dell'*enjambement*: ciò dipende dalla perdita del metro come elemento di determinazione di un testo poetico e dal mantenimento, invece, della struttura colometrica. Uno scrittore che ha dedicato poco tempo alla propria formazione poetica tenderà, quindi, all'*enjambement* come strumento di distinzione tra testo in prosa e testo in poesia: l'andare a capo percepito come marcato o irrazionale genera la struttura poetica. È notevole che gli elementi a cavallo dell'*enjambement* e, soprattutto, in attacco del rigo successivo sono quelli che, per lo scrittore, hanno maggiore peso semantico.

<sup>424</sup> Cfr. LAUXTERMANN 1999b sulla nascita del pentadecasillabo e sul passaggio tra metrica quantitativa e metrica accentuativa.

da analizzare, nel silenzio della pagina dei manoscritti<sup>425</sup>.

Un altro limite della terminologia classica è non dare conto di una caratteristica propria del ritmo in generale e, soprattutto, dei ritmi ascendenti, ovvero la loro flessibilità. Mentre il ritmo discendente, come si vedrà in séguito, è fortemente legato alla disposizione di tonici e atone, il ritmo ascendente può invece avere più di due atone prima della tonica senza perdere la sua cadenza: si tratta di una caratteristica che dipende certo dalla pratica poetica, ma soprattutto dalla natura stessa della lingua greca, in cui l'accento dev'essere posto entro le ultime tre sillabe di una parola o di un *word cluster* e, invece, non ci sono particolari norme per le sillabe iniziali di parola<sup>426</sup>. Si consideri il secondo κῶλον di questo verso<sup>427</sup>:

Es. 1 *Carm.* 29.18

πλήρης μὲν ἐστὶ δογμάτων ἀποκρύφων     ᾿ x ᾿ x x | x ᾿ x x x ᾿ x

Gli accenti dei due genitivi δογμάτων ἀποκρύφων formano una sequenza x ᾿ x x x ᾿ x. Se δογμά- sembrerebbe formare un ritmo doppio ascendente o, per usare la nomenclatura tradizionale, un giambo, il tonico successivo si trova spostato a destra di una sillaba rispetto a quanto ci si aspetterebbe, con tre atone tra i due accenti. In realtà, la sequenza x x x ᾿ è una cellula ritmica molto diffusa, che si ritrova sempre in contesto di ritmo ascendente. Si può trovare in ogni sede, anche appena prima e appena dopo la cesura<sup>428</sup>, ma è più diffusa a inizio verso, come in *Carm.* 2.4 ||παρεμβολή τις, oppure, come nel caso dell'es. 1, in clausola<sup>429</sup>, seguita da atona finale. Questa tipologia di cellula ritmica corrisponde a uno schema in cui, in due ritmi doppi ascendenti, la prima sillaba tonica è atona: per utilizzare la terminologia classica, è un pirrichio ritmico seguito da un giambo ritmico. Tuttavia, per fare in modo di mostrare anche nella terminologia impiegata che questa cellula non dipende tanto dalla somma algebrica di sillabe, quanto da una caratteristica del ritmo ascendente, ho preferito denominarla 'anapesto allungato': essa, infatti, si trova in contesto di ritmo ascendente e, molto spesso, è posta in clausola di verso, nel caso in cui la tonica di un anapesto dovrebbe cadere sulla decima sillaba ma prevale l'accento metrico di undicesima e, quindi, l'accento è "spostato" a destra di una posizione.

Si è già detto che, nel canzoniere mauropodeo, lo iato esterno – ovvero tra due elementi – è sistematicamente evitato in tutto il canzoniere e che le parole sono disposte nel verso e tra i vari versi in modo tale che vi sia una coerente e continua variazione

<sup>425</sup> Cito LAUXTERMANN 2019a, p. 348: «the problem with rhythmical phrasing and secondary stress is that it is impossible to establish how Byzantine poetry actually sounded [...] there are no recordings of actual performances, no native speakers of Byzantine Greek, no metrical treatise to enlighten us. And there is therefore no end to our ignorance».

<sup>426</sup> Basti pensare al differente influsso sull'accento che hanno proclitiche ed enclitiche. Sul medesimo fenomeno in inglese, cfr. ATTRIDGE 1982, pp. 129-131, ma la prevalenza dei ritmi ascendenti sembra essere molto comune nelle lingue del mondo.

<sup>427</sup> Negli esempi che seguono: ᾿ = tonica; x = atona; | = cesura; ||αβγ = inizio verso; αβγ|| = fine di verso.

<sup>428</sup> Su quest'ultimo, si veda *infra*.

<sup>429</sup> Cfr. HÖRANDNER 1981, p. 30.

della posizione degli elementi<sup>430</sup>. Mauropode impiega le cellule ritmiche fondamentali (giambo, trocheo, anapesto, dattilo, ‘anapesto allungato’) in accordo coi dettami già visti in Ermogene, in una continua variazione ritmica all’interno del verso e tra i versi.

Es. 2	<i>Carm.</i> 2.2 ἀήρ δὲ μεστὸς μουσικῆς συμφωνίας	x _ x x _   x x _ x x _ x
Es. 3	<i>Carm.</i> 5.25 τὸ δεῖπνον οἶμαι σκευάσων ὁ γεννάδας	x _ x _ x   x _ x x x _ x
Es. 4	<i>Carm.</i> 7.16 συνόντος αὐτοῦ καὶ τὰ νῦν πάσχοντί σοι	x _ x x _   x x _ x x _ x
Es. 5	<i>Carm.</i> 13.7 οἰκουμένης τὸ θαῦμα, τὸ χρυσοῦν στόμα	x x _ x x _ x   x x x _ x
Es. 6	<i>Carm.</i> 5.15 ἔξ οὐρανοῦ τε δῆθεν αἰτεῖ τὴν χάριν	x x x _ x _ x   x _ x _ x
Es. 7	<i>Carm.</i> 25.9 ἀλλ’ οὐκ ἀπειλῆς, ὡς πρὸ τούτου, καὶ φόνου	x x x x _   x x _ x x _ x
Es. 8	<i>Carm.</i> 4.7 οὐ γὰρ φέρειν ἔχουσι τὴν λαμπηδόνα	x x _ x _ x x   x x x _ x

Gli esempi 2-7 sono tutti di ritmo ascendente. Anche se l’attacco più diffuso è quello giambico (34,3% del campione, qui es. 2-5), non è affatto raro che il primo accento cada sulla terza sillaba (10,3% del campione, con attacco anapestico<sup>431</sup>, qui es. 6) o sulla quarta (11,9%, con anapesto allungato, qui es. 7), mentre è ben più raro che esso cada sulla quinta (2,5%, qui es. 7). Per il resto, l’alternanza di giambi, anapesti e anapesti allungati è alquanto variegata: in generale, si nota che un κῶλον con cinque sillabe tende ad avere uno o due accenti, mentre un κῶλον con sette due o tre<sup>432</sup>. Si considerino ora gli es. 7 e 8: la presenza di sequenze del genere dipende dalla tendenza al mantenimento del ritmo ascendente nonostante il numero di sillabe. Nel secondo caso, si trova spesso una situazione molto simile a *Carm.* 2.29, solitamente in contesto di 7pp e, più raramente, in contesto di 5pp e 5ox: il primo κῶλον termina con due atone prima di cesura; il secondo κῶλον contiene un *word cluster* o un composto con uno o più elementi collegati alla radice portatrice di accento, posto in undicesima

<sup>430</sup> Come già in §5.6 e 5.7, anche per l’analisi ritmica si è usato il campione dei versi editi in questa tesi, di quelli citati nel commento (*Carm.* 43-46, 50, 53, 69-70, 97-98) e del *Carm.* 1. Da qui in avanti, qualora si dia una percentuale, verrà specificato che essa dipende da questo campione.

<sup>431</sup> Avviene più spesso con C5 che con C7. Sull’attacco anapestico nei pentadecasillabi, cfr. LAUXTERMANN 2019a, p. 336-337 e, prima di lui, TIFTIXOGLU 1974, pp. 41-63.

<sup>432</sup> Questo dato si collega a quanto visto per distribuzione sillabica in §5.6 e ai *patterns* di distribuzione degli accenti in §5.7. Cfr. LAUXTERMANN 2019a, pp. 366-368.



sillaba, tra cesura e accento di undicesima solitamente intercorrono tre atone. Data la ricorrenza di questa disposizione, nel commentario ritmico ho supposto che, dopo la cesura, ci possa essere un accento di appoggio (o accento secondario)<sup>433</sup>, tale da mantenere l'andamento ritmico: nel caso di *Carm.* 4.7, il modello più diffuso in tutto il canzoniere, il monosillabo proclitico τήν, se prende accento secondario, creerebbe una sequenza coerente di ritmo ascendente [uɣar'ferin 'exusi ,tinlambi'ðona]; in casi molto più rari, il fenomeno può avvenire con gli accenti secondari dei primi elementi dei composti. Visto che si tratta di una proposta interpretativa, ho evitato di riportare tali congetture nella seconda appendice e, quindi, anche nelle statistiche di tutto il capitolo 7.

Si torni all'*Appendix metrica* di Lauxtermann. Trattando del ritmo del pentadecasillabo, lo studioso affronta due questioni aperte sulla forma di questo metro dall'inizio dell'XI secolo in avanti, cioè da quando il pentadecasillabo ha un *pattern* accentuativo stabile, con accento sulle posizioni pari e ritmo doppio ascendente<sup>434</sup>: l'attacco 'trocaico' e l'attacco 'anapestico'. Per il primo dei due, prende in esame il seguente verso dagli inni di Simeone Neoteologo:

Sym.Neoth. *Hymn.* 1.7  
 πῶς σε ἐντός μου προσκυνῶ, πῶς δέ μακράν σε βλέπω  
 ˘ x x ˘ x x x ˘ | ˘ x x ˘ x ˘ x

Lauxtermann ritiene che l'intero verso sia di ritmo ascendente, con inversione all'inizio di ciascun κῶλον che si risolve in quarta sillaba. Si tratta di un fenomeno comune dei ritmi ascendenti in qualsiasi lingua, per cui a inizio e/o a fine verso vi è una certa libertà compositiva: per dimostrare ciò, anche in questo caso Lauxtermann cita il celeberrimo verso d'apertura del *Riccardo III* di Shakespeare *now is the winter of our discontent*, in cui l'eccezione posta dall'accento in sillaba dispari di *now* è risolta in quarta sillaba, dopo la quale l'accento è sempre in sillaba pari. Il fenomeno dell'inversione è attivo anche nel dodecasillabo mauropodeo, dove però è attivo anche il ritmo triplo.

Es. 9 *Carm.* 2.10  
 τούτοις συνελθὼν ἐμποροῦ μοι τοῦ πόθου ˘ x x x ˘ | x x ˘ x x ˘ x

Es. 10 *Carm.* 31.36  
 ἄλλως τε κἂν τύχοι τις οὐ δῶρον τύχης ˘ x x x ˘ x x | x ˘ x ˘ x

L'incidenza di questa cellula ritmica nel *corpus* mauropodeo (il 23,4% del campione; il 20,5% dei C5 e il 31,3% dei C7) si associa alla tendenza a preferire un accento in quinta sillaba davanti a cesura (54,8% del campione). Tale cellula ritmica, basata sulla semplice e comune inversione di x ˘ in ˘ x, può presentarsi in contesto di C5 (es. 9) o C7 (es. 10) e, in entrambi i contesti, solitamente è applicata a due gruppi sillabici di due e tre sillabe, la posizione dei quali è intercambiabile (si vedano gli es. 9-10). Si

<sup>433</sup> Sugli accenti secondari in poesia bizantina, si veda LAUXTERMANN 2019a, pp. 346-348.

<sup>434</sup> LAUXTERMANN 1999b, pp. 23-25 e LAUXTERMANN 2019a, p. 336-338.

tratta di una consuetudine propria dei ritmi ascendenti, per cui la prima sillaba può essere accentata non mutando la natura del ritmo, e Lauxtermann fa bene a sottolineare che non si tratta di un mutamento ritmico. Tuttavia, la descrizione con dattilo + giambo // trocheo + anapesto basata sul quantitativo di sillabe aiuta a comprendere la natura del secondo elemento prima di cesura (ovvero l'elemento che porta a ricreare il ritmo ascendente), che spesso è ripreso come cellula ritmica fondamentale del secondo κῶλον, cfr. es. 9 dove l'anapesto di fine κῶλον è ripetuto due volte nel secondo, ma anche *Carm.* 2.11 ἄντρον θεωρεῖς, ἄντρον ἡμελημένος, con la medesima cellula ritmica che si ripete a inizio di ciascun κῶλον del verso e l'evoluzione dell'anapesto del primo κῶλον in anapesto allungato<sup>435</sup>. Il cambio ritmico non avviene neanche in contesto di 7pp:

Es. 11 *Carm.* 7.11  
μάτην περιτρέχουσι μεστοὶ δακρύων     ὲ x x x ὲ x x | x ὲ x ὲ x

Un discorso differente merita, invece, un'altra disposizione ritmica molto diffusa nel *corpus* mauropeo: l'accento sulla prima e sulla quarta sillaba in contesto di 5p (11,2%) e su prima, quarta e sesta sillaba in contesto 7p (0,6%). Si tratta dello stesso *pattern* usato nelle prime cinque sillabe del primo e del secondo κῶλον del verso di Simeone Neoteologo che Lauxtermann usa per dimostrare che il cosiddetto "attacco trocaico" è un fattore interno al ritmo ascendente e non una variazione ritmica<sup>436</sup>. Rispetto al verso politico, però, il dodecasillabo ha tre sillabe in meno e non ha un'unica cesura obbligatoria; quindi esso presenta una diversa organizzazione interna:

Es. 12 *Carm.* 7.6  
νῦν ὡς κακοῦργον εἰς ἀρχὰς ξύλον βλέπω     ὲ x x ὲ x | x x ὲ x x ὲ x

Es. 13 *Carm.* 57.5  
σάλον παθούσας ἐξ ἐπηρείας μέγαν     ὲ x x ὲ x | x x x ὲ x ὲ x

Es. 14 *Carm.* 22.7  
φθόγγος γὰρ οὐπω γῆν προῆλθεν εἰς ὄλην     ὲ x x ὲ x | ὲ x ὲ x x ὲ x

Es. 15 *Carm.* 3.11  
πεῖραν τὸ πρᾶγμα, πεῖραν ἡγεῖται μόνον     ὲ x x ὲ x | ὲ x x ὲ x ὲ x

Es. 16 *Carm.* 71.5  
ἅπαντα ταῦτα σὴν ἀπαρτίσας χάριν     ὲ x x ὲ x | ὲ x x ὲ x ὲ x

I quattro esempi hanno la stessa sequenza ritmica ὲ x x ὲ x delle prime cinque sillabe di ciascun κῶλον di Sym.Neoth. *Hymn.* 1.7. Così come nello schema con accento su prima e quinta sillaba, anche in questo caso la possibilità dell'accento sulla prima

<sup>435</sup> Sull'allungamento dell'anapesto, vd. *supra*.

<sup>436</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 336.

sillaba dipende dalla regola dell'inversione che è sempre ammessa dei ritmi ascendenti. Se infatti si osserva quale elemento porta l'accento in prima sillaba, si tratta generalmente di un bisillabo o un trisillabo che risulta essere una parola molto importante dal punto di vista semantico, posta a inizio frase per enfatizzarla, magari con un'anafora. Nonostante il fenomeno dell'inversione sia chiaro in tutti gli esempi, la distanza di due sole sillabe tra primo e secondo accento non risolve in ascendente l'attacco in sillaba dispari, perché, così com'è, il ritmo fino alla cesura è prevalentemente discendente, con un dattilo e un trocheo.

Negli esempi 12 e 13 il secondo κῶλον incomincia con due o tre atone: la loro posizione dopo cesura fa in modo che l'inversione del primo κῶλον generi un ritmo coerente di natura discendente, che non prosegue al di là di cesura. Il ritmo discendente si perde – o, per usare la terminologia di Lauxtermann, «si risolve» – perché, dopo la tonica e l'atona prima di cesura, seguono più di un'atona dopo la cesura stessa. Si tratta di un caso di ritmo misto. Negli esempi 14, 15 e 16, invece, è avvenuta una doppia inversione all'inizio di ciascun κῶλον (è evidente negli es. 14 e, soprattutto, 14a), causando il fatto che, dopo la cellula  $\_x$  con cui finisce il primo κῶλον, vi è subito un'arsi in sesta sillaba. In questa particolare categoria di versi la doppia inversione propria dei ritmi ascendenti origina un *pattern* ritmico di natura discendente che continua fino alla fine del verso. Ciò avviene anche in contesto di 7p con accento su ottava sillaba:

Es. 17 *Carm.* 15.1

τί σοι τὸ σύννουv βλέμμα βούλεται, πάτερ;  $\_x x \_x \_x | \_x x \_x$

Lo stesso si verifica con un'altra categoria ritmica, i versi che hanno al primo κῶλον accento su prima e terza sillaba in contesto di C5 (4,5% del campione) oppure quelli che hanno accenti su prima, terza e quinta, sia con C5 sia con C7 (3,2% del campione):

Es. 18 *Carm.* 11.5

ἄφνω δ' ἄνωθεν ἦχος ἐπίπτει μέγας  $\_x \_x x x | \_x x \_x \_x$

Es. 19 *Carm.* 31.63 B.L.

πάντες σὲ λαμπρόνουσι· πάντας οὖν δέχου  $\_x \_x \_x x x | \_x x \_x$

Anche in questo caso, la doppia inversione a inizio dei due κῶλα<sup>437</sup> crea un ritmo discendente che dura fino alla fine del verso. Si considerino però i seguenti esempi:

<sup>437</sup> L'incipit di versi trocaici di questo genere, con accento su prima e terza sillaba, avrebbe, nella forma non inversa, due accenti che si trovano consecutivi su seconda e terza sillaba, con uno dei due che si lenisce per formare un giambo o un anapesto, cfr. e.g. *Carm.* 3.23 ||πτηνῶ δ' ἔοικεν|C5 e 2.14 ||Θεὸς πένης; ἄοικος;| C7.

- Es. 20 *Carm.* 58.6  
 ἄμφω σέβουσιν αὐτὸν ὡς εὐεργέτην      ˘ x ˘ x x | x ˘ x x x ˘ x
- Es. 21 *Carm.* 73.1  
 τίς τὴν ἄμορφον ἐξεμόρφωσε φύσιν      ˘ x ˘ x x | x x ˘ x x ˘ x
- Es. 22 *Carm.* 6.20  
 τοῖς γὰρ φόνον πνέουσιν αἰδῶς οὐκ ἔνι      ˘ x ˘ x ˘ x x | x ˘ x ˘ x

I tre esempi, con accento su prima e terza sillaba, appartengono alla medesima categoria di ritmo misto visto per gli es. 12-13: l'inversione in questo caso genera un ritmo coerente di natura discendente che dura solo fino alla cesura. Il dattilo finale di κῶλον, però, vorrebbe un accento appena dopo cesura per poter continuare il ritmo, ma esso non c'è e, quindi, il ritmo discendente diviene ascendente.

Da questi esempi si evince che, da un lato, il cambiamento «ritmo ascendente → ritmo discendente» corrisponde a un punto in cui vi sono due accenti consecutivi; il cambiamento «ritmo discendente → ritmo ascendente», invece, dipende da una o più brevi in più rispetto alla massima cellula ritmica discendente (il ritmo triplo / dattilo): dopo un tonico in un piede  $x$ , ci si aspetta un altro tonico in  $x + 1$  o  $x + 2$ , ma alla terza atona si capisce che si ha a che fare con un gruppo formato da un elemento discendente e uno ascendente. Il ritmo discendente puro è alquanto raro e usato in contesti marcati: la preferenza per i ritmi ascendenti nel dodecasillabo dipende dal retroterra giambico del metro, ma certamente anche dalla natura stessa della lingua greca, in cui l'accento dev'essere posto entro le ultime tre sillabe di una parola o di un *word cluster*: per questo motivo, il ritmo discendente è molto più difficile da mantenere.

Si prendano ora in considerazione i due esempi seguenti:

- Es. 23 *Carm.* 25.3  
 δίδου δὲ καὶ φίλημα, σύμβολον πόθου      ˘ x x x ˘ x x | ˘ x x ˘ x
- Es. 24 *Carm.* 31.25  
 ἄψαυστος, ἀπρόσιτος, ἄστεκτος φύσει      ˘ x x x ˘ x x | ˘ x x ˘ x

Nonostante la natura ritmica del verso, che rimane ascendente, l'uso di trisillabi sdrucchioli all'inizio di ciascun κῶλον fa sì che l'inversione iniziale sia molto marcata. Allo stesso modo, in contesti in cui l'inversione genera ritmo discendente, si noti la differenza sostanziale che intercorre tra gli es. 15-19. Nei primi due, le cellule ritmiche discendenti si generano in rapporto sintagmatico<sup>438</sup>, al di là del peso sillabico delle singole parole e della loro accentazione interna: per questo motivo, tale ritmo è presente, ma fragile e, in es. 17, è maggiormente percepibile al secondo κῶλον, così come al primo κῶλον dell'es. 18 e al secondo dell'es. 19. Infatti, come dimostra proprio questo

<sup>438</sup> Formato, soprattutto, da bisillabi piani [trochei] a inizio κῶλον e trisillabi piani [che risultano quasi in un anfibraco ritmico,  $x \text{ ˘ } x$ ] prima di cesura.

κῶλον e, soprattutto, l'es. 17, il ritmo discendente è maggiormente efficace quando coinvolge parole piane e sdrucciole (quindi trochei e dattili ritmici "per natura") in sequenza.

Poco sopra, si è introdotto lo schema per il passaggio inverso a quello visto finora, ovvero tra ritmo ascendente e discendente: per ottenere «ritmo ascendente → ritmo discendente» bisogna avere due accenti consecutivi. Tuttavia, il fenomeno dell'inversione e, al contempo, del possibile lenimento degli accenti consecutivi<sup>439</sup> rende l'individuazione di snodi di questo genere alquanto problematica. Si prendano i seguenti esempi:

Es. 25 *Carm.* 5.22  
 ἐξάλλεται γ' οὖν ζῶν ὁ νεκρὸς ἐκ τάφου      x ' x x ' | ' x x ' x ' x

Es. 26 *Carm.* 29.1  
 τίς ὁ θρασυνθεὶς πρῶτος εἰπεῖν τοὺς λόγους      ' x x x ' | ' x x ' x ' x

Nei due versi, dopo il primo κῶλον di ritmo ascendente, è evidente l'inversione della posizione dell'accento per porre ζῶν e πρῶτος a inizio secondo κῶλον: in tal modo, a cavallo di cesura, ci sono due sillabe toniche. Nel caso del tutto simile del pentadecasillabo *Sym.Neoth. Hymn.* 1.7 πῶς σε ἐντός μου προσκυνῶ, πῶς δέ μακράν σε βλέπω ' x x ' x x x ' | ' x x ' x ' x, Lauxtermann sostiene che l'inversione comporti, in entrambi i κῶλα, un ritmo ascendente: l'inversione metrica è risolta al primo κῶλον in quarta sillaba e al secondo in dodicesima; il pentadecasillabo dall'XI sec. in avanti, però, è in generale un verso di ritmo doppio ascendente. Nel dodecasillabo mauropeodeo, la presenza di due accenti a cavallo di cesura è molto marcata ed è di solito sfruttata per creare *enjambement* interni di grande efficacia enfatica. Nel caso di es. 25-26, dunque, è possibile forse pensare a un cambiamento ritmico tra primo e secondo κῶλον, da ascendente a discendente. Il cambiamento ritmico «ascendente → discendente» può essere enfatizzato come nell'esempio:

Es. 27 *Carm.* 36.31  
 ἠδύς, προσσηνής, ἴλεως, πᾶσιν φίλος      x ' x x ' | ' x x ' x ' x

La disposizione accentuativa di questo verso è identica a es. 26, ma, in questo caso, ciascuna cellula ritmica corrisponde a una singola parola: a sinistra della cesura vi sono parole tronche, a destra della cesura parole che hanno la prima sillaba accentata (una sdrucciola e due piane). In tal modo, il cambiamento ritmico risulta enfatizzato: d'altronde, a parte le ultime due sillabe, si nota una perfetta specularità a cavallo di cesura.

Infine, ci sono casi in cui l'interpretazione ritmica è più difficile.

Es. 28 *Carm.* 3.4  
 ἦκει προφήτης καινὸς ἐξ ἔρημίας      ' x x ' x | x ' x x x ' x

Es. 29 *Carm.* 7.15  
 καίτοι προεῖπες οὐχὶ λειφθῆναι μόνος      ' x x ' x | x ' x ' x ' x

<sup>439</sup> La terza tipologia di Lauxtermann, vd. *supra*.

Osservando questi due esempi, la domanda sorge spontanea:  $\acute{x} | x$  crea un dattilo, ovvero c'è continuità ritmica tale tra primo e secondo κῶλον per creare un ritmo discendente come per gli es. 14-15? Oppure si tratta di casi simili a es. 12-13, perché la cesura spezza il ritmo? Bisogna ricordare che, nella metrica isosillabica bizantina, la cesura corrisponde a una pausa nel fluire del discorso, anche se di entità minore rispetto a quella causata dalla fine del verso. In corrispondenza di cesura si evitano elisione e sinizesi e, spesso, lo iato è ammesso, mentre altrove è evitato; l'importanza della cesura come pausa di media intensità deriva dalla composizione stessa del dodecasillabo, che è formato da due κῶλα di cinque e sette sillabe appaiati<sup>440</sup>. Secondo Maas, la cesura non è solamente una pausa minore, ma una vera e propria interruzione, anche se in molti casi lo studioso ammette che spesso essa non sembra dividere il verso propriamente in due<sup>441</sup>. In effetti, Mauropode tende a sfruttare la cesura per creare rimandi verticali, anche semantici, tra due coppie di κῶλα e in corrispondenza di C5 e C7 si trova spesso una pausa sintattica.

Si parta dal contesto ritmico da cui sono stati estrapolati questi due versi.

Es. 28a *Carm.* 3.1-4

Ἄνῆρ κομήτης, ἀύχμὸν ἄγριον τρέφων	x $\acute{x}$ x $\acute{x}$   x x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$
τρίχας καμήλου καὶ δορᾶς ζώνην φέρων	$\acute{x}$ x x $\acute{x}$   x x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$
ἄσαρκος, ἡμίγυμνος, ἀγγέλου τύπος	$\acute{x}$ x x x $\acute{x}$ x x   x $\acute{x}$ x $\acute{x}$
→ ἥκει προφήτης καινὸς ἐξ ἑρημίας·	$\acute{x}$ x x $\acute{x}$   x $\acute{x}$ x x x $\acute{x}$

Es. 29a *Carm.* 7.13-16

Μέγας δ' ἄπεστι σὸς Πατήρ Παντοκράτωρ	$\acute{x}$ x $\acute{x}$ x x   $\acute{x}$ x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$
μόνον λιπὼν σε ταῦτα πάσχειν ὡς λέγεις	$\acute{x}$ x x $\acute{x}$   $\acute{x}$ x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$
→ καίτοι προεῖπες οὐχὶ λειφθῆναι μόνος	$\acute{x}$ x x $\acute{x}$   x $\acute{x}$ x $\acute{x}$ x $\acute{x}$
συνόντος αὐτοῦ καὶ τὰ νῦν πάσχοντί σοι·	x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$   x x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$

L'es. 28a presenta un contesto ritmico chiaramente ascendente. I primi due versi hanno ciascun κῶλον terminante con elementi della medesima lunghezza, tra loro in allitterazione: κομήτης e καμήλου nel primo; nel secondo, τρέφων e φέρων, che creano paronomasia. Il primo κῶλον dei due versi è identico per distribuzione sillabica, mentre il secondo è in entrambi i casi formato da un sintagma pentasillabico formato da due elementi, il primo tronco e il secondo accentato sulla prima sillaba (ἀύχμὸν ἄγριον e καὶ δορᾶς ζώνην, si noti il chiasmo distributivo tra elemento bisillabico e trisillabico nei due versi), seguiti da bisillabo: il *pattern* è  $a - b - 2b - a$ . Il v. 3, invece, dispone gli elementi secondo un *pattern* in cui l'elemento doppio si trova a fine primo verso ( $b - 2a - b - a$ ), mentre il v. 4 dispone i primi tre elementi (due prima di cesura e uno dopo) secondo il *pattern* del secondo κῶλον del v. 1, con pentasillabo finale. Con ciò, il ritmo è, in ogni verso, fortemente ascendente: il v. 1 ha primo κῶλον giam-bico, secondo κῶλον anapestico; il v. 2 è identico a es. 13, mentre il v. 3 ha accento su prima e quinta sillaba e secondo κῶλον giambico; il v. 4, quindi, esattamente come

<sup>440</sup> LAUXTERMANN 2019a, pp. 85-86.

<sup>441</sup> MAAS 1903, p. 282-284 e LAUXTERMANN 2019a, p. 354.

i vv. 2-3, ha accento su prima sillaba che, in realtà, rientra nella casistica dell'inversione e, quindi, le due atone a cavallo di cesura non formano dattilo con l'accento di προφήτης.

L'es. 29a è giocato, invece, sulla continua modificazione dell'ordine delle cellule ritmiche e della disposizione sillabica: in questo modo si procede da ritmo discendente a ritmo ascendente, che sarà caratteristica precipua dei vv. 17-19, in cui si smentisce l'assenza di Dio Padre al fianco del Figlio durante il momento della sua morte in croce. Ritmicamente, i vv. 13-14 hanno il secondo κῶλον identico, il primo con una variazione d'ordine di elementi identici (v. 13 trocheo + dattilo; v. 14 dattilo + trocheo); dal punto vista della distribuzione sillabica, il chiasmo è inverso, col primo κῶλον identico (bisillabo + trisillabo), e secondo κῶλον invertito (v. 13 trisillabo [diviso in monosillabo + bisillabo, entrambi accentati] e tetrasillabo; v. 14 quattro sillabe in due bisillabi accentati + trisillabo). Tra i vv. 14-15, invece, i mutamenti avvengono solamente nel secondo κῶλον: al primo, infatti, rimane la medesima disposizione sillabica (bisillabo + trisillabo), mentre al secondo l'elemento trisillabico in clausola del v. 14 è inserito in mezzo ai bisillabi al v. 15. Per comprendere, però, l'effetto sul ritmo di questo mutamento, bisogna prima osservare quanto avviene al v. 16: rispetto al v. 15, infatti, esso muta l'ordine degli elementi del primo κῶλον (trisillabo + bisillabo), mentre al secondo κῶλον pone un *word cluster* trisillabico prima di un secondo *word cluster* tetrasillabico, una disposizione identica al v. 13 con cui era iniziata la sezione. In tal modo, il v. 16 è di ritmo ascendente: giambo e tre anapesti. Si comprende, dunque, il ruolo del secondo κῶλον del v. 15: se questo verso mantiene il ritmo discendente dei versi precedenti al primo κῶλον (dattilo + trocheo), al secondo il ritmo è identico al v. 16, con tre giambi e ritmo ascendente. Il segnale di questo stacco non è la presenza di più di due atone dopo l'accento di προεῖπες, bensì il fatto che, se ai vv. 13-14 c'è accento dopo cesura, al v. 15 non c'è.

A causa della presenza della cesura, il *pattern* accentuativo degli es. 28-29 fa in modo che al primo verso vi siano due cellule ritmiche che parrebbero di cadenza discendente (dattilo + trocheo), cui fa séguito al secondo κῶλον una sequenza di ritmo chiaramente ascendente. Se in es. 28a il contesto in cui è inserito il verso è di ritmo ascendente, nell'es. 28 il verso si trova in uno snodo ritmico tra gli elementi precedenti di ritmo discendente e quelli successivi di ritmo ascendente. L'inversione iniziale, dunque, può creare in questo caso due scenari: un verso con inversione semplice, come l'es. 28, in cui probabilmente non vi è un mutamento ritmico; un verso come l'es. 29, che è usato per passare da una sequenza ritmica a un'altra. Parrebbe però che i versi con questo *pattern* accentuativo (ovvero con accento su prima e quarta con sesta atona, 2% del campione) abbiano per lo più un contesto simile a es. 28 (71,1%; 4,3% del campione), mentre solo un terzo ha contesto simile a es. 29 (29,9%; 1,71% del campione).

In egual modo, bisogna domandarsi se il ritmo ascendente possa preservarsi a cavallo di cesura:

- Es. 30 *Carm.* 17.2  
 ὑπερμάχους δ' ἔστησε πίστις ἐνθάδε      x x ' x ' x x | ' x x ' x
- Es. 31 *Carm.* 10.9  
 ζητοῦσι ὥσπερ τὴν σύναρσιν ἐκ πόθου      x ' x ' x | x ' x x x ' x
- Es. 32 *Carm.* 24.8  
 οὐχ ὡς πέφυκεν, ὡς δ' ἔδοξε πολλάκις      x x ' x x | x ' x x x ' x

Secondo Lauxtermann è erroneo ipotizzare che vi possa essere una cellula ritmica ascendente che connetta, a cavallo di cesura, elementi che appartengono, dal punto di vista sillabico, a due differenti κῶλα, perché tale ipotesi non terrebbe in conto la presenza della cesura, che corrisponde a una pausa nel fluire del discorso<sup>442</sup>. Tuttavia, anche qualora la pausa della cesura comportasse uno stacco netto e abbastanza prolungato nella lettura del verso, la presenza di una o due sillabe tra l'accento metrico del primo κῶλον e la cesura non è paragonabile all'atona in dodicesima sillaba prima del verso: se, infatti, esse fossero percepite come totalmente estranee al procedere ritmico-prosodico, i due κῶλα del verso risulterebbero irrelati se non per la successione binaria, nella lettura continuativa di un testo, di un κῶλον che termina dopo cinque o sette sillabe<sup>443</sup> e uno con le sillabe mancanti per arrivare a dodici, nel quale l'accento è rigidamente posto sulla penultima sillaba. Tuttavia, a differenza di altri metri, il dodecasillabo permette, per esempio, l'*enjambement* interno, l'iperbato e l'alternanza in una poesia di un certo quantitativo di versi caratterizzati da C5 e altri da C7, strumenti spesso usati dallo stesso Mauropode<sup>444</sup>; l'interrelazione tra i due κῶλα, dunque, pare essere stretta. Inoltre, se si è visto che il ritmo discendente è abbastanza fragile e si perde in corrispondenza di cesura<sup>445</sup>, il ritmo ascendente è molto più malleabile e permette anche la presenza di una o più atone aggiuntive rispetto alla cellula dell'anapesto, senza che si perda la cadenza ascendente (vd. *supra* quanto detto per l'anapesto allungato). Per questa serie di motivi, sono indotto a credere che, nei casi simili agli es. 30-32 (con o senza punteggiatura), il ritmo ascendente si preservi anche a cavallo di cesura.

<sup>442</sup> Si tratta di una nota dello studioso nella sua revisione a questa tesi, precisamente al mio commento metrico a *Carm.* 8.14

<sup>443</sup> Se i Bizantini preferivano di gran lunga che una C7 fosse preceduta da una parola sdrucchiola (7pp), per C5 non è riscontrabile una tendenza regolare almeno fino a Manuele File, anche se in generale si preferiva una 5p o una 5ox a una 5pp, vd. *supra* p. 109 e LAUXTERMANN 2019a, pp. 326-328.

<sup>444</sup> Forse è utile notare anche che Mauropode non ammette iato neppure a cavallo di cesura, mentre altri autori sì. Tuttavia questo dato potrebbe essere solo legato allo stile dell'autore e non avere ripercussioni sull'argomento in questione.

<sup>445</sup> Si vedano le considerazioni sugli es. 23-24.



**Parte II**

**Tradizione manoscritta e testo critico**

# 1 Tradizione manoscritta

## 1.1 Manoscritti

Le poesie di Giovanni Mauropode sono tramandate da venticinque testimoni, dei quali però solo nove contengono il *corpus* completo.

### *Manoscritto principale*

1. – Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 676

V

Costantinopoli, terzo quarto dell'XI sec.

Diktyon: 67307

Link: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.676](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.676)

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 1–99

### *Descrizione materiale*

pergamena, ff. I-III, 1-319; 41 fascicoli, numerati α' - μα' (primo *recto* di ogni fascicolo, angolo inferiore esterno); mm 280 × 210.

### *Scrittura*

1. f. IIr: mano della prima metà del XII sec.<sup>1</sup>.
2. ff. Iv, IIv – IIIv, 1r – 317v: BIANCONI 2011, §4, pp. 94-95, attraverso una serie di confronti, data questa scrittura ai «decenni centrali della seconda metà dell'XI secolo» e sottolinea la sua somiglianza con quella del monaco Michele Panerge (RgK I, nr. 289 e III nr. 472; Lake V, nr. 195, tavv. 333-334 e VIII, nr. 298, tavv. 544-545)<sup>2</sup>.
3. f. 42v: mano della fine del XIII sec.<sup>3</sup>.
4. ff. 318v – 319r: visto che, alla fine dell'epigramma a f. 319v si trova la sottoscrizione metrica + Ἡσαίας δε ταῦτά σοι θαρρῶν γράφει. / πιστὸς λάτρης σὸς ὑπομνηματογράφος) + <sup>4</sup>, anche la scrittura dei ff. 318v – 319r è attribuita all'autore dell'epigramma (RgK III, nr. 199, terzo quarto dell'XI sec.)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Datazione offerta da Aulisa e Schiano in *DIALOGUS PAPISCI ET PHILONIS* 2005, p. 161 e accettata in BIANCONI 2011, p. 97 n. 35.

<sup>2</sup> Su questo copista si veda GAMILLSCHEG 2009.

<sup>3</sup> Datazione in BIANCONI 2011, p. 96 n. 30.

<sup>4</sup> DBBE Occurrence 22971 (olim occ/6867), già pubblicato in IOANNES MAUROPOUS 1882, p. V.

<sup>5</sup> Vd. BIANCONI 2011, pp. 93 e 102-103.

## Contenuto

f. Iv: due epigrammi di Mauropode *de vita sua*; f. Iiv: tre *book epigrams*, sempre di Mauropode, *de libello suo*; f. Iir-v indice del codice; ff. 1r-42r carmi di Mauropode; f. 42v tre estratti teologici τὰ τῆς χάριτος ὄργανα, τῆς Τριάδος ὑπέρμαχοι, οὐκ εἰς λαλιάν φησιν; ff. 43r – 114v epistole di Mauropode; ff. 115r – 317v discorsi di Mauropode; ff. 318v – 319r epigramma di Isaia in onore di Mauropode.

## Note

Al f. IIIv del Vat. gr. 676 si legge:

ἀφιερῶθη τὸ παρὸν βιβλίον εἰς τὴν σεβασμίαν μονὴν τῶν Μαγγάνων εἰς ἄφεσιν τῶν ἡμετέρων ἀμαρτωλῶν, εἴ τις δὲ βουληθεῖη ἀφαιρῆσαι ταύτην, ἵνα ἐπισπᾶσθαι τὰς ἀρὰς τῶν τῆς θεοφόρων πατέρων καὶ ἐμοῦ τοῦ ἀμαρτωλοῦ.

Traduzione: Questo libro è donato al venerando monastero dei Mangani come remissione dei miei peccati. Se uno volesse rubarlo, che riceva le maledizioni dei trecentodiciotto Padri ispirati da Dio<sup>6</sup> e quelle dell'umile peccatore che sono!

Il contenuto di questa nota è ribadito nel margine inferiore del f. 1r, dove si trova il testo parzialmente conservato di un epigramma che appare su alcuni altri manoscritti e, per questo motivo, può essere integrato come segue<sup>7</sup>:

### DBBE Type 2602 (olim typ/703)

5 Ἦ βίβλος ἦδε Γαβριὴλ μονοτρόπου,  
ἦν καὶ ἀνατίθησι τῇ σεβασμίᾳ  
μονῆ Μαγγάνων μάρτυρος Γεωργίου  
εἰς ἄφεσιν μὲν τῶν πρὶν ἡμαρτημένων·  
τοῦ γοῦν ἀφαιρήσαντος ἐκ ταύτης κρύφα  
πυξίδα τήνδε ἐκ μονῆς τῶν Μαγγάνων,  
ἀρὰς φρικώδεις λήψεται τῶν ἁγίων  
σὺν ταῖσδε τοῦ μάρτυρος, οὗ μέγα κλέος.

Traduzione: È di Gabriele monotropo questo libro e costui lo dona al venerando monastero del martire Giorgio dei Mangani, per la remissione dei suoi peccati precedenti. Dunque se da qui qualcuno lo sottrarrà di nascosto – questo libro dal monastero dei Mangani – riceverà le temibili maledizioni dei Santi unite a quelle del Martire, del quale è gran motivo di onore.

I due testi, come sottolinea Bianconi, sono redatti da un'unica mano<sup>8</sup> e testimoniano che il manoscritto fu donato al monastero dei Mangani da Gabriele monotropo, che

<sup>6</sup> Nonostante le maledizioni di costoro siano unite a quelle del donatore, i τῆς θεοφόρων πατέρων non sono i componenti del Monastero dei Mangani, bensì i trecentodiciotto Padri che parteciparono al Concilio di Nicea, invocati qui come Santi protettori del donatore e dell'oggetto donato.

<sup>7</sup> Per una trascrizione diplomatica di quanto si vede sul manoscritto, si rimanda a S. G. MERCATI 1970a, p. 58 e <https://www.dbbe.ugent.be/occurrences/18151>.

<sup>8</sup> BIANCONI 2011, p. 92 n. 11.

di esso fu economo (RgK III, nr. 79e, VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, p. 62). In effetti, nel suo testamento conservato ai ff. IIIv – IVr del manoscritto Pal. gr. 138 (diktyon 65870; anno 1299) e pubblicato da Silvio Giuseppe Mercati<sup>9</sup>, il manoscritto è menzionato come quinto elemento della lista, al f. IIIv: ἕτερον βιβλίον βεβράϊνον συγγραφὲν παρὰ τοῦ μακαριωτάτου μητροπολίτου Ἰωάννου Εὐχαΐτων<sup>10</sup>.

### *Breve bibliografia*

IOANNES MAUROPUS 1882, pp. IV-VIII; DEVRESSE 1950, pp. 130-131; WILSON 1975, pp. 12-13; ANASTASI 1976; HÖRANDNER 1976, p. 247; WILSON 1977b, p. 223; LAUXTERMANN 2003, pp. 62-65; BIANCONI 2011; BERNARD 2014b, pp. 129-148.

### *Manoscritti secondari*

2. – Atene, Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, cod. 1040  
1381; XIV sec.

At

Diktyon: 3336

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 47

### *Descrizione materiale*

carta orientale, ff. 314; mm 220 × 140.

### *Scrittura*

Come nota Sakkelion, il manoscritto è redatto da due mani. Alla prima mano sono da attribuire i ff. 1-287 ed è databile al 1381 grazie alla sottoscrizione; la seconda, più o meno coeva, ha copiato la silloge poetica ai ff. 288-290.

### *Contenuto*

La prima unità codicologica contiene un sinassario dei mesi da marzo ad aprile (ff. 1-287). Segue una seconda unità codicologica (ff. 288-290) in cui è preservata una piccola silloge poetica, in cui è presente il *Carm.* 47: esso è segnalato, al centro del margine superiore, da un generico *titulus* ἕτεροι στίχοι τινός πρὸς ...<sup>11</sup>, mentre, nel margine

<sup>9</sup> S. G. MERCATI 1970a, II pp. 54-65, qui p. 57-58.

<sup>10</sup> L'epigramma appare su almeno altri tre codici, DBBE riporta i seguenti codici: Scor. Ω.III.8 (Andrés 541, diktyon 15090; XIII sec.), f. 2r; Mosc. Sinod. gr. 210 (Vladimir 311, diktyon 43835; XIV sec.), f. 2r; Oxon. Clarke 37 (diktyon 47774; XI sec.), f. 1r e 9r. Vd. VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, p. 63. Sui libri appartenuti al monaco Gabriele si vedano il già citato S. G. MERCATI 1970a e i più recenti PÉREZ MARTÍN 1996, pp. 337-352, PÉREZ MARTÍN 1997, pp. 83-88, IOANNES MAUROPUS 2000, pp. 116-120.

<sup>11</sup> Nella pur ottima riproduzione del manoscritto ateniese di cui dispongo, il testo rubricato è illeggibile dopo πρὸς perché le parole successive sono guastate da una macchia, probabilmente causata da umidità. Ringrazio Konstantinos Chrysogelos per avermi fornito le riproduzioni di cui avevo bisogno.

sinistro, una mano più tarda ha scritto οἱ στίχοι οὗτοι εἰσὶν Ἰωάννου Εὐχαΐτων τοῦ Μαυρόποδος in inchiostro rosso lungo l'intera estensione del testo mauropeo. Il carme mauropeo, copiato καταλογάδην spesso senza l'indicazione della fine del verso, è posto tra altri due componimenti anonimi, il primo di 31 dodecasillabi e intitolato στίχοι ἰαμβικοὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Γεωργίου<sup>12</sup>; l'altro, invece, di 88 dodecasillabi, con il titolo εἰς τὸν βασιλέα κύριον Κωνσταντῖνον Μονομάχον<sup>13</sup>. Segue poi un lungo epitaffio per il βέσταρχος Anastasio Lizix attribuito a Basilio Cecaumeno, edito da Silvio Giuseppe Mercati<sup>14</sup>. Tutti e quattro i componimenti sono scritti καταλογάδην, con un uso non regolare del punto in alto in corrispondenza della fine di verso. Sul problema dell'attribuzione dei due componimenti anonimi a Mauropode si è già parlato nel capitolo sulla sua produzione letteraria.

#### *Breve bibliografia*

I. SAKKELION 1892, pp. 184-185; S. G. MERCATI 1970a, I pp. 321-342; MICHAEL PSELLUS 1978, pp. 89-90; KARPOZILOS 1982, pp. 70-74; HALKIN 1984a, pp. 96-97.

### 3. – Athos, Μονὴ τῆς Μεγίστης Λαύρας, Lavr. B 43 (Eustratiades 163)

L

XII-XIII sec.

Diktyon: 27095

#### *Carmi tramandati*

*Carm.* 10.1-4

#### *Descrizione materiale*

pergamena, ff. 216, mm 180ca. × 120ca.<sup>15</sup>

#### *Scrittura*

Mentre Papadopoulos-Kerameus propone una datazione al XIII sec., Eustratiades preferisce attribuirlo al XII sec. Come già Westerink, anche io propendo per questa seconda datazione. Ho avuto accesso solo ai ff. 67v-68v che contengono la silloge poetica in cui sono contenuti i versi tratti dalla poesia di Mauropode e, visto che né Eustra-

<sup>12</sup> Il testo dell'epigramma è stato pubblicato in A. I. SAKKELION 1856, pp. 184-185 ed è riportato in questo studio all'interno del commento ai *Carm.* 71-72

<sup>13</sup> Il testo di questa poesia si trova in KARPOZILOS 1982, pp. 71-74. In realtà il componimento è di 85 dodecasillabi, seguiti da un tristico in cui è contenuta una sorta di σφραγίς dell'autore, nella quale però non rivela il suo nome: ὀκτὰς δεκαπλῆ σὺν μοναπλῆ πεντάδι / ὄσω τὸ μέτρον ἔξαριθμεῖ τῶν στίχων / ἔγραψα ταῦτα δοῦλος ὁ σὸς ἰκέτης.

<sup>14</sup> S. G. MERCATI 1970a, I pp. 321-342, testo alle pp. 336-342. In MICHAEL PSELLUS 1978, pp. 89-90, Gautier identifica l'evanescente figura di Anastasio Lizix con un amico di Michele Psello, non di Teodoro Prodromo come invece sosteneva Mercati.

<sup>15</sup> Si tratta delle misure proposte da EUSTRATIADES 1925, p. 17. Non ho potuto consultare direttamente il codice, ma solamente la sua riproduzione digitale.

tiades né Papadopoulos-Kerameus danno informazioni a riguardo, non si sa quante mani abbiano partecipato alla stesura del codice.

### *Contenuto*

Il codice è di contenuto miscelaneo. Fino al f. 63r e nei ff. 102r-114v, le opere sono di contenuto teologico. Nei fogli al centro di queste due sezioni vi è una silloge che contiene materiale poetico. Vi si ritrovano, ad esempio, Mi.Ps. *Poem.* 3 e 5 Westerink (rispettivamente ai ff. 63v-65r e 76v-77v), due carmi alfabetici, uno di un certo Niceta, metropolita di Claudiopoli (ff. 65v-66v) e l'altro di Niceforo Urano (ff. 66v-67v<sup>16</sup>). Segue poi una silloge poetica segnalata da Eustratiades e da Westerink, ma soprattutto descritta nel dettaglio da Lauxtermann: si tratta di poesie raccolte con la finalità di essere poi impiegate come epigrammi<sup>17</sup>. Tra questi epigrammi vi sono sia il *Carm.* 10.1-4 sia una poesia sui Dodici Apostoli, talora attribuita anche a Mauropode (ps. Mi.Ps. *Poem.* 90 Westerink, vd. *infra*),

### *Breve bibliografia*

PAPADOPOULOS KERAMEUS 1899, p. 67; EUSTRATIADES 1925, pp. 17-18; MICHAEL PSEL-LUS 1992b, pp. XII, XV, XXXII; LAUXTERMANN 1999a, p. 365; LAUXTERMANN 2003, p. 300.

4. – Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, GkS 1899, 4°

C

XIII ex. – XIV in. sec.

Diktyon: 37185

Link: <http://www5.kb.dk/manus/vmanus/2011/dec/ha/object218320/da/>

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 30

### *Descrizione materiale*

carta orientale, ff. 8; mm 193 × 134.

### *Scrittura*

Scrittura influenzata dallo *Fettaugen-Mode Stil*. Mentre Schartau la data al XII-XIII, Christensen preferisce una datazione più tarda, ma prima del 1350 a causa dell'uso di carta orientale.

---

<sup>16</sup> Pubblicato in PAPADOPOULOS KERAMEUS 1899.

<sup>17</sup> LAUXTERMANN 2003, pp. 300-301

### *Contenuto*

ff. 1r – 3v: miscellanea poetica, nella quale si trova il *Carm.* 30 (ff. 2r–v), priva di titolo e attribuzione, sotto alla poesia εἰς τὸν πατρικίον Μελίαν καὶ περὶ θαλασσιτῶν, di quattro versi<sup>18</sup>; ff. 3v - 4r trattatello περὶ τοῦ εἶτε ἀόριστος εἶτε ὀριστὸς ὁ θάνατος; ff. 4r–v ση<μείωσαι> περὶ τῆς Χριστοῦ ἀναστάσεως ἀναγ(ξήν ?)<sup>19</sup>; ff. 5r – 8v un trattatello sull'ascetismo di Leone il Saggio (cfr. Barb. gr. 70, f. 148r e Vat. gr. 93, ff. 89r – 103r).

### *Breve bibliografia*

SCHARTAU 1994, pp. 157-159; MICHAEL PSELLUS 1992b, pp. VIII-IX; J. CHRISTENSEN 2011; BERNARD 2014b, pp. 74-75.

5. – Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, NkS 202, 4°

H

Germania (Monaco?), seconda metà del XVIII sec.

Diktyon: 37238

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

### *Descrizione materiale*

carta, ff. 55; mm 222 × 188, filigrana Heawood nr. 1681 e 1684 (= Eineder 1772 e 1800).

### *Scrittura*

Schartau suppone che sia lo stesso copista di NkS 117, 4°, che a sua volta imita la mano di Andrea Darmario. Forse è la mano greca di Johann Jacob Reiske, al quale il codice apparteneva.

### *Contenuto*

ff. 1r – 55r: collezione vaticana di Giovanni Mauropode; f. 55r si ha la sottoscrizione di Andrea Darmario, copiata dal Monac. cod. graec. 162; f. 55v due epigrammi intitolati l'uno στίχοι εἰς τὸν ἀρχιστράτηγον ἐστῶτα πρὸ τῶν πυλῶν καὶ σπάθην ἐπιφερόμενον (*AP* Appendix IV, 142, ed. Cougny, p. 426; inc. ὁ ταξιάρχης στρατιωτῶν τῶν ἄνω, vd. VASSIS 2005, p. 556), l'altro ἕτεροι εἰς τὸν ἄγγελον, attribuito a Niceta David Paflagone (*AP* Appendix IV, 143, ed. Cougny, p. 426 inc. πρώτου φάους ὦν δεύτερον θεῖον σέλας, vd. VASSIS 2005, p. 653).

<sup>18</sup> Nel suo catalogo, SCHARTAU 1994, p. 157 unisce questa poesia e la mauropodea in un'unica sequenza di 53 versi.

<sup>19</sup> Integrazioni proposte da SCHARTAU 1994, p. 158.

### *Note*

Come il ms. NkS 117, 4°, il codice faceva parte della collezione di Johann Jacob Reiske e Ernestine Christiane Reiske; passò poi nel 1779 alla biblioteca dello storico danese Peter Frederik Suhm e, dal 1796, si trova nella Det Kongelige Bibliotek di Copenhagen. Non ho potuto per ora visionare né collazionare il codice perché non è digitalizzato: contavo di andare a Copenhagen durante il 2020, ma la pandemia di Covid-19 non ha permesso il viaggio.

### *Breve bibliografia*

STERNBACH 1900a; THEODORUS PRODROMUS 1974, pp. 59-60; SCHARTAU 1994, pp. 300-301; HÖRANDNER 1996a.

6. – Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, Berol. gr. 4° 5 (304)

K

olim Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Preussischer Kulturbesitz)

XV-XVI sec.

Diktyon: 9171

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 43

### *Descrizione materiale*

carta, ff. 72; mm 210 × 143.

### *Contenuto*

Si tratta di un manoscritto composito, che contiene passi di Basilio di Cesarea e di Gregorio di Nissa, oltre al *De XII gemmis* di Epifanio. Il *Carm.* 43 di Mauropode si trova dopo una silloge di preghiere.

### *Note*

Come per H, non ho potuto per ora visionare né collazionare il codice perché non è digitalizzato: contavo di andare a Cracovia durante il 2020, ma la pandemia di Covid-19 non ha permesso il viaggio.

### *Breve bibliografia*

W. STUEMUND – COHN 1890, pp. 167-168.



Italia, seconda metà del XVI sec.

Diktyon: 15338

*Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

*Descrizione materiale*

pergamena, ff. I, 62 (i ff. 5 e 47 sono perduti); 8 fascicoli non numerati; mm 305 × 220.

*Scrittura*

Il codice è integralmente copiato da Nicolao Turrianos (RgK I, nr. 319; II, nr. 438; III, nr. 520; Álbum de copistas I, nr. 100; VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, pp. 358-359).

*Contenuto*

Il codice contiene esclusivamente il *corpus* poetico di Mauropode, dal f. 1r al 62r, preceduto da un ὑπόμνημα (vd. *infra*).

*Decorazione*

Il codice è riccamente decorato. Al f. Iv si trova lo stemma di Filippo II, con lo scudo della casata sostenuto da un'aquila incoronata da due putti; ai lati dell'aquila le due colonne d'Ercole con due cartigli (a sinistra PIVS, a destra VLTRA). Lo stemma si trova al centro della parte superiore della pagina; sotto l'aquila, è disegnato un chiodo al quale è appeso un foglio su cui è trascritta la lettera dedicatoria in inchiostro dorato. Dallo stemma partono delle cornucopie sorrette da due putti alati e che scendono perpendicolarmente lungo i margini sinistro e destro della pagina. Al f. 1r si ha una cornice superiore, con Cristo pantocratore sopra la parola ὑπόμνημα. Le prime lettere delle poesie sono spesso ornate da ricche miniature d'oro sul margine sinistro del folio. Vi sono altre ventisette miniature che corredano le poesie di contenuto efrastico: ff. 2v, 3v, 6v, 7v, 8v, 9r, 10r, 10v, 11v, 12r, 12v, 14r, 14v, 15r, 15v, 16r, 16v, 17r, 17v, 24r, 41r, 43r, 44r, 45r, 48v, 51v, 82r.

*Note*

Il codice è stato donato da Nicolao Turrianos a Filippo II di Spagna, come testimonia l'epistola dedicatoria al f. Iv; nella biblioteca di Filippo II esso appare sin dal 1567<sup>20</sup>. Ai ff. Iv - 1r si legge:

---

<sup>20</sup> ANTOLÍN 1919, p. 488.

Φιλίππῳ τῷ καθολικῷ βασιλεῖ μεγίστῳ καὶ ἰσχυροτάτῳ Νικόλαος ὁ ἐκ τῶν Ἑλλήνων εὖ πράττειν

f. Iv

Οἱ στίχοι ἱαμβικοὶ τοῦ ἁγιωτάτου μητροπολίτου Εὐχαίτων συγγραφθέντες πρῶτον ἔτει ἀπὸ τῆς σωτηρίας ἡμῶν πεντακοσιοστῷ ἑξηκοστῷ τετάρτῳ εἰς τὰς ὄλου ἐνιαυτοῦ ἑορτᾶς, κάπιτα ἐν Κορίνθῳ ἐξευρημένοι μοι πῶς ἐντετυχήκασιν· ἐγὼ δ' αὐτοὺς σοι, λαμπρότατε βασιλεὺς, δῶρον προσφέρω, ἐλπίδ' ἔχων εὐμενῶς σε τουτὶ λήψεσθαι καθὼς εἶ ἔνεκας τῆς εὐσεβείας, καὶ φιλάνθρωπίας τῶν χριστιανῶν βασιλέων μεγιστος, καὶ ἀξιότατος· διὸ καὶ ἐγὼ δοῦλος ἐλάχιστος τῶν δούλων σοῦ μετὰ πάντων τῶν ἀγαθῶν ἐλπίζωσέ ὡς τάχιστα τοὺς βαρβάρους ἀλεξήσασθαι ἐκ τῶν ὄρων ἡμῶν ὡς τ' ἔσεσθαι αὐτοκράτορα εὐδαιμονέστατον ἔρρωσω.

Ἵπόμνημα Ἰωάννου τοῦ ἁγιωτάτου μητροπολίτου Εὐχαίτων

f. 1r

Οὗτος ἦν ἐπὶ τοῦ βασιλέως Ῥωμαίων Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου, καὶ Ζωῆς τῆς βασιλίουσης. Ἔτη δὲ τὸ ἀπὸ τότε συντείνει ἑξήκοντα τέσσαρες πρὸς τοῖς πεντακοσίοις. Ἀνήρ δὲ σοφώτατος καὶ ἁγιώτατος ὢν ξυνέγραψε πλείστους τῶν λόγων, καὶ ἐπιστολάς, καὶ στίχοις ἱαμβικοῦς, καὶ ἄλλα πολλὰ λόγου καὶ χάριτος ἄξια. Καὶ πολλοὺς τῶν ἀνθρώπων ἐξεπαίδεσε, πεπληρωμένους ὢν τῆς τοῦ Παναγίου χάριτος.

Sviato dal contenuto di questi due testi, Revilla data erroneamente il manoscritto al 1564. Si hanno due diverse ipotesi a riguardo. Da un lato, Gabriel de Andrés sostiene che la datazione di Revilla è erronea sulla base del contenuto dei due testi e della presunzione erronea che il ms. Vindob. Theol. gr. 103 (= W) sia del 1560<sup>21</sup>; al contrario, Rosario Anastasi sostiene in due articoli distinti che 564 indichi il numero di anni intercorsi tra la vita di Mauropode e il momento di composizione del manoscritto: dato che, in realtà, nessun anno del regno di Costantino IX si accorderebbe a tale ipotesi (la somma con 564 porterebbe a una data al di fuori dei confini cronologici del regno di Filippo II), Anastasi suppone che il compositore dell'ὑπόμνημα calcoli 564 anni dall'anno Mille, perché Giovanni Mauropode nacque in una data imprecisata dei primi anni dell'XI secolo e, per questo motivo, l'autore approssima alla prima data tonda<sup>22</sup>. In realtà, nonostante l'imprecisione sulla posizione di W nello stemma, è molto più probabile e lineare l'ipotesi di de Andrés, accettata anche da Inmaculada Pérez Martín, perché essa si inquadra in una certa tendenza, da parte del circolo di Turrianos, ad aggiungere dati falsi per aumentare il valore delle opere che trascrivevano e, quindi, dei manoscritti che producevano e rivendevano<sup>23</sup>. Nella lettera, infatti, il passo preso in esame da de Andrés e Anastasi è συγγραφθέντες πρῶτον ἔτει ἀπὸ τῆς σωτηρίας ἡμῶν πεντακοσιοστῷ ἑξηκοστῷ τετάρτῳ, dove πρῶτον indica con certezza che si tratta della datazione della composizione stessa delle poesie da parte di Mauropode; inoltre ἀπὸ τῆς σωτηρίας ἡμῶν è espressione usata per indicare gli anni dalla venuta

<sup>21</sup> DE ANDRÉS 1969, pp. 22-24.

<sup>22</sup> ANASTASI 1969, pp. 114-116 e ANASTASI 1973, pp. 109-111. In realtà, si tratta di un'evoluzione di quanto già sostenuto dal bollandista Conrad Janning (1650-1723) nella *Notitia* ripubblicata da Migne in PG 120, col. 1041.

<sup>23</sup> Sull'uso della falsificazione nel circolo di Turrianos, si vedano PÉREZ MARTÍN 2003, pp. 182 e PÉREZ MARTÍN 2005, p. 126, con l'esempio del ms. Scor. Ψ.I.14 (X sec.), che si voleva spacciare come codice appartenuto a Giovanni Crisostomo in persona.

di Cristo, non un non meglio precisato avvenimento nella vita di Turrianos: nel secondo caso, semplicemente ci sarebbe la preposizione πρό<sup>24</sup>. Desta molto sospetti, infine, che si affermi che il manoscritto dipenda da un antigrafo trovato a Corinto e, inoltre, le poesie in esso contenute non trattano εις τὰς ὅλου ἐνιαυτοῦ ἑορτὰς, ma solo delle più importanti Festività del Signore. Per questa serie di motivi e per le evidenze stemmatiche, si pensa che il codice sia stato semplicemente composto da Turrianos nel terzo quarto del XVI sec. in Spagna o Italia, prima delle copie realizzate da Andrea Darmario, datate agli anni '70.

Per quanto riguarda il contenuto dell'ὑπόμνημα, a parte l'erroneo computo degli anni, tutto quanto è affermato dipende dal contenuto della collezione vaticana. Innanzitutto, l'attività sotto Costantino Monomaco è resa evidente dalla presenza dell'imperatore nelle poesie, mentre meno ovvio è il fatto che sia menzionata Zoe e non Teodora (cfr. *Carm.* 55 e, per Teodora, *Carm.* 73-74), ma la presenza della prima e non della sorella può dipendere dal suo ruolo di consorte del sovrano<sup>25</sup>. Non è poi un caso che Mauropode sia definito autore di discorsi, epistole e στίχοι ἰαμβικοί, i tre macrogeneri in cui il *corpus* vaticano è suddiviso, menzionati in ordine inverso rispetto alla loro disposizione nel manoscritto. Infine, la gran parte del testo rimanente, del tutto generico, mostra una certa somiglianza con i primi versi dell'elogio poetico di Giovanni Mauropode, trascritto dall'ὑπογραμματεὺς Isaia ai ff. 318v-319r del manoscritto vaticano<sup>26</sup>; se fosse però vera questa dipendenza, sarebbe strano – ma non impossibile – che l'autore dell'ὑπόμνημα non abbia tenuto conto dei due *book epigrams* iniziali, in cui si fa accenno alle cariche che Mauropode ricoprì (*Carm.* I-II).

### Breve bibliografia

REVILLA 1965, pp. 232-236; PÉREZ MARTÍN 2003, pp. 182-183; PÉREZ MARTÍN 2005, p. 126 n. 5; MARTÍNEZ MANZANO 2016, p. 260.

---

<sup>24</sup> ANASTASI 1969, p. 116 suppone che il sintagma sia un augurio per una vittoria contro i barbari (ovvero contro i Turchi), redatto da Turrianos nel contesto bellico degli '60 del XVI sec.: si tratta di un'ipotesi priva di fondamento.

<sup>25</sup> Si pensi alla presenza della sola coppia di coniugi nel famoso mosaico di Costantino IX e Zoe nella galleria meridionale di Santa Sofia a Istanbul (vd. *Apparato I*, p. 698 fig. 84), ma anche l'assenza di Teodora (e il ruolo subalterno di Zoe), per esempio nella βίβλος χρονική di Michele Glica (pp. 593-599, le sorelle sono menzionate solo a p. 595.20 e a p. 599.5-6 Bekker, quando sale al potere Teodora, si afferma *en passant* che Zoe era già morta) e nella χρονική ἱστορία di Efrem di Eno (vv. 3101-3183 Lampsides). Nelle *variae lectiones* dell'opera di Glica pubblicate da Bekker, si legge Κωνσταντῖνος ὁ μονομάχος σὺν τῇ Ζωῇ ἔτη ιβ' Σ'. Θεόδωρος ὁ ἀδελφὸς (sic!) τῆς Ζωῆς ἔτος ἔν (MICHAEL GLYCAS 1836, p. 459.8-9).

<sup>26</sup> Il testo della poesia si trova in IOANNES MAUROPUS 1882, p. IV e DBBE Occurrence 17283, olim occ/454 = Type 2348, olim typ/415. Si veda per esempio, per και ἄλλα πολλὰ λόγου και χάριτος ἄξια e πεπληρωμένος ὦν τῆς τοῦ παναγίου χάριτος, il primo verso della poesia, πάμμουσε βίβλε χαρίτων πληρεστάτη.

Costantinopoli, seconda metà IX sec. – XIII-XIV sec.

Diktyon: 14991

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 49

### *Descrizione materiale*

pergamena (I-III carta); ff. I-III, 329; 45 fascicoli, numerati α' - με' al primo *recto* e all'ultimo *verso* di ogni fascicolo, nell'angolo inferiore sinistro (se esso è rifilato, nell'angolo superiore destro); mm 280 × 299.

### *Scrittura*

1. f. I: titoli greci redatti da Nicolao Turrianos (RgK I, nr. 319; II, nr. 438; III, nr. 520; Álbum de copistas I, nr. 100; VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, pp. 358-359).
2. f. IIIv: *pinax* redatto da Aristobulo Apostolio (RgK I, nr. 27; II, nr. 38; III, nr. 46<sup>27</sup>) e altre mani di diverso periodo, vd. DE ANDRÉS 1965, p. 287.
3. ff. 1r-329v: copista principale anonimo, della seconda metà IX sec., forse del Monastero di San Giovanni Studita<sup>28</sup>.

### *Contenuto*

Contropiatto interno: *Carm.* 49 di Mauropode, in una mano che sembra del XIII-XIV secolo<sup>29</sup>; ff. 1r – 170r: Teodoreto di Cirro, commentario ai dodici profeti; ff. 170r – 329v *Graecarum affectionum curatio* di Teodoreto.

### *Note*

Giunto da Creta, il codice faceva parte della collezione di Matteo Dandolo attorno al 1540<sup>30</sup>, per poi essere comprato per conto del Re di Spagna nel 1573.

### *Breve bibliografia*

IRIGOIN 1961-1962, 109-110; DE ANDRÉS 1965, pp. 286-287; GROSDIDIER DE MATONS 1991, p. 426-427; PÉREZ MARTÍN 2008b, pp. 151-153; PÉREZ MARTÍN 2008c, pp. 46-47 e 178; MARTÍNEZ MANZANO 2014, p. 167.

<sup>27</sup> Identificazione di PÉREZ MARTÍN 2008b, p. 153.

<sup>28</sup> Datazione di IRIGOIN 1961-1962, accettata da PÉREZ MARTÍN 2008b e MARTÍNEZ MANZANO 2014. In DE ANDRÉS 1965, pp. 286 il codice è datato all'XI sec; tale datazione è riportata anche nell'edizione critica della *Graecarum affectionum curatio*, THEODORETUS CYRRHI 1904, p. IV, nonché nel recente THEODORETUS CYRRHI 2014, p. 123.

<sup>29</sup> Per un *lapsus calami*, DE ANDRÉS 1965, p. 286 lo numera come *Carm.* 48, pur riportando correttamente sia il desinit (senza ἐνταῦθα) sia il riferimento alla *Patrologia*.

<sup>30</sup> Su Matteo Dandolo, si vedano MARTÍNEZ MANZANO 2014 e MARTÍNEZ MANZANO 2015.

9. – Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. soppr. 627

Co

Nicea (?), XIII sec. ex.

Diktyon: 15899

*Carmi tramandati*

*Carm.* 21

*Descrizione materiale*

carta orientale, ff. I-III, 140; mm 173 × 128.

*Scrittura*

Il codice è vergato con una grafia che si può avvicinare al cosiddetto stile Beta-Gamma e, secondo Wilson, la realizzazione del codice si potrebbe localizzare a Nicea.

*Contenuto*

Si tratta del famoso codice dei romanzi greci (Longo Sofista, ff. 22r-35v; Achille Tazio, ff. 36-47; Caritone, ff. 48-70v; Senofonte Efesio, ff. 70v-79). Il codice contiene anche opere di Teodoro II Lascaris (ff. 1r - 11v) e opere sia in prosa sia in poesia, di vari autori databili tra l'XI e il XII secolo, tra cui anche il *Carm.* 21 Bollig - de Lagarde di Giovanni Mauropode. Si trovano anche una collezione di favole esopiche (ff. 96v-117v), di epistole dei Padri cappadoci (ff. 133v-140v) e due opere di Atanasio di Alessandria (*Quaestiones ad Antiochum ducem*, ff. 80-92v) e di Doroteo di Gaza (ff. 92v-93v).

*Breve bibliografia*

ROSTAGNO – FESTA 1893, pp. 172-176; WILSON 1977a, pp. 263-264; A. GUIDA 1999; BIANCHI 2006.

10. – Madrid, Biblioteca Nacional de España , cod. 4681 (Andrés 131, olim N 51)

Ma

metà del XIII sec.

Diktyon: 40158

*Carmi tramandati*

*Carm.* 14-17 e 49

*Descrizione materiale*

carta orientale (ff. 112-113 aggiunti nella seconda metà del XV secolo, con filigrana Briquet n. 12.221 var.), ff. VI, 164 (ordine: 1-154, 163, 155-162, 164), ff. ; 20 fascicoli, numerati al centro del margine inferiore della prima e dell'ultima pagina del fascicolo; mm 190 × 120.

### *Scrittura*

Scrittura calligrafica e senza abbreviazioni, per ora non identificabile ma databile alla metà del XIV sec.

### *Contenuto*

Dal f. 18r il manoscritto contiene opere miscellanee di Michele Psello. Ai ff. 2r-17v si trovano, invece, sotto il nome di Psello l'Or. 178 B.L. e la seconda orazione sui Tre Ierarchi edita da Konstantinos Dyovuniotis (BHG<sup>3</sup> 747a-b), seguite dai *Carm.* 14-17 e 49: l'ordine in cui appaiono i carmi è 16, 15, 14, 17, 49. Si segnala che il *titulus* del *Carm.* 49 è modificato in Εἰς τοὺς αὐτοὺς τρεῖς, ἐν οἷς ἦν καὶ ὁ Θεοδώριτος, per renderlo di contenuto coerente alla serie.

### *Note*

Secondo Pérez Martín, il codice dovrebbe essere un prodotto provinciale, anche se parla cursoriamente solo della mano che ha vergato i ff. 2-17v. Dato che, a un certo punto, si trovava nella Biblioteca capitolare di Messina, Andrés suppone che il manoscritto sia stato comprato da Costantino Lascaris, per poi essere ceduto al Duca di Uceda e, di lì, finire nella Biblioteca madridense nel 1712.

### *Breve bibliografia*

DE ANDRÉS 1987, pp. 232-234; BERNARD 2014b, p. 71; PÉREZ MARTÍN 2006, p. 440 n. 28; PÉREZ MARTÍN 2015.

11. – Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, C 230 inf. (Martini-Bassi 887) **A**  
seconda metà XVI sec.

Diktyon: 42486

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

### *Descrizione materiale*

ff. I, 184, II, filigrana Briquet 6291; 19 fascicoli non numerati; mm 323 × 225.

### *Scrittura*

Un'unica mano, databile alla seconda metà del XVI secolo, ha copiato l'intero codice.

### *Contenuto*

Il manoscritto è diviso in due parti: ai ff. 1r-152r si trova la *Graecarum affectionum curatio* di Teodoreto di Cirro fino a 12.60.1 (des. καὶ ἐσπερίσαι αὐτὸν καὶ διανυκτε-

ρεῦσαι πίνοντα ἔφη καὶ τῶν ἄλλων ἄ); il testo termina al f. 152r, lasciando il verso ἄγραφοι. Ai ff. 153r-184v, in un nuovo blocco, è posto l'intero *corpus* mauropodeo.

#### Note

Il manoscritto apparteneva alla biblioteca dei chierici regolari di Sant'Antonio, il cui *ex libris* si trova al f. 1r.

#### Breve bibliografia

MARTINI – BASSI 1906, p. 990.

12. – Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. graec. 53

Mo

ff. 1-132 datati al 15 Febbraio 1549; i successivi, attorno al 1550

Diktyon: 44497

Link: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0013/bsb00130816/images/>

#### Carmi tramandati

*Carm.* 49

#### Descrizione materiale

carta, ff. I, 1-312, I' (con 1<sup>a</sup>-1<sup>b</sup>, 132<sup>b</sup>, 272<sup>b</sup>), filigrana Lettre 75 Harlfinger; 39 fascicoli, numerati solo i ff. 1-132 α' - ιζ' (primo *recto*, angolo inferiore esterno); mm 347 × 224.

#### Scrittura

1. ff. 1-132v: copiati da Μιχαήλ Μαλεῶς ὁ Ἐπιδουριώτης (Álbum de copistas II, 40, VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, pp. 315-316), la cui sottoscrizione si trova al f. 132v.
2. ff. 133r-271v: seconda mano, identificata da Brigitte Mondrain con quella di Camillo Veneto.
3. ff. 272r-309r: terza mano, identificata da Brigitte Mondrain con la quinta mano del Monac. gr. 27 (diktyon 44470; metà XVI sec.)

#### Contenuto

Il *Carm.* 49 si trova alla fine della *Graecarum affectionum curatio* di Teodoreto, al f. 132v. Seguono, nella seconda unità codicologica, le *Quaestiones et responsiones* di Anastasio Sinaita, due opere di Ippolito romano e, nella terza unità codicologica ai ff. 272-309, il Pimandro del *corpus hermeticum*.

#### Breve bibliografia

MONDRAIN 1991; TIFTIXOGLU 2004, pp. 318-319.

Madrid, 2 ottobre 1579

Diktyon: 44608

Link: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00042719-8>

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

### *Descrizione materiale*

carta, ff. I, 65; 5 fascicoli, numerati α' - ε' (primo *recto*, angolo inferiore destro); mm 282 × 203.

### *Scrittura*

Il codice è stato copiato integralmente da Andrea Darmario (RgK I, nr. 13; II, nr. 21; III, nr. 22; Álbum de copistas II, 25; Beck, Schreiber Nr. 99)<sup>31</sup>

### *Contenuto*

Il manoscritto contiene l'intero *corpus* vaticano di Giovanni Mauropode, con l'aggiunta ai ff. 58r - 60r di altre poesie: una poesia εις τοὺς ιβ' ἀποστόλους (ff. 58r-58v), una εις τὸν ἄγγελον τὸν ἱστάμενον ἔξω τῆς πύλης (ff. 59r), i *Carm.* 3 e 4 di Cristoforo Mitileneo (f. 59r) e due epigrammi sull'arcangelo Michele: uno intitolato στίχοι εις τὸν ἀρχιστράτηγον ἐστῶτα πρὸ τῶν πυλῶν καὶ σπάθην ἐπιφερόμενον (*AP* Appendix IV, 142, ed. Cougny, p. 426; inc. ὁ ταξιάρχης στρατιωτῶν τῶν ἄνω, vd. VASSIS 2005, p. 556), l'altro ἕτεροι εις τὸν ἄγγελον, attribuito a Niceta David Paflagone (*AP* Appendix IV, 143, ed. Cougny, p. 426 inc. πρῶτου φάους ὦν δεύτερον θεῖον σέλας, vd. VASSIS 2005, p. 653).

### *Note*

Come il codice T, il manoscritto appartenne ad Antonio de Covarrubias, che, originario di Toledo, fu professore di diritto civile all'Università di Salamanca e partecipò al Concilio di Trento<sup>32</sup>.

### *Breve bibliografia*

STERNBACH 1900a; THEODORUS PRODROMUS 1974, pp. 59-60; HÖRANDNER 1996a; HAJDÚ 2003, pp. 271-273.

<sup>31</sup> Su Darmario si vedano KRESTEN 1968, KRESTEN 1969, KRESTEN 1975, CAROLLA 2017 e CAROLLA 2020.

<sup>32</sup> Su Antonio de Covarrubias vd. GUTIÉRREZ 1951, pp. 238-245 e, soprattutto, DE ANDRÉS 1988.



14. – Oxford, Bodleian Library, Auct. E 2 21 (Misc. 49)

B

1568

Diktyon: 47016

*Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

*Descrizione materiale*

carta, ff. I, 62; 6 fascicoli; mm 305 × 220.

*Scrittura*

Il codice è integralmente copiato da Nicolao Turrianos (RgK I, nr. 319; II, nr. 438; III, nr. 520; Álbum de copistas I, nr. 100; VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, pp. 358-359), con sottoscrizione datata al f. 62.

*Contenuto*

Il codice contiene l'intero *corpus* vaticano, preceduta da una breve nota bibliografia come nel ms. Scor. Σ.I.7 e nell'Oxon. Auct. D.3.19. Ai ff. 59r-61r vi sono altre poesie: una intitolata εἰς τοὺς ἀποστόλους e solitamente attribuita a Teodoro Prodromo (ff. 59r - v; un'altra εἰς τὸν ἄγγελον τὸν ἱστάμενον ἔξω τῆς πύλης (f. 59v); i *Carm.* 3-4 di Cristoforo Mitileneo (f. 59v) e altri tre testi, probabilmente degli epigrammi, di contenuto sacro (f. 60r εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον Ἰαμβοί; ff. 60r-60v εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτὰς; ff. 60v-61r εἰς τὸ ἅγιον Πάσχα.

*Breve bibliografia*

COXE 1989, col. 647.

15. – Oxford, Bodleian Library, Auct. D 3 19 (Misc. 4)

Ox

post 1568

Diktyon: 46971

*Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

*Descrizione materiale*

ff. I, 55; 5 fascicoli; mm 305 × 220.

*Scrittura*

Anche se non è sottoscritto, la scrittura parrebbe quella di Nicolao Turrianos come per l'Auct. E.2.21.

### *Contenuto*

È apografo di Auct. E.2.21, di identico contenuto.

### *Breve bibliografia*

COXE 1989, col. 621.

16. – Parigi, **Bibliothèque nationale de France, Suppl. gr. 681**

**Pa**

XIII-XVI sec.

Diktyon: 53416

Link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1Ox1000184c>

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 20.1-4

### *Descrizione materiale*

ff. 110; mm 210 × 135.

### *Scrittura*

Si tratta di un codice che è in realtà un'unità fittizia, perché realizzata con parecchi frammenti di manoscritti prelevati da Minoïde Mynas nei suoi viaggi sul monte Athos. Per una disamina completa della provenienza delle varie unità codicologiche e delle varie mani che si alternano, si rimanda a P. HOFFMANN 1987. Basti dire, in questa sede, che la poesia mauropodea si trova in una sezione composta dai ff. 2, 4, 6-7, 9 e proveniente dal ms. Athon. Iviron 190 (Lambros 4310, diktyon 23787), copiato nell'anno 1297-1298 da Καλὸς Ἁγιοπετρίτης (RgK II, nr. 298 e VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, pp. 63, 227). La poesia mauropodea, però, è stata copiata nel margine inferiore del f. 9r da una mano secondaria non identificata.

### *Contenuto*

Si è già detto che i quattro versi del *Carm.* 20 di Mauropode si trovano al margine inferiore del f. 9r dell'attuale codice, il quale, secondo la ragionevole ricostruzione di Hoffmann, doveva essere l'ultimo del codice atonita, attualmente mutilo della parte finale. Si trova in contesto con due altre composizioni poetiche, ovvero una erotapocrisi sulla concezione verginale di Maria (testo in P. HOFFMANN 1987, p. 119) e degli στίχοι ἐπιτύμβιοι.

### *Breve bibliografia*

OMONT 1888-1898, III p. 297; P. HOFFMANN 1987.

17. – Parigi, Bibliothèque nationale de France, Gr. 847

N

XVI sec.

Diktyon: 50434

*Carmi tramandati*

*Carm.* 49

*Descrizione materiale*

ff. 157

*Scrittura*

Omout attribuisce al manoscritto a tale Κωνστάντιος (RgK I, nr. 233; II, nr. 322; III, nr. 377), ma, come segnalato in RgK II, l'attribuzione è erronea.

*Contenuto*

L'epigramma di Mauropode si trova all'inizio del codice, prima dell'inizio del commentario di Teodoreto di Cirro ai dodici profeti.

*Note*

Come per H e per K, non ho potuto per ora visionare né collazionare il codice perché non è digitalizzato: contavo di andare a Parigi durante il 2020, ma la pandemia di Covid-19 non ha permesso il viaggio.

*Breve bibliografia*

OMONT 1888-1898, I p. 158.

18. – Parigi, Bibliothèque nationale de France, Gr. 1630

F

metà XIV sec.

Diktyon: 51252

Link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1Ox0723587k>

*Carmi tramandati*

*Carm.* 32, 24 e 17

*Descrizione materiale*

ff. A-B (pergamena), C-P (5 ff.), 187, III; mm 157 × 115.

### *Scrittura*

Il manoscritto è stato copiato per lo più dal copista Caritone della *μονὴ τῶν Ὁδηγῶν* (RgK II, nr. 522; *Álbum de copistas* II, 13), la cui mano si ritrova ai ff. A-B, K-M, 1-30v, 33-45, 50-115v, 116v-180, 181r - 209v, 210-216, 217-248v, 249v-261, 261bis-268, 277-278v<sup>33</sup>.

### *Contenuto*

Pérez Martín sostiene che il manoscritto possa essere considerato il «cuaderno de lecturas» del copista Caritone, che contiene le sue numerosissime letture di vario genere e di varia antichità. Le poesie maupodee si trovano al f. 195v.

### *Breve bibliografia*

OMONT 1888-1898, II pp. 109-112; PÉREZ MARTÍN 2008a; PÉREZ MARTÍN 2011.

19. – Parigi, *Bibliothèque nationale de France*, Suppl. gr. 690

P

Costantinopoli, XII sec.

Diktyon: 53425

Link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525102118>

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 62, 42, 40, 41 + *Carm.* 19.5-12, 20, 21 22, 24, 25, 26, 32, 34, 37, 43, 44, 45, 53, 60, 61, 65, 68, 69

### *Descrizione materiale*

pergamena, ff. 1-13, 258; alcuni fogli non sono nel giusto ordine (f. 22 dovrebbe precedere f. 21; f. 39 tra ff. 46 e 47; f. 75 dopo f. 124; f. 76 dopo f. 119), e vi sono danni materiali (ff. 46 e 52 mancano della parte inferiore) numerose lacune (tra ff. 31v-32r; 46v-39r; 65v-68r; 68v-69r; 74v-79r; 79v-82r; 83v-86r; 86v-89r; 90v-95r; 95v-97r; 113v-116r; 76v-123r; 132v-133r; 135v-138r; 223v-224r; 253v-254r); mm 240 × 190.

### *Scrittura*

La datazione del manoscritto agli anni tra il 1075 e il 1085 proposta da Gabriel Rochefort non è condivisibile, come sottolinea anche Marc Lauxtermann. Nonostante la minuscola usata nel manoscritto parigino sia difficilmente databile, è forse preferibile accettare la datazione di Omont, per il quale il manoscritto fu stato realizzato nel

---

<sup>33</sup> Vd. PÉREZ MARTÍN 2008a.

XII secolo<sup>34</sup> e, forse, nella seconda metà del secolo, come propongono sia Irigoín sia Follieri<sup>35</sup>.

### *Contenuto*

Si tratta di uno dei codici più importanti per la letteratura tardoantica e bizantina, come sottolineato da Lauxtermann<sup>36</sup>. Il contenuto è stato schedato da Omont, Rochefort e Lauxtermann; si attende ora una nuova scheda completa da parte di Luca Farina (Università degli Studi di Padova). Per quanto riguarda i carmi maupodei contenuti nel manoscritto vaticano, essi si trovano al f. 249r (*Carm.* 62, 42, 40, 41), affiancati a tre epigrammi<sup>37</sup> e ai ff. 254r-255r (*Carm.* 19.5-12<sup>38</sup>, 20, 21 22, 24, 25, 26, 32, 34, 37, 43, 44, 45, 53, 60, 61, 65, 68, 69).

### *Note*

Il manoscritto fu comprato da Minoïde Mynas sul monte Athos tra il 21 aprile 1841 e il 27 luglio 1842. Finì, alla morte di Mynas nel 1859, in possesso diretto della Bibliothèque nationale de France (allora Bibliothèque Impériale)<sup>39</sup>.

### *Breve bibliografia*

OMONT 1888-1898, III pp. 300-302; STERNBACH 1897; ROCHEFORT 1950; IRIGOÍN 1969, p. 49; ANASTASI 1973, pp. 112-116; CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 1980, I p. 12 n. 48, p. 69 n. 9; LAUXTERMANN 2003, pp. 329-333; DE GROOTE 2007, pp. 2-3; BERNARD 2014b, pp. 72-73.

20. – **Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, C VI 17 (Pasini 158, Cosentini 361) T**

Madrid, 10 ottobre 1579

Diktyon: 63906

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

### *Descrizione materiale*

ff. I, 84 [originariamente 86]; mm 140 × 90.

---

<sup>34</sup> OMONT 1888-1898, III p. 302. È la datazione accettata dalla maggior parte degli studiosi, tra cui STERNBACH 1897, p. 150 e LAUXTERMANN 2003, p. 328, anche perché si trova sul catalogo dei manoscritti parigini.

<sup>35</sup> Rispettivamente IRIGOÍN 1969, p. 49 e CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 1980, I p. 12 n. 48.

<sup>36</sup> LAUXTERMANN 2003, p. 329.

<sup>37</sup> Vd. *infra*.

<sup>38</sup> Come già sosteneva STERNBACH 1897, p. 161, il *titulus* e i primi quattro versi della poesia dovevano trovarsi nel foglio perduto tra gli attuali 253v e 254r, forse con altri componimenti maupodei.

<sup>39</sup> Sulla controversa figura di Mynas si vedano OMONT 1916 e GOUREVITCH 2006.

### *Scrittura*

Il manoscritto è stato copiato da Andrea Darmario (RgK I, nr. 13; II, nr. 21; III, nr. 22; Álbum de copistas II, 25; Beck, Schreiber Nr. 99).

### *Contenuto*

Contiene tutto il corpus maupodeo preservato nel manoscritto vaticano, con lo stesso contenuto del ms. Vindob. Theol. gr. 103 e dei due oxoniensi.

### *Note*

Appartenne alla biblioteca di Antonio de Covarrubias, come il cod. M, e poi confluita nella Nazionale. È stato molto danneggiato durante l'incendio del 1904, con perdita di grande quantità di testo, macchie per infiltrazione dell'acqua di spegnimento che hanno reso, generalmente, l'inchiostro sbavato e parzialmente evanido. Il codice fu restaurato presso la Badia Greca di Grottaferrata nel 1965, è ora sfascicolato.

### *Breve bibliografia*

PASINI 1749, p. 244; CIPOLLA et al. 1904, p. 408.

21. – Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 74

**Ba**

Vaticano, XVII sec.

Diktyon: 64622

Link: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.gr.74](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.74)

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 96 + 21, 32, 34, 43, 49, 58, 60, 61, 69, 87, 95 + 27, 28 + 15, 17, 29

### *Descrizione materiale*

carta, ff. I, 89; 8 fascicoli, non numerati; mm 210 × 137.

### *Scrittura*

Il codice è stato vergato integralmente da Leone Allacci (1588-1669).

### *Contenuto*

Il codice riporta numerosissime poesie di epoca bizantina che Allacci era solito trascrivere mentre consultava i manoscritti conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Le poesie di Maupode si trovano al f. 11r (*Carm.* 96); ff. 26v – 28v (*Carm.* 21, 32, 34, 43, 49, 58, 60, 61, 69, 87, 95 + 27, 28) ff. 30r – 31v (*Carm.* 15, 17 e 29). Per quanto riguarda i primi due gruppi, essi fanno supporre tre riletture successive del manoscritto vaticano: la prima che ha portato alla selezione del solo *Carm.* 96; la seconda, tramite cui si è aggiunta la lunga serie degli *Carm.* 21, 32, 34, 43, 49, 58, 60, 61, 69,

87, 95; la terza con l'ulteriore aggiunta degli *Carm.* 27-28. Gli ultimi tre epigrammi testimoniano forse una quarta rilettura del codice vaticano.

#### *Breve bibliografia*

CAPOCCI 1958, pp. 80-94; HÖRANDNER 1970, pp. 113 e 115; CERBU 1986; SOJER 2010a; SOJER 2010b.

22. – Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. gr. 93

O

Roma, seconda metà del XVI sec.

Diktyon: 65334

Link: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Ott.gr.93](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.gr.93)

#### *Carmi tramandati*

*Carm.* 1-99

#### *Descrizione materiale*

carta, ff. I, 192; mm 344 × 232.

#### *Scrittura*

1. *titulus* al f. 1r vergato da Manuele Protovataris (RgK I, nr. 254; II, nr. 350; III, nr. 418).
2. ff. 1r-77v: scrittura coeva a Protovataris e Resino, per ora non identificata.
3. ff. 78r-192v vergati da Costantino Resino (RgK I, nr. 227; II nr. 317; III, nr. 365; VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, p. 251).

#### *Contenuto*

ff. 1r-3v l'opera intitolata διδασκαλία πρὸς μοναχούς, attribuita ad Atanasio; ff. 3v – 32v due lettere a Castore (f. 3v περὶ τῶν κανονικῶν τῶν κοινοβίων διατυπώσεως e f. 15r περὶ τῶν ὀκτώ τῆς κακίας λογισμῶν), opera di Giovanni Cassiano qui attribuita ad Atanasio; ff. 33r-39r la *Pro iis qui saeculo renuntiarunt* di Atanasio di Alessandria; ff. 39v – 40v vacua; ff. 41r – 75r il canzoniere vaticano di Mauropode; ff. 75v – 77v vacua; epistolario di Atanasio I, patriarca di Alessandria.

#### *Note*

Il manoscritto appartenne a Giovanni Angelo Altemps<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Sulla biblioteca degli Altemps, si veda SERRAI 2008.

### Breve bibliografia

FERON – BATTAGLINI 1893, pp. 57-58; CANART 1964a; CANART 1964b, pp. 55 e 61; RUSSO 1989, p. 238; CANART 2005, p. 214 + tav. 4a.

23. – Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. gr. 214

Pal

Creta (?), XV sec.

Diktyon: 65946

Link: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Pal.gr.214](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.gr.214)

### Carmi tramandati

*Carm.* 49

### Descrizione materiale

carta, ff. 271; 34 fascicoli, ff. 1-203 numerati da 1 a 26 (α' - κς' al primo *recto* di ogni fascicolo, angolo inferiore esterno), ff. 207-271 numerati da 1 a 8 (α' - η', al primo *recto* di ogni fascicolo, al centro del margine inferiore).

### Scrittura

1. ff. 1r-204r: vergati da Michele Apostolio (RgK I, nr. 278; II, nr. 379; III, nr. 454; *Álbum de copistas* I, nr. 5), la cui sottoscrizione si legge al f. 202v Μιχαήλ Αποστόλης βυζάντιος ἐξέγραψεν.
2. ff. 205r-271v: vergati da Antonio Damilas (RgK I, nr. 22; II nr. 30; III, nr. 34; *Álbum de copistas* I, nr. 30<sup>41</sup> e II, nr- 24<sup>42</sup>; VOGEL – GARDTHAUSEN 1909, pp. 33-34), la cui sottoscrizione si legge al f. 271v Ἀντώνιος Δαμιλάς καὶ τοῦτον ἐξέγραψε τὸν λόγον πονηθέντα τῷ σοφωτάτῳ ἀνδρὶ Γεωργίῳ τῷ Σχολαρίῳ (post corr., ante corr.: τῷ κουργέσῃ).

### Contenuto

ff. 1r-203r *Ἡ ὄpera Graecarum affectionum curatio* (Ἑλληνικῶν θεραπευτικῆ παθημάτων) di Teodoreto di Cirro; f. 203v *Carm.* 49 di Mauropode su Teodoreto, posto come *book epigram*; ff. 207r-271v il λόγος εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας di Giorgio Gennadio Scolario.

### Note

Il manoscritto appartenne alla biblioteca di Lauro Quirini<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> <http://webs.ucm.es/info/copistas/copista.html?num=30>.

<sup>42</sup> <http://webs.ucm.es/info/copistas/copista.html?num=129>.

<sup>43</sup> Su Lauro Quirini si vedano SEGARIZZI 1905 e quanto raccolto in BRANCA 1977.



*Breve bibliografia*

STEVENSON 1885, pp. 110-111; CANART 1963, p. 73; DE GREGORIO 2000; STEFEC 2012; CANART 2008a; MONFASANI 2018, p. 35.

24. – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Gr. Z, 436 (coll. 314)

G

Italia meridionale, XIII sec. ex.

Diktyon: 69907

*Carmi tramandati*

*Carm.* 15

*Descrizione materiale*

carta orientale, ff. 151; 20 fascicoli; mm 260 × 180.

*Scrittura*

Il codice è copiato da un solo copista di origine italo-greca, ad eccezion fatta per il f. 1v, vergato da un'altra mano coeva.

*Contenuto*

È un importante codice per la tradizione di Luciano e di Sinesio. I primi fogli contengono una piccola silloge poetica, tra cui un carme di Simeone Metafrasta, i *Versi aurei* attribuiti a Pitagora, Teodoro Prodromo e Costantino Stilbe. Al f. 3v si trova il *Carm.* 15, attribuito però a Michele Psello.

*Breve bibliografia*

MIONI 1967-1986, II pp. 205-207

25. – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. VII, 51 (coll. 1370)

Mar

XV sec.

Diktyon: 70568

*Carmi tramandati*

*Carm.* 80

*Descrizione materiale*

pergamena, ff. I-IV, 137, con diverse filigrane (f. 24 Briquet 2922; f. 25 simile a Briquet 7484; ff. 55-58, 64-65, 70-75 Briquet 69); 18 fascicoli; mm 222 × 151.

### *Scrittura*

Ci sono due mani principali: la prima, che Mioni data a due-tre secoli prima della mano principale, ha steso il testo dei ff. I-IV; la seconda, del XV sec., ha operato sul resto del codice. Come segnala Mioni, vi è una nota di Iacopo Morelli al f. III.

### *Contenuto*

Il manoscritto, in entrambe le sue unità codicologiche (ff. I-IV e ff. 1-137), contiene una silloge poetica, in cui sono inseriti diversi carmi di vario autore (Ignazio Diacono, Nicola di Corcira, Costantino Manasse, versi tratti dallo *Spaneas*). Nella silloge sono inseriti al f. 4r anche due versi del *Carm.* 80 di Mauropode.

### *Breve bibliografia*

MIONI 1967-1986, II pp. 111-113

26. – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. XI, 22 (coll. 1235)

Ve

XIII sec. ex.

Diktyon: 70658

### *Carmi tramandati*

*Carm.* 10, 12, 13, 14

### *Descrizione materiale*

carta, ff. 189; 35 fascicoli, rimangono le numerazioni solo di alcuni di essi numerati; mm 240 × 170.

### *Scrittura*

Si riconoscono quattro mani principali, tutte coeve: la prima copia i ff. 1r – 87v; la seconda i ff. 91-127v, 129-154, 163v-174, 181-189v; la terza i ff. 88-90; la quarta i ff. 128, 154v – 162v, 175-179v.

### *Contenuto*

È il manoscritto che contiene i 148 componimenti dell'autore chiamato Manganio Prodromo, ma è testimone fondamentale anche di altre opere di autori di età comnena (Giovanni Italo, Teodoro Prodromo, Costantino Manasse, Teodoro Balsamone, Niceta Coniata). Al f. 87v si trova una piccola raccolta poetica studiata da Wolfram Hörandner<sup>44</sup>, composta da quattro epigrammi di Giovanni Geometra e cinque epigrammi di Giovanni Mauropode (*Carm.* 10, 12, 13, 14).

---

<sup>44</sup> HÖRANDNER 1970, pp. 109-116.

### Note

Il manoscritto fu in possesso della biblioteca del metochion cretese τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης τῶν Σιναιτῶν, per poi arrivare alla biblioteca di Bernardo Nani, che nel XVII compì diversi viaggi sull'isola acquistando anche manoscritti, cfr. e.g. Marc. gr. IV, 33 (coll. 1190, diktyon 70417; anno 1486)<sup>45</sup>. Come quest'ultimo, il manoscritto fu probabilmente donato per lascito testamentario da Giacomo Nani, fratello di Bernardo.

### Breve bibliografia

ΜΙΟΝΙ 1967-1986, III pp. 116-132; HÖRANDNER 1970, pp. 109-116.

27. – Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Theol. gr. 103

W

Ausburg, 18 aprile 1566

Diktyon: 71770

### Carmi tramandati

*Carm.* 1-99

### Descrizione materiale

carta, ff. I, 48, filigrana Briquet nr. 8881; 7 fascicoli, dal secondo numerati sul primo *recto* di ogni fascicolo (da β' a ζ'); mm 282 × 190.

### Scrittura

Il manoscritto è stato copiato da Andrea Darmario (RgK I, nr. 13; II, nr. 21; III, nr. 22; Album de copistas II, 25; Beck, Schreiber Nr. 99).

### Contenuto

Il manoscritto contiene l'intero *corpus* vaticano di Giovanni Mauropode, con l'aggiunta ai ff. 46r - v di alcune poesie: una poesia εἰς τοὺς ἰβ' ἀποστόλους, una εἰς τὸν ἄγγελον τὸν ἱστάμενον ἔξω τῆς πύλης, e i *Carm.* 3 e 4 di Cristoforo Mitileneo.

### Breve bibliografia

STERNBACH 1900a; THEODORUS PRODROMUS 1974, pp. 59-60; HUNGER – KRESTEN 1984, pp. 7-9; HÖRANDNER 1996a.

<sup>45</sup> Cfr. <https://cagb-db.bbaw.de/handschriften/handschrift.xql?id=70417>.

## 1.2 La raccolta vaticana

Attraverso una minuziosa analisi paleografica e codicologica, Daniele Bianconi ha dimostrato in modo palmare che V è la *master copy* del *corpus* mauropodeo<sup>46</sup>. Nella sua monografia Karpozilos compie un'accurata analisi della tradizione manoscritta del *corpus* poetico mauropodeo e, dopo la collazione completa dei codici che contengono tutto il *corpus*, non si può che confermare la sua ricostruzione, con solo pochi aggiustamenti<sup>47</sup>. Per la stessa ragione, si concorda con Karpozilos sull'implausibilità della ricostruzione proposta da Rosario Anastasi, secondo il quale la *constitutio textus* dovrebbe basarsi non sul solo V, ma su V ed E<sup>48</sup>.

### 1.2.1 I codici A, O, E

Riporto di séguito le varianti dei codici più vicini a V: A, O, E.

Accordo AEO contro V:

3.24 ἀπλουστέρας V : ἀπλουτέρας AEO || 6.21 αὐτούς V : αὐτοῦ AEO || 6.27 οὕτω V : οὕτως AEO || 9.3 πτοεῖσθε V : ποεῖσθε AEO | ἀδήλους V : ἀδήμους AEO || 11.11 ἐκλαλῶν V : ἐκλαβῶν AEO || 14.1 εὐρών V : γλῶσσανευρών AO, γλῶσσα νευρών E || 14.6 παρεσχόμην V : παρεχόμην AEO || 14.7 λέγει V : μέγει OE, μέγοι A || 19 tit. Καμηλᾶ V : καμη<sup>λ</sup> AEO, in eadem specie manuscripti Vaticani || 25.7 εἶδες V : εἶδεν AEO || 29.16 ἐῶ V : ἐγῶ AEO || 30.40 λέων τις V : πλέων τις AEO || 33.27 φράσαι V : φράσον AEO || 44 tit. καθημερινή V : καθημερικὴ AEO || 46.12 σήμαντρα V : σύμανδρα AEO || 47.11 φεύγει V : φθέγγει AEO || 48.17 ναί V : καί E || 48.18 στέροντος V : στρέροντος E || 54.63 ἐγκάτοις V : ἐγκράτοις AEO || 54.97 ὄψεις V : ὄψις AEO || 54.104 ἐπάν V : ἐπ' ἄν AEO || 54.114 ἔχοις V : ἔχεις AEO || 55.17 ἀλουργίδος V : ἀλλουργίδος AEO || 55.31 συμμερίζη V : συμμετρίζει EO, συμμετρίζη A || 55.43 ἐκπερᾶσαι VO : ἐκπερῶσαι AE, sed A cum correptionis signo supra ερ || 61.3 ἔωλος V : ἔωλος AEO || 61.12 ἦρος V : ἦρος AEO || 63.5 ἔω V : ἔσω AEO || 68.6 συμβαλεῖν V : συμβαλεῖς AEO || 70 tit. εἰς τὴν διὰ κινναβάρεως χαραγὴν τῶν σχεδῶν V : εἰς τὴν διάκην ναβάρεως χαραγὴν τῶν σχεδῶν AE, cum nigro v supra rasuram O : εἰς τὴν δίκην ναβάρεος E || 70.4 ἀξίας V : ἀξία AEO || 81.18 ἔστρεφεν V : ἔστρεφε E || 86 tit. μοναχῶ, in compendio V : ἀγίω AEO || 89.20 πέρας V : πέρα AEO || 89.24 ἐπιστρέφω V : ἐπιτρέφω AE, ἐπιστρέφω post corr. O || 89.37 τοῖς V : om. AEO || 90.21 εὐκόλως V : εὐκόμως AEO || 90.26 ἀλλά V : om. AE, primum om. deinde add. inter lineas O || 91.39 ἀνάνδροις V : ἀνάρθοις AEO || 92.7 παρασχῶμεν V : παρασχῶμεν O || 92.102 οὐκέτι V : οὐκέστι AEO || 93.20 κράτει V : κρατεῖ AEO

<sup>46</sup> BIANCONI 2011, in cui V è siglato con C, probabilmente per Civitas Vaticana, come negli studi di Anastasi. I dati di Bianconi ben si accordano con l'analisi contenutistica effettuata alcuni anni prima da LAUXTERMANN 2003, pp. 62-65. In precedenza, WILSON 1975, pp. 12-13 sosteneva che V fosse il diretto apografo della *master copy*, anche se in WILSON 1977b, p. 223 apriva alla possibilità che fosse esso stesso la *master copy*; sulla base del primo contributo di Wilson, ANASTASI 1976, pp. 19-28 sostiene che «Il *Vat. gr. 676* appare non più la trascrizione diretta della silloge voluta da Giovanni, ma un apografo della "master copy", curata da Isaia», allontanando erroneamente V dall'autore.

<sup>47</sup> KARPOZILOS 1982, pp. 61-66.

<sup>48</sup> ANASTASI 1969, ANASTASI 1973, pp. 109-111 e ANASTASI 1976, pp. 19-28, a riguardo si veda la nota che si trova in KARPOZILOS 1982, p. 65. Si tratta degli studi preliminari per la nuova edizione del *corpus* poetico di Giovanni Mauropode che Anastasi stava allestendo per la *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, poi mai pubblicata.

### Accordo AO contro VE:

2 tit. γέννησιν VE, O post corr. : γέννησις A et O ante corr. || 84.3 δέ VE, O post corr. : om. A et O ante corr. || 89.24 ἐπιστρέφω VE, O post corr. : ἐπιτρέφω A, O ante corr.

### Accordo OE contro VA:

77.3 οὐκ ἠρνημένον VA : οὐκηρνημένον OE, sed οὐκήρνημένον A || 84.7 παίζαντά με V : παίζαντά με EO

### Accordo AE contro VO:

2.18 ἦκον VO : ἦκεν E : ἦκον, sed ε supra o inter lineas A || 27.7 μακραίνει V, cum longissimo rho in O : μακραίνει AE

### Lectiones singulares di A:

2.28 μεστά V : μετά ante corr., sed ἴσος μεστά marg. A || 3.36 τούτου V : τοῦτο A || 17.7 νέμει V : νέμοι A || 25.5 ἀντάσπασαι V : ἀντάσπασε A || 36.30 ἐγκρατής V : ἐκρατής A || 36.43 εἰπεῖν V : om. A || 53.18 λύσιν V : λύσις A || 54.40 στρέφοντα V : στρέφοντας A || 54.54 θαυμάσω V : θαυμάζω A || 54.102 προσβάλοι V : προσλάβοι A || 54.115 βασιλεύσαντα V : βασιλεύσοντα A || 54.117 νεανίας V : νεανίας A || 66.6 φράσει V : γράφει, marg. γρ. φράσει alia manu || 66.12 παραδράμοι V : παραδράμει A || 68.4 φάλαγγα V : φάλαγκα A || 69.4 πέτρα V : πέρα A || 84.3 δέ V : om. A || 90.29 δεξιούται V : δεξιούτε A

### Lectiones singulares di E:

3 tit. εις την βάπτισιν V : εις την άγιαν του χ(ριστο)υ βάπτησιν || 4.21 τις αυτού V : τις αυτού E || 7 tit. εις την σταύρωσιν V : εις την του χ(ριστο)υ σταύρωσιν || 8 tit. εις την άνάστασιν V : εις την άγιαν του χ(ριστο)υ και ζωηφόρον άνάστασιν || 10 tit. εις την άνάληψιν V : εις την άγιαν του χ(ριστο)υ και σωτήριον άνάληψιν || 11 tit. εις την πεντηκοστήν V : εις την άγιαν πεντηκοστήν || 14 tit. εις τον άγιον Χρυσόστομον V : εις τον άγιον ιωάννην τον Χρυσόστομον || *Carm.* 20 post *Carm.* 8 positum || *Carm.* 21 post *Carm.* 19 positum || 31.69 πρό V : προς E || 30.27 άτρεστος V : άτρεπτος E || 33.43 λαμβάνεσθαι V : λαμμάνεσθαι E || 36.20 χερσί V : χεσί E || 36.30 σώφρων V : σώφρον E || 33.35 άλλ' είνεκέν τε V : άλλ' ένεκέντε E || 53.6 χριστούς V : χρηστούς E || 53.16 θαυμαστός V : θαύματος E || 54.26 ενεργείας V : ενεργίας E || 56.21 ευτυχημάτων V : ευτημάτων E || 57.10 παροικία V : παροιμία E || 58 tit. εις την θήκην του τιμίου ξύλου του βασιλέως V : ... του βασιλέως χυ E || 90.3 της έμοιγε V : τοις έμοιγε E || 90.15 άπαντας V : άπαντες E || 90.19 παραρρεί V : παραρέει E || 92.54 προστέτηκα V : προστέτημα E || 92.70 άπωτάτω V : άπατάτω E || 92.84 μέν' V : μέν E || 93.28 τοιςδ' ειρηκότα V : τοις, δ' ειρηκότα E || 96.2 ψεύσαιτο V : ψεύσετο E || 96.8 δέ V : om. E

### Lectiones singulares di O:

2.5 δόξα V : δόξα O || 3.16 κάκει V : κάκει O || 9.3 μηδέ V : μη δέ O || 15.3 άνθρωποις V : άνθρωπος O || 21.5 άνάργυρος V : άνάργηρος O || 33.38 πως V : πώς O || 34.2 πράξιν V : πράξειν O || 36.1 ταλαίπωρον V : ταλαί ante corr, ταλαί post. corr. O || 36.3 λαμπηδόνα V : λαμπιδόνα O || 36.47 οὐκ οὖν V : οὐκουν O || 39.6 εις το πρωτειον V : εις το πρωτειον O || 39.9 πόλις V : πόλεις O || 41.4 προδόντες V : πρόδοντος O || 43.1 ειπερ τινάς V : ει πέρτινας

O || 47.52 σύ om. ante corr., deinde add. inter lineas || 54.26 ἐνεργείας V : ἐνεργίας O || 54.95 καί V : om. O || 55.19 εἶ τι V : ἔτι O || 55.44 τοῦτον, primum om., deinde add. in marg. || 84.3 δέ primum om., deinde add. in marg. || 85.5 τοῖς primum om., deinde add. inter lineas || 92.24 παθών V : παθόν O

### 1.2.2 *Gli apografi di E*

I codici B, W, T, Ox, M, H hanno tutte le innovazioni contenute da E contro VAO, in particolare:

2.18 ἦκον VAO : ἦκεν EBWTOxMH || *Carm.* 20 post *Carm.* 8 positum || *Carm.* 21 post *Carm.* 19 positum || 30.27 ἄτρεστος VAO : ἄτρεπτος EBWTOxMH || 31.69 πρό VAO : πρὸς EBWTOxMH || 33.35 ἀλλ' εἵνεκεν VAO : ἀλλ' ἔνεκεν EBWTOxMH || 53.16 θαυμαστός VAO : θαύματος EBWTOxMH || 56.21 εὐτυχημάτων VAO : εὐτημάτων EBWTOxMH || 57.10 παροιμία VAO : παροιμία EBWTOxMH || 90.15 ἄπαντας VAO : ἄπαντες EBWTOxMH || 92.70 ἀπωτάτω VAO : ἀπατάτω EBWTOxMH || 96.8 δέ VAO : om. EBWTOxMH

Tutti i codici B, W, T, Ox, M, H però, convergono in errore e, soprattutto, hanno l'ordine conturbato nel medesimo modo:

*Carm.* 8 post *Carm.* 20 || *Carm.* 19.6 post *Carm.* 44.4 || *Carm.* 20 post *Carm.* 31.34 || *Carm.* 22 inter *Carm.* 26-27 positum, ergo *Carm.* 23 post *Carm.* 21 || *Carm.* 54.107 post *Carm.* 31.34 || *Carm.* 45 post *Carm.* 84.5 || *Carm.* 31.35 post *Carm.* 54.106 || *Carm.* 54.107 post *Carm.* 19.4, versu 19.5 omissio || *Carm.* 72.5 post *Carm.* 90.43 || *Carm.* 84.6 post *Carm.* 20.7, versu 20.8 omissio || *Carm.* 91 tit. post *Carm.* 72.4

Questi dati sono sufficienti per confermare la presenza di un antografo perduto γ come capostipite della famiglia formata dai codici B, W, T, Ox, M, H. Il fatto che i codici presentino questo ordine fa pensare che l'antografo o abbia avuto una ricomposizione dei fogli oppure che esso non fosse affatto rilegato, ma fogli di lavoro legati dipendenti dalla fase di copiatura di E: d'altronde, il copista di B e Ox è Tourrianos, il copista di W, T e M è Andrea Darmario; quindi E e tutti gli altri codici dipendono dallo stesso circolo di copisti. Alla conturbazione dell'ordine del testo, si aggiunge anche una grande quantità di innovazioni comuni:

1.27 ἐμμέτρων E : ἐκ μέτρων BWTOxMH || 1.32 φίλοι E : φίλους BWTOxMH || 1.36 λέγοιτο E : γένοιτο BWTOxMH || 2.13 om. BWTOxMH || 3.9 αἰτεῖ E : αἰτεῖν BWTOxMH || 4.21 τις αὐτοῦ E : τις αὐτοῦ BWTOxMH || 6.10 κατεῖδε E : κρατεῖ δέ BWTOxMH || 6.19 ἐντρέψει E : ἐντρέχει BWTOxMH || 7.20 δεῖ γάρ με E : δεῖ μὲ γάρ BWTOxMH || 11.4 διώροφόν τι E : διόροφόν τι BWTOxMH || 14.1 ἦ E : ἦ BWTOxMH || 19.2 ἀπεκρύβης E : ἀπεκρίζης BWTOxMH || 19.5 om. BWTOxMH || 19.12 λάβοις E : λάβεις BWTOxMH || 20.6 χρηστοῦ E : χρηστέ WTOxMH, in B χέ ante corr. et χρηστέ in marg. || 20.8 om. BWTOxMH || 25.3 σύμβολον E : σύμβουλον BWTOxMH || 28.28 με E : μοι BWTOxMH || 30.10 νομογράφοι E : μονογράφοι BWTOxMH || 30.40 πλέων E : πλέον BWTOxMH || 31.30 ὅ E : οὐ BWTOxMH || 33.8 καλοῦντες E : καλοῦνται BWTOxMH || 33.23 μακρὰν ἐξωθεῖς βίᾳ E : om. BWTOxMH || 33.24 ἦν οὐ παροῦσαν E : om. BWTOxMH || 34.1 ἄριστον E : ἄχριστον BTOxMH, ἄχριστον W || 34.46 ἐξελαύνει V : ἐξελαύει WTOxMH, B ἐξελαύνει ante corr., γρ. ἐξελαύει in marg. || 36.4 γῆς E : γῆν BWTOxMH || 36.31

πᾶσιν E : πᾶσι BWTOxMH || 37.15 θνητῶν E : θνητόν BWTOxMH || 37.16 ἐώκει E : ἐώκω  
 BWTOxMH || 37.17 βροντῶν E : βροτῶν BWTOxMH || 37.26 ἔκρυψεν E : ἔκρυψε BWTOxMH  
 || 41 tit. ἄλλοι E : ἕτεροι BWTOxMH || 42.4 ἀπαιτήσῃ E : ἀπαιτήσῃε BWTOxMH || 47.10  
 προδῶς E : δῶς BWTOxMH || 47.14 ἄμοιρος E : ἄμοιρον BWTOxMH || 47.26 διδασκάλους E  
 : διδασκάλους BWTOxMH || 48.5 οἷ με E : οἷμοι BWTOxMH || 48.6 παλίντροπον E : πάλιν  
 τρόπον BWTOxMH || 48.21 λείπον E : λοιπόν BWTOxMH || 49.3 μέγαν E : μέγα BWTOxMH  
 || 54.4 ἦρε E : ἦρε BWTOxMH || 54.44 νοῦν E : οὔν BWTOxMH || 54.60 ἀντώφθῃ E : ἀντώφθη  
 BWTOxMH || 54.76 ἀστραπῆς E : ἀστραπή BWTOxMH || 54.90 με E : om. BWTOxMH || 54.125  
 κοσμολαμπῆ E : κοσμολαμπῆ BWTOxMH || 55.46 βλέπουσαι E : βλέπουσα BWTOxMH ||  
 56.12 ἄλλος E : ἄλλον BWTOxMH || 56.36 δέχεσθε E : δέχεται BWTOxMH || 67.2 ἐμβάλου E  
 : ἐμβάλου BWTOxMH || 69 tit. εἰς τὸ λοῦμα τῶν Βλαχερνῶν E : εἰς ῥέουσα ὕδωρ BTOxMH,  
 εἰς ὕδωρ ῥέον ἐκ τινος πέτρας W || 71 tit. om. BWTOxMH || 71.5 ἅπαντα ταῦτα E : ἅπασαν  
 τὴν BWTOxMH | ἀπαρτίσας E : συναπαρτίσας BWTOxMH || 80 tit. εἰς τὴν ἐν τῷ Σωσθενίῳ  
 εἰκόνα E : εἰς στεφανοῦντας ὑπὸ Χριστοῦ BTOxMH, εἰς βασιλεῖς στεφανοῦντας ὑπὸ Χριστοῦ  
 || 80.1 σὴ E : μὴ BWTOxMH || 81.11 τό E : καὶ BWTOxMH || 82.4 δυστυχήσαι ζημίαν E : om.  
 BWTOxMH || 82.5 ἦς οὐδὲ μικράν E : om. BWTOxMH || 83.1 τί μοι E : οἷμοι BWTOxMH ||  
 85 tit. ἄλλοι E : ἕτεροι BWTOxMH || 88.82 ἰκέτης E : οἰκέτης BWTOxMH || 91.9 φόβω E :  
 φωτὶ BWTOxMH || 91.13 βαδίζω E : βαδίζων BWTOxMH || 91.25 προσθέτων E : προσθέντων  
 BWTOxMH || 91.9 φόβω V : φωτὶ BWTOxMH || 91.27 κρατοῦσι E : κρατοῦσι BWTOxMH || 92.6  
 τάλαν E : τάλαντα BWTOxMH || 92.21 καὶ E : om. BWTOxMH || 92.46 τῆς E : τοῖς BWTOxMH  
 || 92.59 καλεῖς E : καὶ εἰς BWTOxMH || 92.92 συντείνων E : συντεῖνον BWTOxMH

L'antigrafo γ, se dipende direttamente da E, è stato copiato prima della perdita del f.  
 5. Si segnalano poi le seguenti lezioni, che potrebbero dipendere o dall'antigrafo γ o  
 da E:

4 tit. εἰς τὴν ἀγίαν τοῦ χ(ριστοῦ) μεταμόρφωσιν BWOx || 4.9 γάρ om. | προξενεῖ V : προξενεῖ  
 BWTOxMH || 4.11 ἀκούσεις V : ἀκούσης BWTOxMH || 5 tit. εἰς τὴν ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου  
 BOx, εἰς τὴν ἔγερσιν τοῦ ἀγίου Λαζάρου WTMH

Infine, per la prima volta in γ sono stati aggiunti, alla fine del canzoniere mauropeo,  
 alcune poesie di origine eterogenea:

1. Tit. εἰς τοὺς ἀποστόλους, 12 vv., inc. σταυροῖ Πέτρον κύμβαχος, ἐν Ῥώμῃ Νέρων, exp.  
 ἴσον Πέτρῳ δίδωσι Φίλιππος μόρον.
2. Tit. εἰς τὸν ἄγγελον τὸν ιστάμενον ἔξω τῆς πύλης, 4 vv., inc. Οὐρανοβάμον πῶς  
 πυραυλεῖς (vel θυραυλεῖς) ἐνθάδε, exp. ἄμισθον ἀφήμι τὴν ῥαθυμίαν.
3. Tit. εἰς τὴν βάπτησιν τῷ Χριστοῦ ἠρωϊκά, 2 vv. = Christ.Mityl. *Carm.* 3
4. Tit. εἰς τινὰ μοναχὸν σιωπῶντα δῆθεν, 3 vv., inc. σιγᾶς πάτερ· βέλτιστε μηδὲν μοι  
 γράφων, exp. ἄφωνος ἰχθὺς καὶ δοκεῖς καὶ τυγχάνεις .
5. Tit. εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον Ἰαμβοί, 7 vv., inc. παστὰς τράπεζα, ῥαβδε, λυχνία,  
 κλίμαξ, exp. λαβὶς με προλάμβανε τίμα με θρόνε.
6. Tit. εἰς τὰς δεσποτικὰς ἐορτὰς, 16 vv., inc. Εὐαγγελισμὸς, γέννα, κλήσεως θέσις, exp.  
 τὸ πνεῦμα τρέμα τῆς ἐμῆς σωτηρίας.

7. Tit. εἰς τὸ ἅγιον Πασχα, 42 vv., inc. τοῖς πρὶν ὀλικῶς ἐκ θεοῦ πεπτωκόσιν, expr. ἐπευλόγησον, εὐλογῶν νῦν τὸν λόγον.

### 1.2.3 *I due rami della famiglia γ*

Accordo BWOx contro ETMH:

16.3 δοκεῖ γάρ ETMH : γὰρ δοκεῖ BWOx || 29.24 προῦθηκα ETMH : προῦθημα BWOx || 54.32 φορητὴν ETMH : φορητόν BWOx || 57.12 εὐεργέτας ETMH : εὐεργέτα BWOx || 80.2 Χριστέ ETMH : Χριστός BWOx || 89.15 πλημμύρα ETMH : πλημμύρη BWOx || 92.15 σύ ETMH : σὶ BWOx

Accordo TMH contro EBWOx:

3.21 om. TMH || 5.9 om. TMH || 9.8 οὔτος EBWOx : ὅστις TMH || 29.5 om. TMH || 54.68 τροπήν EBWOx : τροφήν TMH || 74.8 τότε EBWOx : om. TMH || 76.4 γινώσκει EBWOx : γινώσκεις TMH

### 1.2.4 *La famiglia δ*

I manoscritti BWOx discendono da un unico testimone perduto, δ. All'interno della famiglia δ, ci sono le seguenti relazioni:

Accordo BOx contro W:

3.7 om. BOx || 3.33 κροτοῦσιν W : κρατοῦσιν BOx || 27.14 οὐδέ W : οὐ BOx || 30.41 φυγή τις W : φυγή τις BOx || 30.41 συνῆπτε W : συνῆπται BOx || 38.10 σῶζουσα W : σῶζοντα BOx || 47.10 οὖν W : νοῦν BOx || 53.31 προσλαλεῖν W : πρὸς λαλεῖν BOx || 55.30 om. BOx || 56.2 ἐν W : ἐκ BOx || 56.9 κόσμος W : κόσμον BOx || 56.29 εὐκλεῶς W : εὐκλαιῶς BOx || 61.5 ναυαγός W : ναυηγός BOx || 66.6 τις W : τι BOx || 69.2 φασιν W : φασί BOx || 69.6 δέχεσθε V : δέχεσθαι BOx || 93.11 παλιλλογῶν W : παλιλογῶν BOx

W contro BOx:

1.42 μέλοι BOx : μέλλοι W || 2.3 πρόσσχωμεν BOx : πρόσχωμεν W || 3.34 om. W || 4.1 θεατά BOx : W ὀρατά, corr. in marg. θεατά || 16.5 κίνει BOx : κινεῖ W || 23 tit. Ἀδελφίον BOx : ἀδελφός W || 22.5 εὐφυεῖς BOx : ἐκφυεῖς W || 23.7 ἦν Ἰωάννη BOx : ἦν τῷ Ἰωάννη W || 24.7 τὸν γεγραμμένον BOx : τὸ γεγραμμένον W || 27 tit. εἰς τὸν σωτήρα Χριστόν W || 27.9 λάμπει BOx : λάμπειν W || 27.14 ἀξίως BOx : W ἀξιωθεῖς ante corr., ἀξίως post corr. || 27.15 ἐπλάκη BOx : ἐπλέκη W || 27.23 στέψη BOx : στέψει || 28.16 συνεργίας BOx : συνεργείας || 31.50 σωτηρίαν BOx : τὴν σωτηρίαν W | σοι BOx : W τὴν ante corr, σοι post corr. || 31.56 σε BOx : με W || 31.57 σκέποντα BOx : σκέπτοντα W || 31.61 ἀθρόοι BOx : ἀθρόοις W || 34.1 ἄχριστον BOx : ἄχριστον W || 36.6 ἀχμηρόν BOx : ἀχμηρόν W || 37.15 ὁμώνυμος BOx : μώνυμος W || 39.1 θνήσκουσι BOx : θνήσκουσιν W || 47.22 duplicatus in W || 47.55 om. W || 53.6 κυρίου BOx : κυρίους W || 53.16 τρόπος BOx : τόπος W || 53.17 τέμοι BOx : τέ μοι W || 54.46 μανθάνω BOx : μανθάνων W || 54.105 γένωμαι BOx : γεύωμαι W || 55.6-9 om. W || 56.14 μάρτυσιν BOx : μάρτυσι W || 69 tit. εἰς ῥέουσα ὕδωρ BOx : εἰς ὕδωρ ῥέον ἐκ τινος πέτρας W || 69 tit. εἰς στεφανοῦντας ὑπὸ Χριστοῦ BOx, εἰς βασιλεῖς στεφανοῦντας ὑπὸ Χριστοῦ W || 74 tit. ἄλλοι BOx : ἕτεροι W || 83.1 ταλαιπώρου BOx : ταλαιπόρου W || 84 tit. ἄλλοι V : ἕτεροι W || 85.12



φάνηθι BOx : ἄνηθι W || 92.1 πρόσχεξ BOx : πρόσχεξ W || 91.28 ζήτει BOx : ζητεῖν W || 92.2 καταιγίδων BOx : κατ' αἰγίδων W | 92.84 μέν BOx : ἡ μέν W || 93.37 συλλαμβάνει BOx : συλλαμβάνειν W || 96.2 ἄν γε τοῖς BOx : ἐν τοῖς ante corr., add. γε super lineam W

Il codice Ox è invece apografo di B:

Ox contro B:

13.2 μήπως B : μήπος Ox || 24.4 om. Ox || 30.26 πᾶσιν ὄπλων ὀργάνοις B : om. Ox || 30.27 ἄτρεπτός ἐστι B : om. Ox || 37.15 πέπτωκε κέδρος B : πέπτωκε δέν κέδρος Ox || 37.29 τό B : τόν Ox || 81.3 κεκλημένος B : κεκλησμένος Ox

### 1.2.5 I codici T, M e H

T ed M sono stati prodotti da Andrea Darmario a Madrid, terminati nell'ottobre del 1579. Nonostante le due sottoscrizioni datino il codice T al 10 ottobre e il codice M al 2 ottobre. M, infatti, oltre ad avere tutti le lezioni di T, ha due errori propri, mentre T non ha lezioni che non sono presenti in M:

M contro T:

47.53 λαθών T : λαβών M || 81.20 σωσάτω T : σωτήρα M

Infine, nonostante non sia riuscito a visionare il codice H a causa della pandemia di Covid-19, le informazioni date dal catalogo di Schartau bastano per dimostrare una dipendenza da M. Schartau, infatti, pensa che la mano sia quella che ha copiato un altro codice della collezione di Copenhagen, NkS 117, 4°, e che essa imiti la mano di Darmario (forse è la mano greca di Johann Jacob Reiske). Il fatto che il copista di H non solo imiti la mano di Darmario, ma abbia anche copiato la sottoscrizione di M, dimostra la dipendenza di H da M.

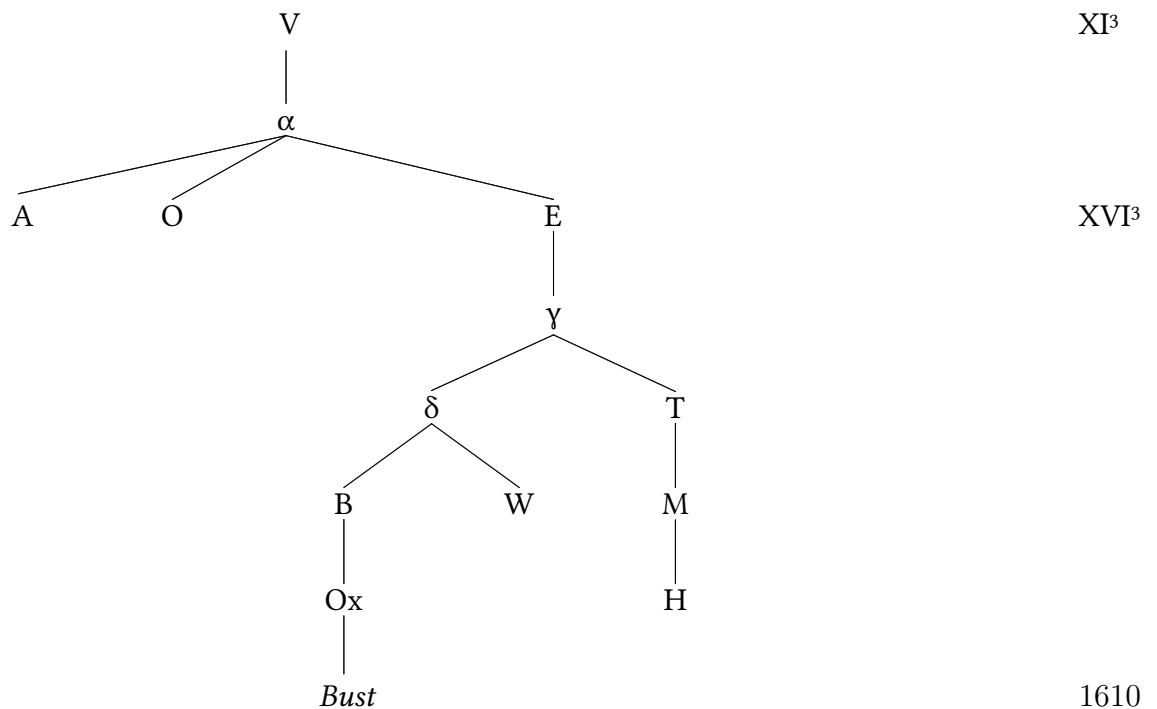
### 1.2.6 L'editio princeps di Matthew Bust

Nella sua prefazione, Matthew Bust afferma che la sua edizione si basa su un unico codice che Karpozilos ha correttamente identificato con Ox<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> KARPOZILOS 1982, pp. 66-68.

### 1.2.7 Stemma codicum dei codici contenenti l'intero canzoniere



## 1.3 Sillogi minori e singole poesie

### 1.3.1 Il manoscritto P

Assieme a V, P è il più antico codice nella tradizione testuale di Giovanni Maupode. Le poesie maupodee si ritrovano al f. 249r (*Carm.* 62, 42, 40, 41), affiancato a tre epigrammi<sup>50</sup> e ai ff. 254r-255r (*Carm.* 19.5-12, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 32, 34, 37, 43, 44, 45, 53, 60, 61, 65, 68, 69). È certo che la raccolta maupodea iniziasse nel folio precedente al 254, oggi perduto, giacché il *Carm.* 19 incomincia al v. 5 a inizio della prima colonna al f. 254r e nessuna poesia ai ff. 254r-255r è attribuita ad alcun autore.

Le varianti del codice P sono qui divise in due secondo la loro distribuzione nel codice parigino:

*Gruppo A:* f. 249r

P *titulus* praebet τοῦ μητροπολίτου εὐχαΐτων... et aliarum litterarum vestigia, quae neque ego in tabula phototypica neque Luca Farina manuscripto ipso inspecto legere potuimus || 62 tit. εἰς τὸ δεσποτικὸν αἶμα V : τξ' εἰς τὸ δεσποτικὸν αἶμα P || 42.2 συγκατεσθίεις V : συγκατέσθης

<sup>50</sup> Sulla loro possibile attribuzione a Maupode, vd. pp. 16-17.

C, deinde corr. συγκατεσθής alia manus || 41 tit. ἄλλοι V : ἄλλοι πάλιν εἰς τάφον P || 41.1 ἡμέρα V : ἡμέρας P

*Gruppo B: ff. 254r-255r*

19 tit. et 1-4 deperditi in P || 19.6 ἐλκύεις V : ἐλκύης P || 20.4 τίς V : ττίς P ornamenti causa || 37.3 σφῶν V : φῶς P || 37.18 ἔργων V : ἔργοις P || 37.47 πίτυς V : πύτης P || 43.6 ἠγνόησαν V : εἰγνόησα P || 45 tit. om. P, sed finem carminis 44 praebebat || 53.6 χριστούς V : χριστοῦς P || 61.12 om. P

Il manoscritto P non ha nessuna delle innovazioni presenti nel subarchetipo  $\alpha$  della tradizione maggiore. È dunque un ramo a sé stante, con tutta probabilità comunque derivante, direttamente o indirettamente, da V, dato l'ordine delle poesie.

### 1.3.2 *Il manoscritto At*

At contiene una sola poesia di Giovanni Mauropode, *Carm.* 47 Si distanzia dal codice vaticano nei seguenti punti:

47 tit. ἔτεροι στίχοι τινός πρὸς ... At || 47.3 τοῖς ἑαυτῆς δεσπόταις V : πᾶσι τοῖς σοὶ δεσπόταις At || 47.10 λίπης V : λύπης At || 47.11 δραπέτιν V : δραπέτης At || 47.25-27 om. At. || 47.32 τούτοις ὄλον με, πατρική, θέλγεις, στέγη V : τούτοις με θέλγεις, πατρική φίλη στέγη At || 47.33 φιλάτη V : εἰστρίος At || 47.36 om. At || 47.37 ἄπειμι V : ἄπειμη At || 47.40 ξένης χριζῶν V : ξένος χριζῶν At || 47.41 ὁ τῆς ἑαυτοῦ V : ὁ τοῖς ἑαυτοῦ At || 47.45 ὅμως δὲ χαῖρε, χαῖρε, μητερ δευτέρα V : ὅμως δὲ πολλὰ χαῖρε μητερ δευτέρα At || 47.47-48 add. marg. At || 47.50 εὐκαιρίαν V : εὐκερίαν At || 47.57 om. At

Il fatto che At abbia φεύγει e non φθέγγει in *Carm.* 47.11 esclude una possibile relazione col subarchetipo  $\alpha$  della tradizione maggiore.

### 1.3.3 *Il manoscritto C*

C contiene una sola poesia di Giovanni Mauropode, *Carm.* 30, priva di attribuzione e titolo. Si distanzia dal codice vaticano nei seguenti punti:

30 tit. om. C || 30.16 τρόπος V : τέρπος C || 30.16 τρόπος V : τέρπος || 30.17 ἐλλείποντας V : ἐλλείποντας C || 30.31 οὐ δαμάζεται πόνοις om. C || 30.32 οὐκ οἶδε θνήσκειν om. C || 30.32 τόλμης γὰρ ἦδη V : πείραν γὰρ ἦδη C || 30.32 κάκει V : καλεῖ C

C non si trova in relazione col subarchetipo  $\alpha$  della tradizione maggiore: ad esempio, possiede λέων τις e non πλέων τις a *Carm.* 30.40. Si può evincere dall'errore 30.31-32 che, a differenza di C, il suo antigrafo aveva la poesia disposta su una singola colonna e non su due, coi versi appaiati, altrimenti non si spiegherebbe un errore del genere, generato dalla sostituzione verticale tra verso dispari e verso pari di un κῶλον di un dodecasillabo con un altro. Sull'antigrafo, però, non si può ipotizzare null'altro.

### 1.3.4 I codici G, Mar, Ve e Ma

G contiene solo il *Carm.* 15, attribuito a Michele Psello (τοῦ Ψελλοῦ εἰς τὸν ἅγιον Γρηγόριον τὸν θεολόγον), mentre il codice Mar il *Carm.* 80. Nessuno dei due codici presenta varianti nei versi ma essi sono troppo pochi per supporre relazioni con V o altri manoscritti.

Nel codice Ve, si segnala solo che il *Carm.* 13 è intitolato εἰς τὴν κατὰ τὸν Χρυσόστομον καὶ τὸν ἅγιον Παῦλον anziché εἰς τὴν κατὰ τὸν ἅγιον Παῦλον καὶ τὸν Χρυσόστομον ἱστορίαν; c'è poi la variante ἄρτι τοῦ τρίτου τάδε per ἄρτι τούτους τοῦ τρίτου al v. 4 del medesimo componimento.

Nel codice Ma, contenente i *Carm.* 14-17 e 49, nell'ordine 16, 15, 14, 17, 49. Si segnala la sola variante φλόγαν per φλόγα in *Carm.* 14.2, oltre al titolo differente per *Carm.* 49 (εἰς τοὺς αὐτοὺς τρεῖς, ἐν οἷς ἦν καὶ ὁ Θεοδώριτος), basato sull'originario.

### 1.3.5 Un book epigram per Teodoreto

Come si è appena visto, il *Carm.* 49 è alla fine del *dossier* sui Tre Ierarchi in Ma. Lo stesso carme è impiegato come *book epigram* nei seguenti codici:

1. S (seconda metà del IX sec.) – è un antico codice probabilmente costantinopolitano, forse vergato a Studio nel IX secolo, che giunse in Italia da Creta e finì prima nella collezione di Matteo Dandolo attorno al 1540 e poi nella biblioteca dell'Escorial. Il codice contiene la *Graecarum affectionum curatio* e il commentario ai dodici profeti di Teodoreto di Cirro. Il *Carm.* 49 è nel contropiatto anteriore, vergato in una grafia più recente, tra XIII e XIV secolo: in origine, esso doveva trovarsi in uno dei fogli di guardia in carta orientale, aggiunti al codice durante un restauro precedente ma, poi, eliminati durante un secondo restauro attorno al 1517, quando il codice si trovava a Creta.
2. Pal (XV sec.) – il carme maupodeo è copiato alla fine della *Graecarum affectionum curatio* da Michele Apostolio. È apografo di S<sup>51</sup>.
3. Mo (anno 1549) – Il manoscritto, copiato da Michele Malea l'Epidauriota, allievo di Costantino Lascaris, contiene anch'esso la *Graecarum affectionum curatio*. Il *Carm.* 49 è alla fine dell'opera di Teodoreto<sup>52</sup>.
4. N (XVI sec.) – il carme maupodeo è copiato prima del commentario di Teodoreto di Cirro ai dodici profeti. Di questo commentario non esiste edizione critica successiva alla *Patrologia Graeca*: non ho ancora potuto visionare il codice, ma la presenza di *Carm.* 49 e il contenuto mi fanno credere che esso sia un apografo di S.

<sup>51</sup> Mi baso su quanto afferma Canivet in THEODORETUS CYRRHI 1958, p. 68.

<sup>52</sup> Il manoscritto non appare tra i codici contenente quest'opera né in THEODORETUS CYRRHI 1904 né in THEODORETUS CYRRHI 1958 né in THEODORETUS CYRRHI 2014.

Nel manoscritto S, l'unica variante presente è ἄν δ' ἐκλονήθη per εἰ δ' ἐκλονήθη al v. 5: la medesima variante si ritrova anche in Pal, che è apografo di S, e in Mo, la cui posizione stemmatica non è ancora chiara ma è apografo o di S o di Pal<sup>53</sup>. L'uso di *Carm.* 49 come *book epigram* è dunque attestata solamente dal XV secolo in avanti e in un numero limitato di codici, tutti dipendenti da S.

In questo contesto è interessante vedere la conformazione di un apografo diretto di V, il cod. A (seconda metà XVI sec.). Esso contiene nella prima parte la *Graecarum affectionum curatio* di Teodoreto, nella seconda l'intero *corpus* poetico maupodeo. Il codice A, dal punto di vista stemmatico, è un *descriptus* incompleto del Vat. gr. 626 (diktyon 67257; anno 1307) per quanto riguarda l'opera di Teodoreto<sup>54</sup>, mentre è un *descriptus* di V per il canzoniere maupodeo.

### 1.3.6 Due lettori di Maupode: Caritone τῶν Ὀδηγῶν e Leone Allacci

Nella tradizione testuale di Giovanni Maupode ci sono due quaderni personali di due copisti: F, vergato per lo più da Caritone, monaco della μονή τῶν Ὀδηγῶν; Ba, manoscritto personale di Leone Allacci.

Il codice F testimonia le numerosissime letture di Caritone che, tra gli altri codici, aveva accesso anche a P<sup>55</sup>, da cui trae parte della sua silloge di poeti. Per questo motivo è del tutto probabile che i carmi maupodei in F siano stati copiati anch'essi da P, anche se non ci sono errori congiuntivi che confermano l'ipotesi. La presenza di *Carm.* 17 è molto importante: dato che il foglio contenente i primi carmi della silloge maupodea in P è andato perso, la sua presenza in F dimostra che esso era presente in P, probabilmente assieme ai *Carm.* 14-16. Se i *Carm.* 24 e 32 non hanno varianti, esattamente come in P non vi erano varianti rispetto a V, in *Carm.* 17 si hanno: *Carm.* 17.3 πόρω per πόρρω e, soprattutto, il v. 4 appare nella forma ἐν τοῖς λόγοις σύνεστιν καὶ μὴ τοῖς τύποις e non ὦν τοῖς λόγοις σύνεστι, μὴ καὶ τοῖς τύποις come in V. Poiché il foglio di P che conteneva *Carm.* 17 non si è preservato, è impossibile sapere se queste varianti sono di F o di P.

Se Caritone ha riportato i carmi maupodei in ordine inverso rispetto al suo antografo, il cod. Ba testimoniano tre o quattro fasi di lettura del cod. V da parte dell'erudito seicentesco Leone Allacci. Rispetto a F, visto che l'antografo è preservato nella sua integrità, Ba è un'interessante testimonianza di lettura dell'opera di Maupode nel XVII secolo, ma non sono utili dal punto di vista della tradizione testuale.

<sup>53</sup> Come Pal, il *Carm.* 49 si trova alla fine dell'opera di Teodoreto, prima della firma di Michele Maleas. Il cod. Ma, che contiene anch'esso *Carm.* 49, non condivide con questo gruppo di codici la variante indicata.

<sup>54</sup> Circa questo restauro e la presenza della mano di Niceforo Gregora, cfr. BIANCONI 2008, pp. 350-351. Sulla dipendenza di A dal Vat. gr. 626 mi affido per ora a quanto dice Canivet (THEODORETUS CYRRHI 1958, p. 68), che però non offre dati circa i risultati della sua indagine.

<sup>55</sup> PÉREZ MARTÍN 2008a e PÉREZ MARTÍN 2011, in particolare pp. 379-380.

## 2 Nota al testo critico

La mia edizione del testo delle poesie mauropodee si basa sul solo Vat. gr. 676, esattamente come quella di Bollig e de Lagarde. Ne consegua che non vi sono grandi differenze nel testo greco: generalmente non ho accettato le loro emendazioni ma solamente perché si trovano in punti in cui il testo di Mauropode non mostra problemi. Ho tentato di riportare anche delle caratteristiche estetiche della *mise en page* del manoscritto vaticano qualora avessero valenza semantica cogente alla comprensione del testo. In tal senso ho preservato nell'edizione la presenza di lettere di carattere maggiore all'inizio di ciascun carme e di alcune sezioni perché esse hanno un importante ruolo nella corretta comprensione di ciascun carme: se nel manoscritto vaticano tali lettere sono di modulo maggiore e in ectesi, nella mia edizione sono in grassetto e di dimensione maggiore rispetto alle circosvicine. Laddove necessario per una loro corretta interpretazione – mi riferisco alle due *inscriptions* delle serie *Carm.* 2-11 e 75-79 – ho separato l'*inscriptio* dal titolo della prima poesia. A destra apparirà l'indicazione del *folium* in cui è possibile trovare il testo edito.

Il testo preservato nel codice vaticano, la *master copy* allestita sotto il diretto controllo dell'autore delle opere in essa contenute, è accurato anche dal punto di vista della forma linguistica. Dato che questa estrema cura dipende di sicuro dalla supervisione dell'autore e, quindi, anche dalla sua volontà, mi sono attenuto all'ortografia che ho trovato nel manoscritto anche nei casi in cui gli editori moderni sono soliti intervenire e *silentio* sul testo, normalizzando in forme greche ritenute più corrette<sup>56</sup>: appariranno, quindi, termini come Καμηλαῖς e Θεοδώριτος. Ho mantenuto anche l'accentazione presente nel manoscritto vaticano per permettere una visione senza filtri dell'uso dell'accentazione all'interno del dodecasillabo. Per mantenere una linea ecdotica coerente, ho accettato quanto ho trovato in ogni caso e, perciò, si troveranno termini accentati come segue: *Carm.* 48.2, f. 21v {κλήρον σε} = ['klironse] e *Carm.* 2.31 {ἄλλό τι} ['alloti], a seconda di come esse si presentano nel manoscritto vaticano. Come nel manoscritto, κᾶν è sistematicamente privo di accento.

Mi sono attenuto, però, a un altro tipo di *ratio* per quanto riguarda la punteggiatura. Di essa ho tenuto conto sia in un capitolo apposito, in cui ho spiegato come vengono usati i vari segni interpuntivi (I §5.1), sia nell'analisi metrico-ritmica. Ciononostante, il testo greco di un'edizione è fatto per essere letto dai moderni, anche dai lettori non avvezzi alla punteggiatura dei manoscritti: per questo motivo ho deciso di impiegare una punteggiatura moderna che stia attenta al dato offerto da quella medievale. In particolare, ho inteso taluni versi come discorsi diretti solo se, nel manoscritto vaticano, c'è la παράγραφος nel margine.

Il testo greco è corredato da tre apparati. Dall'alto verso il basso, il primo apparato mostra i *loci paralleli* all'interno dell'opera mauropodea finora edita, il secondo riporta *loci* esterni alle opere mauropodee, il terzo è l'apparato filologico propriamente detto. Nel primo apparato i testi sono solo mauropodei, quindi ho evitato di proporre

---

<sup>56</sup> Vd. MALTESE 1995.

l'abbreviazione Io.Maur. per ogni voce, limitandomi al solo nome dell'editore dopo il passo citato (e.g. *Carm.* 2.32 ed *Epist.* 3). Nel secondo apparato, invece, ho suddiviso il materiale in tre ordini di possibile modalità di riferimento:

1. *laud(at)*: indica quei passi che sono citati da parte di Giovanni Maupode. Sono considerate citazioni parole, sintagmi e versi che ricorrono in identico contesto e forma simile, riadattate eventualmente a seconda del contenuto morfosintattico del verso maupodeo.
2. *resp(icit)*: la sigla denota dei punti nei versi di Giovanni Maupode che si riferiscono certamente a una determinata fonte, ma alludendovi o modificando sostanzialmente il dettato.
3. *c(on)f(e)r(as)*: si evidenziano *loci paralleli* utili per la comprensione del passo.

Infine, l'apparato filologico appare solamente laddove vi siano interventi al testo: visto che il testo del manoscritto vaticano non presenta problemi, apparirà solo in *Carm.* 19. Ho preferito non appesantire la pagina ponendo, nell'apparato filologico, la menzione delle poche emendazioni di Bollig – de Lagarde che non ho accettato a testo: a esse ho dedicato un paragrafo a sé stante nel commento.

### 3 Testo critico



Εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν·  
ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως

2 Εἰς τὴν ἁγίαν τοῦ Χριστοῦ γέννησιν

Τί τοῦτο; Φῶς ἦστραψεν ὡς ἐξ αἰθέρος, f. 2r  
ἀήρ δὲ μεστὸς μουσικῆς συμφωνίας·  
πρόσσχωμεν ὡς μάθωμεν· ὦ μυστηρίου.  
Παρεμβολή τις ἀγγέλων κράζει μέγα  
5 – θεῶ – λέγουσα – δόξα τῷ σαρκουμένῳ.  
«Καὶ πῶς θεὸς σάρξ; Ποῦ τὸ θαῦμα, καὶ πόθεν;»  
Τὸ θαῦμα ποῦ; Βάδιζε σὺν τοῖς ποιμέσιν·  
ἐκεῖ γὰρ αὐτοῖς ὡς ὄραξ ἠπειγμένοις  
καταφρόνησις γίνεται τῶν θρεμμάτων.  
10 Τούτοις συνελθῶν, ἐμποροῦ μοι τοῦ πόθου.  
Ἄντρον θεωρεῖς, ἄντρον ἡμελημένον  
ἐν ᾧ φάτνη τις καὶ βρέφος καὶ παρθένος·  
οὐκοῦν θεὸς σὸς τοῦτο τὸ βραχὺ βρέφος.  
«Θεὸς πένης, ἄοικος, ἐν φαύλῳ ῥάκει;  
15 Εἰς φῶς προελθὼν ἄρτι; Φεῦ, τί μοι λέγεις;»  
Ψεῦδος μὲν οὐδέν, ἀλλ' ἀληθῆ μανθάνεις,  
καὶ μάρτυς ἀστήρ ὃν κατ' οὐρανὸν βλέπεις,  
ἐκεῖθεν ἦκον τὸ βρέφος σοι δεικνύων,  
οὗτοί τε συντρέχοντες ὡς πρὸς δεσπότην,  
20 ὧν καὶ τὸ τερπνὸν ἄσμα τῆς εὐφημίας,  
οἷς συμμελωδεῖν οὐκ ἀπιστεῖν σε πρέπον.  
Εἰς γὰρ χάριν σὴν ταῦτα πάντα συντρέχει·  
θεὸς βροτωθεὶς ὡς θεώση σὴν φύσιν,  
πένης ὑπὲρ σοῦ πλούσιον σὲ δεικνύων,  
25 ἐπικροτοῦντες ἄγγελοι ταῖς ἐλπίσι,  
μήτηρ ἄνανδρος, παρθένος βρεφοτρόφος,  
μάγων τὰ λαμπρὰ δῶρα, ποιμένων δρόμος·  
χαρᾶς τὰ πάντα μεστὰ καὶ θυμηδίας. f. 2v

2.17 μάρτυς ... βλέπεις] *Carm.* 5.17      2.25 ἐπικροτοῦντες ... ἐλπίσι] *Carm.* 3.33-34 et 8.28-29

2.1 φῶς ... αἰθέρος] cfr. *Lc.* 2.9, cfr. *Leo VI, Hom.* 23.227      2.4 παρεμβολή ... μέγα] resp. *Lc.* 2.13  
2.5 θεῶ ... δόξα] *laud. Lc.* 2.14      2.6 θεὸς σάρξ] *laud. Io.* 1.14      2.7-8 βάδιζε ... ἠπειγμένοις] re-  
sp. *Od.* 5.20      2.9 καταφρόνησις ... θρεμμάτων] cfr. *Mt.* 6.24 et *Lc.* 6.13      2.12 φάτνη ... παρθένος]  
cfr. *Lc.* 2.7, 12 et 16      2.14 ἐν ... ῥάκει] cfr. *Lc.* 2.7 et 12      2.17 μάρτυς ... βλέπεις] resp. *Mt.* 2.9-10  
2.24 πένης ... δεικνύων] resp. *2Cor.* 8.9      2.25 ἐπικροτοῦντες ... ἐλπίσι] resp. *Lc.* 2.13      2.26  
μήτηρ ... βρεφοτρόφος] cfr. *BEiÜ II Nr. St.* 2.1, p. 363 Rhoby      2.27 μάγων ... δῶρα] cfr. *Mt.* 2.11  
ποιμένων δρόμος] cfr. *Lc.* 2.15-16

Τούτοις μὲν οὖν σύγχαιρε καὶ συμπροσκύνει,  
ἔα δὲ τόνδε τὸν κατηφῆ πρεσβύτην·  
δάκνει γὰρ αὐτὸν ἄλλο τι κρυπτόν πάθος,  
ἔξει δὲ τούτου μικρὸν ὑπνώσας λύσιν  
καὶ συγκροτήσει πᾶσιν ἡμῖν ἠδέως.

---

2.33 καὶ ... ἠδέως] *Carm.* 3.33-34, 7.33 et 8.28-29

---

2.30-32 τόνδε ... λύσιν] resp. *Mt.* 1.19 et fort. *Protev.* 14.16

### 3 Εἰς τὴν βάπτισιν

Ἄνηρ κομήτης ἀύχμὸν ἄγριον τρέφων,  
τρίχας καμήλου καὶ δορᾶς ζώνην φέρων,  
ἄσαρκος, ἡμίγυμνος, ἀγγέλου τύπος  
ἦκει προφήτης καινὸς ἐξ ἐρημίας.  
5 Πρῶτον δ' ἑαυτοῦ Χριστὸν εἶναι μηνύων  
δείκνυσιν αὐτὸν πᾶσι τοῖς ἠθροισμένοις,  
νέμει δὲ καὶ βάπτισμα τοῖς μουμένοις.  
Τούτῳ προσελθὼν Χριστός, ὡς ἐγνωσμένος,  
αἰτεῖ λαβεῖν βάπτισμα τοῖς ἄλλοις ἴσα·  
10 ὁ δ' εὖ γινώσκων ὅστις οὗτος καὶ πόθεν  
πεῖραν τὸ πρᾶγμα, πεῖραν ἠγεῖται μόνον  
ὄθεν κραταιῶς ἀντιτείνει τῷ λόγῳ,  
πλὴν ἀλλ' ὑπέκει δεσπότη προθυμία.  
Τρέμει δ' ὅμως τὴν χεῖρα, καὶ ψαύει μόλις,  
15 ἄνω θεωρῶν, ὡς ἱλιγγὸν ἐκφύγει,  
μᾶλλον δὲ κάκει φρικτὸν ἄλλό τι βλέπει·  
περιστερὰ κάτεισιν εἰς γῆν ὑψόθεν,  
ἦν οὐρανοὶ πέμπουσιν ἐκ τῶν σχισμάτων.  
Φωνὴ δ' ἐκεῖθεν πατρικὴ βροντᾶ μέγα  
20 υἷον καλοῦσα Χριστὸν ἠγαπημένον.  
Καὶ μαρτυρεῖ τὸ πνεῦμα τούτῳ προστρέχον,  
δι' ὃν κατῆλθεν, ᾧ σεμνῶς ἐφιζάνει.  
Πτηνῶ δ' ἔοικεν ὀξυκινήτῳ φύσει·  
περιστερᾶς γὰρ εἶδος ὡς ἀπλουστέρας.  
25 Συνεῖς δὲ ταῦτα καὶ ποταμὸς ἠρέμα  
ἰστᾶ τὸ ρεῖθρον τοῦ δρόμου καὶ προσμένει·  
οὕτω γε τιμῶν τὴν θεοῦ παρουσίαν  
καὶ τὴν καλὴν κάθαρσιν ἀντιλαμβάνων.

f. 3r

---

3.1 ἀύχμὸν ... τρέφων] *Can. in Io.* 2, p. 12.25-28 atque *Can. in Io.* 3, p. 28-30 et p. 45.8-11 3.3  
ἄσαρκος ... τύπος] *Can. in Io.* 1, pp. 9.36-10.2; 4, p. 26.16-19; 5, p. 29.34-36; 6, p. 34.28-29; 9, p. 49.2-5  
3.5 πρῶτον ... μηνύων] *Carm.* 2.5 et 5.6, cfr. *Can. in Io.* 1, p. 10.1 3.9 τοῖς ἄλλοις ἴσα] *Carm.* 12.6  
3.10 ὁ ... πόθεν] *Carm.* 2.6-7 3.12 κραταιῶς ... λόγῳ] *Can. par.* 8.55-57 3.17 κάτεισιν ...  
ὑψόθεν] *Carm.* 10.3 et 11.6 3.19-20 φωνὴ ... ἠγαπημένον] *Can. in Io.* 2, p. 15.30-34 3.24  
περιστερᾶς ... ἀπλουστέρας] *Can. in Nic.* 7.255-256

---

3.2 τρίχας ... φέρων] resp. *Mt.* 3.4 et *Mc.* 1.6 3.4 ἦκει ... ἐρημίας] resp. *Lc.* 3.3 3.5 πρῶτον ...  
μηνύων] resp. *Io.* 1.30 3.6 δείκνυσιν ... ἠθροισμένοις] cfr. *Mt.* 3.5, *Mc.* 1.5, *Lc.* 3.7 3.7 νέμει  
... μουμένοις] cfr. *Mt.* 3.6 3.8 ὡς ἐγνωσμένος] cfr. *Io.* 1.29 3.9 αἰτεῖ ... ἴσα] cfr. *Mt.* 3.13  
3.12-13 κραταιῶς ... προθυμία] resp. *Mt.* 3.14-15 3.14-16 τρέμει ... βλέπει] resp. *Io.* *Chrys.* PG  
50, col. 803.10-15 3.18 οὐρανοὶ ... σχισμάτων] resp. *Mc.* 1.10 3.19-20 φωνὴ ... ἠγαπημένον]  
resp. *Mt.* 3.17, *Mc.* 1.11, *Lc.* 3.22 3.21-22 καὶ ... ἐφιζάνει] resp. *Io.* 1.32 3.24 περιστερᾶς ...  
ἀπλουστέρας] resp. *Mt.* 10.16 περιστερᾶς ... εἶδος] resp. *Lc.* 3.22

30 Ὡς πρῶτος αὐτὸς τὴν χάριν δεδεγμένος  
ἀρχὴ γένηται τῷδε τῷ μυστηρίῳ.  
Τοῦτο βροτῶν φῶς τοῦτο δευτέρα πλάσις,  
χάρισμα καὶ σφράγισμα καὶ σωτηρία·  
τοῦτο κροτοῦσιν ἄγγελοι τοῖς γήϊνοις  
ἥδιστα συγχαίροντες ὡς θεουμένοις.  
35 Ἀπευχαριστῶ πολλὰ τῷ λελουμένῳ·  
τούτου γὰρ οὐδὲν εἰς ἀμοιβὴν μοι πλέον.

---

3·34 τοῦτο ... θεουμένοις] *Carm.* 2.33, 7.33 et 8.28-29

---

3·33-35 ἥδιστα ... πλέον] cfr. *Rom.Mel. Hymn.* 52.4.5-7 Grosdidier de Matons

#### 4 Εἰς τὴν μεταμόρφωσιν

Φρίξον, θεατά, τὴν ὄρωμένην θέαν  
καὶ στῆθι μακράν, εὐλαβῶς κάτω βλέπων,  
μήπως καταστράψῃ σε Χριστὸς ἐγγύθεν  
καὶ ζημιωθῆς σαρκικῶν φῶς ὀμμάτων,  
ὡς Παῦλος ἄλλος, ἀστραπῆ βεβλημένος.  
Ὅρας μαθητὰς ἐνθάδε προκειμένους;  
Οὐ γὰρ φέρειν ἔχουσι τὴν λαμπηδόνα.  
Βλέπει δὲ Μωσῆς τὴν χάριν σὺν Ἡλίᾳ·  
γνόφος γὰρ αὐτοῖς προξενεῖ παρρησίαν.  
Σὺ δ' εἰ λαλούσης ἐκ γνόφου φωνῆς μόνον  
θείας ἀκούσεις, εὐτυχεῖς, καὶ προσκύνει.

f. 3v

---

4.1 φρίξον ... θέαν] *Carm.* 40.1      4.5 ὡς Παῦλος ἄλλος] *cfr. Can. in Nic.* 131-140

---

4.2 στῆθι μακράν] *resp. Ex.* 20.21      4.3-4 καταστράψῃ ... ὀμμάτων] *resp. Mt.* 17.2 et *Lc.* 9.29  
4.3 καταστράψῃ ... ἐγγύθεν] *cfr. Men. Jun. Leim.* 29.107-108      4.5 ὡς Παῦλος ἄλλος] *cfr. AHG V*  
34, 104      4.6-7 ὄρας ... λαμπηδόνα] *resp. Mt.* 17.6, *cfr. Io.Chrys. Hom. in Mt.* 51.5, PG 58, col.  
517.13-15      4.8-9 Μωσῆς ... παρρησίαν] *resp. Mt.* 17.3, *Mc.* 9.4 et *Lc.* 9.30      4.10-11 εἰ ...  
ἀκούσεις] *resp. Mt.* 17.5

## 5 Εἰς τὸν Λάζαρον

Ὁ τῆς γραφῆς νοῦς; ἀλλ' ἄκουε καὶ βλέπε.  
 ἦν τις δίκαιος Λάζαρος, Χριστῷ φίλος·  
 τοῦτον θανόντα γῆ καλύπτει καὶ τάφος.  
 Αἱ σύγγονοι θρηνοῦσι τὸν τεθαμμένον·  
 5 τοῦ γὰρ φιλοῦντος ἀγνοοῦσι τὸ κράτος.  
 Πάρεστιν αὐτός· αἱ δὲ συντονωτέρως  
 κλαίουσι, κωκύουσι προσπίπτουσί τε,  
 καθυστερεῖν λέγουσι τὴν παρουσίαν.  
 «Ὁψεσθέ» φησι «τὴν ἐμὴν ἐξουσίαν.»  
 10 ὁ δημιουργός· «Ποῦ δ' ὁ τοῦ φίλου τάφος;»  
 «Ἴδου σέσηπε· τὸν τεταρταῖον βλέπετε»  
 ἀπεκρίθησαν. Καὶ σκόπει τὸν δεσπότην·  
 ὑποκριτῆς ἄριστος ὁ ζωηφόρος.  
 Σχολῆ βαδίζων δυσφορεῖ καὶ δακρῦει·  
 15 ἐξ οὐρανοῦ τε δῆθεν αἰτεῖ τὴν χάριν.  
 Σὸν ἔργον, ὦ κράτιστε· τί βλέπετε ἄνω;  
 Ἐγγύς δ' ὁ μάρτυς· εἰ κελεύσεις γὰρ μόνον,  
 τρέψεις τὸ πένθος εἰς ἑορτὴν αὐτίκα.  
 Οὐκοῦν κελεύει. «Δεῦρο δ' ἔξω» κραυγᾶσας  
 20 ζῶν ἐτοιμῶς ἐμπνέει τῷ κειμένῳ·  
 τοιαῦτα Χριστὸς οἶδε ποιεῖν τοῖς φίλοις.  
 Ἐξάλλεται γ' οὖν ζῶν ὁ νεκρὸς ἐκ τάφου  
 καὶ δὴ βαδίζει, κειρίαις ἐσφιγμένος.  
 Πλὴν ἀλλ' ἀνεῖται, καὶ λυθεὶς ἀποτρέχει  
 25 τὸ δεῖπνον – οἶμαι – σκευάσων ὁ γεννάδας  
 εἰς δεξίωσιν προσφιλοῦς εὐεργέτου,  
 δι' ὃν πάλιν ζῆ καὶ τροφῆς δεῖται πάλιν.

f. 4r

5.1 ἄκουε καὶ βλέπε] *Carm.* 11.18 et 60.4    5.4 αἱ ... τεθαμμένον] *Carm.* 8.1    5.5 τοῦ ... κράτος] *Carm.* 6.10    5.6 πάρεστιν αὐτός] *cf.* *Carm.* 2.5 et 3.5    5.13 ὑποκριτῆς ... ζωηφόρος] *Carm.* 6.13    5.15 ἐξ ... χάριν] *Carm.* 6.14    5.16 τί βλέπετε ἄνω] *Carm.* 3.15-16, *sed etiam* 10.7    5.17 ἐγγύς ... μάρτυς] *Carm.* 2.17    5.19-21 οὐκοῦν ... φίλοις] *Carm.* 8.11-21    5.20 ζῶν ἐτοιμῶς ἐμπνέει] *Carm.* 6.20    5.21 τοιαῦτα ... φίλοις] *Carm.* 6.13 et 7.9    5.25 τό ... σκευάσων] *Carm.* 6.23

5.2 Χριστῷ φίλος] *laud.* *Io.* 1.11    5.3 τοῦτον... τάφος] *cf.* *Eur. El.* 1277    5.6 πάρεστιν αὐτός] *laud.* *Io.* 11.28    5.7 κλαίουσι ... προσπίπτουσι] *resp.* *Ps.* 94.6    5.8 καθυστερεῖν ... παρουσίαν] *resp.* *Io.* 11.20-22 et 32    καθυστερεῖν] *cf.* *Eccl.* 16.13    5.9 ὄψεσθε ... ἐξουσίαν] *resp.* *Io.* 11.40    5.10 ποῦ ... τάφος] *resp.* *Io.* 11.34    5.11 ἰδου ... βλέπετε] *resp.* *Io.* 11.39    5.14 σχολῆ βαδίζων] *resp.* *Io.* 11.38    δυσφορεῖ ... δακρῦει] *resp.* *Io.* 11.35    5.15 ἐξ ... χάριν] *resp.* *Io.* 11.41-42    5.18 τρέψεις ... αὐτίκα] *cf.* *Am.* 8.10    5.19 δεῦρο ... ἔξω] *laud.* *Io.* 11.43    5.22-23 ἐξάλλεται ... ἐσφιγμένος] *resp.* *Io.* 11.44    5.24 πλὴν ... ἀποτρέχει] *resp.* *Io.* 11.45    καὶ λυθεὶς ἀποτρέχει] *cf.* *Ps.* 29.12    5.25-27 τό ... πάλιν] *resp.* *Io. Chrys. Hom.* 65 *in Io.* 2, PG 59, col. 362.50-54    5.25 τό ... σκευάσων] *resp.* *Io.* 12.1-2

## 6 Εἰς τὰ βαΐα

Ἄνοιγε τὰς σάς, ὦ θεοῦ πόλις, πύλας,  
 ἃς ἠγάπησε κύριος παντοκράτωρ·  
 ἰδοὺ γὰρ αὐτὸς ἔρχεται σοι δεσπότης,  
 5 πρῶτος, δίκαιος, μέτριος, ταπεινόφρων,  
 ἔχων ὄχημα πῶλον εὐτελοῦς ὄνου,  
 καὶ τοὺς μαθητὰς ἐκ ποδῶν ὀδοιπόρους.  
 Παῖδες προπεμπέτωσαν αὐτὸν ἐν κρότοις·  
 δεῖ γὰρ τὸν ἀγνὸν ἐξ ἀγνῶν τιμὴν ἔχειν.  
 10 Κλάδους προσειέτω δὲ νικητηρίους  
 ὃς τοῦ παρόντος χθὲς κατεῖδε τὸ κράτος.  
 Ὁ δ' ἄλλος ὄχλος τοὺς χιτῶνας στρωννύων,  
 ὕμνους προσεδέτωσαν ἱκετηρίους·  
 σωτήρ γὰρ ἦκει πᾶσιν ὁ ζωηφόρος  
 ὅσοι λαβεῖν θέλουσιν αὐτοῦ τὴν χάριν.  
 15 Σὺ δ', ὦ ποθεινὴ, πρὸς τί τὰς σαυτῆς πύλας,  
 Σιών, ἀνοιξίεις, ἔνδον ἐμπεπλησμένη  
 ληστῶν ἀπηνῶν, δυσσεβῶν, μαιφόνων,  
 οὓς οὐδ' ὁ νεκροὺς ἐξανιστῶν ῥαδίως  
 ἄδην τε νικῶν οὗτος ἐντρέψει τάχα;  
 20 Τοῖς γὰρ φόνον πνέουσιν αἰδῶς οὐκ ἔνι  
 καὶ μᾶλλον, εἰ φθόνος τις αὐτοὺς ἐκφλέγει.  
 Ὅμως δ' ἄνοιγε, καὶ δέχου τὸν δεσπότην·  
 καὶ γὰρ πάρεστι, τοῦ παθεῖν οἴμαι χάριν,  
 ἐπεὶ περ οἶδε καὶ παθῶν φεύγειν πάθος.  
 25 Οὐ δὴ τις ἡμῖν ἐστὶν ἐντεῦθεν φόβος·  
 «ὠσαννὰ τοίνυν, σῶσον, εὐλογημένε,  
 οὕτω προσηγῆς εἰσελαύνων καὶ φέρων  
 βροτοῖς ἅπασιν ἐκ παθῶν ἀφθαρσίαν».

f. 4v

6.3 ἰδοὺ ... δεσπότης] *Carm.* 2.19    6.10 ὃς ... κράτος] *Carm.* 5.5    6.13 σωτήρ ... ζωηφόρος] *Carm.* 5.13  
 6.14 ὅσοι ... χάριν] *Carm.* 5.15 et 21, *nesnon* 7.9    6.16–17 ἔνδον ... μαιφόνων] *Carm.* 33.1  
 6.18–19 οὓς ... τάχα] *Carm.* 5.19–20    6.20 τοῖς ... πνέουσιν] *cf.* *Carm.* 5.20 et 53.14  
 6.23 καὶ ... χάριν] *Carm.* 5.25

6.1 ἄνοιγε ... πύλας] *resp.* *Ps.* 118.19 et *Is.* 26.2    ὦ ... πόλις] *resp.* *Ps.* 86.3    6.2 ἃς ... παντοκράτωρ] *resp.* *Ps.* 86.2  
 6.3 ἰδοὺ ... δεσπότης] *resp.* *Zc.* 9.9    6.5 ἔχων ... ὄνου] *resp.* *Zc.* 9.9, *cf.* *Andr.Cr. Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 992.9 et 1008.55–56  
 6.9–10 κλάδους ... κράτος] *resp.* *Io.* 12.17    6.10 ὃς ... κράτος] *resp.* *Andr.Cr. Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 985.34–36  
 6.11 ὁ δ' ἄλλος ... στρωννύων] *resp.* *Mt.* 21.8    6.16–17 ἔνδον ... μαιφόνων] *resp.* *Is.* 1.21    6.16 ἔνδον ἐμπεπλησμένη] *cf.* *Is.* 33.5  
 6.17 ληστῶν] *resp.* *Mt.* 21.13    6.18–19 οὓς ... τάχα] *resp.* *Andr.Cr. Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 988.17–19  
 6.20 τοῖς ... πνέουσιν] *Eur. Iph. Taur.* 288    6.22 καὶ ... δεσπότην] *cf.* *Andr.Cr. Can. in palm.* 309–312 Maisano  
 6.23–24 καὶ ... πάθος] *resp.* *Andr.Cr. Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 988.20–21    6.25 οὐ ... φόβος] *resp.* *Zc.* 9.9 μὴ φοβοῦ, θυγάτηρ Σιών  
 6.26 ὠσαννὰ ... εὐλογημένε] *laud.* *Ps.* 118.25

7 Εἰς τὴν σταύρωσιν

Νύξ ταῦτα· καὶ γὰρ ἥλιον κρύπτει σκότος,  
 ἀχλὺς δὲ πληροῖ πάντα καὶ βαθὺς ζόφος.  
 Πῶς οὖν θεωρῶ, δημιουργὲ Χριστέ μου,  
 σταυρούμενόν σε; Φεῦ, τί τοῦτο; Καὶ πόθεν  
 5 σωτῆρα κόσμου προσδοκῶν σε μακρόθεν, f. 5r  
 νῦν ὡς κακοῦργον εἰς ἀρᾶς ξύλον βλέπω;  
 Ἀπῆλθεν εἶδος, κάλλος οὐκ ἔχεις ἔτι.  
 Μήτηρ δὲ θρηνεῖ καὶ σὸς ἠγαπημένος,  
 μόνοι παρόντες τῶν πρὸ μικροῦ σοι φίλων.  
 10 Φροῦδοι μαθηταὶ καὶ πτερωτοὶ δ' οἰκέται  
 μάτην περιτρέχουσι μεστοὶ δακρύων·  
 οὐ γὰρ βοηθεῖν εὐποροῦσι τῷ πάθει.  
 Μέγας δ' ἄπεστι σὸς πατήρ παντοκράτωρ,  
 15 μόνον λιπὼν σε ταῦτα πάσχειν ὡς λέγεις,  
 καίτοι προεῖπες οὐχὶ λειφθῆναι μόνος,  
 συνόντος αὐτοῦ καὶ τὰ νῦν πάσχοντί σοι.  
 Ἄλλ' οὐκ ἄπεστι· πνεῦμα σὸν γὰρ λαμβάνει,  
 20 συνευδοκῶν τε καὶ συνῶν σοι καὶ φέρων  
 υἱοῦ τελευτὴν ἠγαπημένου βλέπειν.  
 Δεῖ γὰρ με, δεῖ, σοὶ συνθανεῖν, εὐεργέτα,  
 ὡς συμμετάσχῃ τῆς ἐγέρσεως πάλιν.  
 Οὕτως ἔδοξε· τοῦτο τῆς εὐσπλαγχνίας  
 ὑμῶν πρὸς ἡμᾶς ἢ μεγίστη χρηστότης.  
 25 Εὐγνωμονοῦμεν· πλήν τάχυνον ἐκ τάφου.  
 Σπεύσεις δὲ πάντως· ἥλιος γὰρ ἐνθάδε,  
 ὁ πρὶν ζοφωθεὶς καὶ κρυβεὶς εἰς σὴν χάριν  
 ἔλαμψε φαιδρὸν αὐθις ἀνθ' ἑωσφόρου,  
 30 σὲ τὸν μέγιστον ἥλιον προμηνύων  
 ἐκ γῆς ἀνασχεῖν φῶς τε πέμψειν αὐτίκα. f. 5v  
 Ἴδοιμεν οὖν λάμποντα καὶ σέ, Χριστέ μου,

7.3–6 πῶς ... βλέπω] *Carm.* 2.6-7 et 14-15 7.9 μόνοι ... φίλων] *Carm.* 4.21 7.13–15 καίτοι ... μόνος] *cf.* *Carm.* 3.16-22 et 5.16-18, ubi praesentia Dei patefacta est 7.17–21 ἀλλά ... πάλιν] *Carm.* 5.16-21 7.17 ἀλλ' οὐκ ... λαμβάνει] *Carm.* 2.16 7.20–21 δεῖ ... πάλιν] *Carm.* 2.21.22 7.25–29 σπεύσεις ... αὐτίκα] *Carm.* 3.25-28 de reverentia Iordanis

7.1–2 νύξ ... ζόφος] *cf.* Mt. 27.45, Mc. 15.33 et Lc. 23.44) 7.6 νῦν ... βλέπω] *resp.* Deut. 21.23  
 7.7 ἀπῆλθεν ... ἔτι] *resp.* Is. 53.2 7.8 μήτηρ ... ἠγαπημένος] *cf.* Io. 19.26-27 7.10–11 καί ...  
 δακρύων] *resp.* Mt. 26.56 et Mc. 14.50 7.13–15 καίτοι ... μόνος] *resp.* Io. 8.29 7.14 μόνον  
 ... λέγεις] *resp.* Mt. 27.46, Mc. 15.34 7.15 μέγας ... μόνος] *resp.* Ps. 21.1 7.17 ἀλλ' οὐκ ...  
 λαμβάνει] *resp.* Ps. 31.6 7.24 πλήν ... τάφου] *cf.* Is. 60.22 7.25–29 ἥλιος ... αὐτίκα] *re-*  
*sp.* Is. 60.1.2, 5 7.27 αὐθις ἀνθ' ἑωσφόρου] *cf.* Ps. 109.3 7.30–31 ἴδοιμεν ... ἡμέραν] *re-*  
*sp.* Is. 60.19-20



ὡσπερ τὸ σὸν ποίημα, τὴν νῦν ἡμέραν  
δι' ἧς ὀρῶμεν τούσδε τοὺς θείους τύπους,  
καὶ σοὶ συναστράψοιμεν ἐκ γῆς καὶ τάφων.

---

7.33 καὶ ... τάφων] *Carm.* 4.1-5, cfr. *Carm.* 2.33, 3.33-34 et 8.28-29

---

7.31 ὡσπερ ... ἡμέραν] resp. *Ps.* 117.24

## 8 Εἰς τὴν ἀνάστασιν

Σκόπει, σκόπει τὸ θαῦμα τοῦ τεθαμμένου,  
 ἕως θεατόν ἐστι, πρὶν παραδράμῃ,  
 μήπως ἀπιστῆς ὕστερον λαλουμένῳ,  
 θέλων προσάπτειν τοῖς ὑπὲρ φύσιν φύσιν.  
 5 Τοίνυν, μαθητὰ τῶν ἀπορρήτων, ὄρα  
 καὶ ζῶντα Χριστὸν αὖθις· εὔγε τοῦ τάχους.  
 Ὡς ὄξυς εἰς ἔγερσιν ὁ ζωηφόρος,  
 τάφον κατοικεῖν νεκρὸς οὐκ εἰθισμένος.  
 Τριήμερον γοῦν, οὐ τριέσπερον, βλέπεις,  
 10 κὰν ζωοποιῇ τετραήμερους φίλους.  
 Νῦν δ' ἐξαναστάς τοὺς γενάρχας ἐλκύει  
 χερσὶ κραταιαῖς ἐκ παλαιῶν μνημάτων.  
 Πρῶτον δ' ἀνορθοῖ τὸ προπεπτωκὸς πάλαι,  
 ἔπειτα τὸν βρίθοντα τόνδε πρεσβύτην,  
 15 μεθ' ὧν ἅπασαν ἐξεγείρει τὴν φύσιν,  
 δι' ἣν, κατελθὼν μέχρι σαρκὸς καὶ τάφου,  
 ἄδην πατεῖ τύραννον ἀνθρωποφθόρον.  
 Πλὴν ὡς ἀπαρχὴν τοῦ γένους τοῦ σοῦ δέχου  
 20 Ἀδὰμ Δαβὶδ τε καὶ σοφὸν Σολομῶνα,  
 οὓς ἡ γραφὴ σοι ζῶντας ὧδε δεικνύει,  
 ὡς τοῦ διδόντος τὴν ἔγερσιν πατέρας.  
 Αὐτὸς μὲν οὖν τοὺς ἄνδρας ἐκ νεκρῶν ἔχεις,  
 Εὔαν γυναῖκες, τὴν ἀπάντων μητέρα.  
 Οὔτοι δὲ τυφλούσθωσαν ἐκ φόβου τέως  
 25 φρουροὶ μάταιοι, δυστυχεῖς ὑπηρέται·  
 βάλλει γὰρ αὐτοὺς ἀστραπαῖς ὁ δεσπότης  
 ὡς μὴ θεαθῆ δύσσεβῶν ὄψει πάλιν.  
 Σὺ δ' ἀξιωθεὶς ὧν ὄρας θεαμάτων  
 ἐπικρότησον· σὴν ἀνάπλασιν βλέπεις.  
 30 Καὶ χαῖρε, χαῖρε· Πάσχα τοῦτο κυρίου.

f. 6r

8.1–10 ὡς ... φίλους] *Carm.* 5.6–9      8.1 σκόπει ... τεθαμμένου] *Carm.* 5.4      8.5–6 σκόπει ...  
 τάχους] *cf.* *Carm.* 2.1–5 et 4.1–5      8.20–23 οὓς ... πατέρας] *Carm.* 5.19–23      8.24–27 οὔτοι ...  
 πάλιν] *Carm.* 2.30–31 et 6.20–24      8.28–29 σύ ... βλέπεις] *Carm.* 2.33, 3.33–34 et 7.33

8.3 μήπως ... λαλουμένῳ] *resp.* *Mc.* 16.11 et 13 e *Lc.* 24.11      8.7–10 τάφον ... φίλους] *resp.* *Gr.Naz. Or.*  
 40, *PG* 36, col. 405.45–408.2      8.23 τὴν ἀπάντων μητέρα] *laud.* *Gen.* 1.20      8.24–27 οὔτοι ... πάλιν]  
*resp.* *Mt.* 28.4      8.30 Πάσχα ... κυρίου] *laud.* *Ex.* 11.4

## 9 Εἰς τὴν ψηλάφησιν

Χριστός, μαθηταί, Χριστός ἐστὶ καὶ πάλιν·  
θαρσεῖτε, μὴ κλονεῖσθε τῇ ξένη θεᾷ  
μηδὲ πτοεῖσθε τὰς ἀδήλους εισόδους·  
οὐδεὶς γὰρ ὑμᾶς ὄψεται κεκρυμμένους,  
5 ἀλλ' αὐτὸς ἀκράτητον εἰληφῶς φύσιν  
οὕτω διέδρα καὶ τάφον κεκλεισμένον.  
Ἄλλ' ὦ τί τοῦτο; νῦν γὰρ ὡσπερ ἤσθόμην·  
οὐχ οὗτος ὁ πρὶν εὖστομος δημηγόρος;  
Οἶον κάτω νένευκεν ἐκπεπληγμένος.  
10 Ἡ χεὶρ δὲ ναρκᾶ καὶ παρειμένα τρέμει,  
πλευρὰν φλέγουσαν ψηλαφᾶν ὠρμημένη.  
Χριστὸν προδήλως, ὦ φιλοπρᾶγμον, βλέπεις,  
ὡς ἡ παροῦσα μαρτυρεῖ σοὶ δειλία.  
Νῦν οὖν πέπεισο, καὶ λιπῶν τοὺς πρὶν λόγους  
15 θαύμαζε καὶ κήρυττε τὸν ζωηφόρον.

f. 6v

---

9.1 Χριστός... πάλιν] *Carm.* 6.1    9.5-6 ἀλλά... κεκλεισμένον] *Carm.* 10.5-6    9.9 κάτω νένευκεν] *Carm.* 54.65

---

9.1 Χριστός... πάλιν] *resp.* Io. 20.20    9.2-4 μηδέ... κεκρυμμένους] *resp.* Io. 20.19    9.3 θαρσεῖτε  
... πτοεῖσθε] *resp.* Lc. 24.37    9.8 οὐχ... δημηγόρος] *cfr.* Io. 20.25    9.11 πλευρὰν φλέγουσαν  
ψηλαφᾶν] *Rom.Mel. Hymn.* 46.3-4 Grosdidier de Matons    9.14 νῦν... πέπεισο] *resp.* Io. 20.27  
λιπῶν... λόγους] *resp.* Io. 20.25    9.15 κήρυττε τὸν ζωηφόρον] *resp.* Io. 20.21

10 Εἰς τὴν ἀνάληψιν

5 Οὐκ ἦν ὁ Χριστὸς σαρκικῶν ἐκ σπερμάτων,  
κάν σὰρξ προῆλθε μητρικῶν ἐξ αἱμάτων,  
ἀλλ' ἐκ θεοῦ φύς. Καὶ κατελθὼν ὑψόθεν,  
εἰς οὐρανοὺς ἄνεισι πρὸς θεὸν πάλιν.  
10 Καὶ σῶμα θεῖον ἐκ ταφῆς ἀφθαρτίσας  
φέρει σὺν αὐτῷ καὶ καλύπτεται νέφει.  
Οὔτοι δ' ἄνω βλέπουσιν ἐκπεπληγμένοι,  
καὶ χειῖρας ἐκτείνοντες ὡς πρὸς αἰθέρα,  
ζητοῦσιν ὥσπερ τὴν σύναρσιν ἐκ πόθου  
15 φίλοι μαθηταὶ καὶ τεκοῦσα παρθένος.  
Ὅθεν καταστέλλουσιν αὐτοὺς ἡρέμα  
λόγοι προσηνεῖς ἀγγέλων εὐαγγέλων,  
οὔτω λέγοντες Χριστὸν ἦξειν καὶ πάλιν,  
ὥσπερ κατεῖδον ἄρτι γῆθεν ἡρμένον·  
20 πέρασ γὰρ εἶναι τοῦτο τοῦ μυστηρίου.  
Ταῦτα προδήλως ὁ γραφεὺς τῶν εἰκόνων  
τύποις διδάσκει, τὴν ἀλήθειαν σέβων.

---

10.1 σαρκικῶν ἐκ σπερμάτων] *Carm.* 4.4 10.3-4 εἰς ... πάλιν] *Carm.* 3.17 10.3 κατελθὼν  
ὑψόθεν] *Carm.* 8.16 10.5-6 καὶ ... νέφει] *Carm.* 9.5-6 10.5 σῶμα ... ἀφθαρτίσας] *cf.* *Carm.*  
6.28 10.7-10 οὔτοι ... παρθένος] *Carm.* 9.9-12 10.8 καὶ ... αἰθέρα] *Carm.* 2.19

---

10.3-6 καὶ ... νέφει] *resp.* *Act.* 1.9 10.3-4 εἰς ... πάλιν] *cf.* BEiÜ I Nr. 194.1-2, p. 281 Rhoby  
10.7-10 οὔτοι ... παρθένος] *cf.* BEiÜ I Nr. 194.3-5, p. 281 Rhoby 10.7 οὔτοι ... ἐκπεπληγμένοι]  
*resp.* *Act.* 1.10 10.11-15 ὅθεν ... μυστηρίου] *resp.* *Act.* 1.11 10.11 ὅθεν ... ἡρέμα] *cf.* Io.Chrys.  
*Hom. in 2Thes.* 3, PG 62, col. 481.6-7

11 Εἰς τὴν πεντηκοστὴν

Τὴν ἐσχάτην τε καὶ μεγίστην ἡμέραν  
 γράφει πρὸς ἀκρίβειαν ἢ σοφὴ τέχνη,  
 καθ' ἣν τὰ φρικτὰ θαυματουργεῖται τάδε.  
 Διώροφόν τι τοὺς ἀποστόλους φέρει·  
 5 ἄφνω δ' ἄνωθεν ἦχος ἐπίπτει μέγας  
 καὶ φῶς τε καὶ πῦρ συγκάτεισιν ὑψόθεν  
 γλώσσας ἀπαρτίζοντα τὰς ὀρωμένας,  
 ἃς οὐκ ἔγνω τις γηγενῶν πλὴν ἐνθάδε.  
 Τούτων δ' ἕκαστος προσλαβὼν αὐτῶν μίαν  
 10 φωνὰς δίδωσι τοῖς παροῦσι ποικίλας,  
 ἄλλως πρὸς ἄλλον ἐκλαλῶν τὴν νῦν χάριν.  
 Ἡ συνδρομὴ δὲ πρὸς τὸ θαῦμα τῶν ὄχλων  
 διδασκάλους δείκνυσι τοὺς καθημένους  
 ἅπασιν αὐτοῖς προσλαλοῦντας γνησίως,  
 15 εἰ καὶ συνῆλθον ἐκ γενῶν ἄλλοθρόων·  
 πλήθη γὰρ ἔθνῶν εἰσι συμμεμιγμένων.  
 Σὺ δ' εἰ ξενίζῃ πρὸς τὸ τῆς θεᾶς ξένον,  
 ἄκουε καὶπίστευε τοῖς λαλουμένοις,  
 καὶ δοὺς σεαυτὸν τοῖσδε τοῖς πυριπνόοις,  
 20 θεὸν τὸ πνεῦμα τοῦ θεοῦ δόξαζέ μοι,  
 τὸ ταῦτα πάντα θαυματουργοῦν ἐνθέως·  
 φῶς, πῦρ πνοὴν τε καὶ σοφοὺς ἀγραμμάτους.

f. 7r

---

11.5 ἄφνω ... μέγας] *Carm.* 3.19      11.6 καὶ ... ὑψόθεν] *Carm.* 3.17 Bollig – De Lagard      11.7  
 γλώσσας ... ὀρωμένας] *Carm.* 4.1      11.17 εἰ ... ξένον] *Carm.* 9.2

---

11.1 τὴν ... ἡμέραν] *laud.* Io. 7.37      11.4 διώροφον... φέρει] *resp.* Act. 2.1      11.5 ἄφνω ... μέγας]  
*resp.* Act. 2.2      11.6–8 καὶ ... ἐνθάδε] *resp.* Act. 2.3      11.7 γλώσσας ... ὀρωμένας] *resp.* Act. 2.3  
 ὠφθησαν αὐτοῖς διαμεριζόμεναι γλώσσαι ὡσεὶ πυρός      11.9–11 τούτων ... χάριν] *resp.* Act. 2.3-4  
 11.12 ἡ συνδρομὴ ... ὄχλων] *resp.* Act. 2.5      11.13 διδασκάλους ... καθημένους] *resp.* Act. 2.41-42  
 11.14–16 ἅπασιν ... συμμεμιγμένων] *resp.* Act. . 2.5-11

12 Εἰς τὸν Ἥλιαν τρεφόμενον ὑπὸ κόρακος

Ζηλωτά, παιδεύθητι μακροθυμίαν,  
καὶ μὴ τὸ πῦρ ἄνωθεν, ἀλλ' ὕδωρ βρέχε·  
καὶ σὲ τρέφει κόραξ γάρ, οὐ καταφλέγει.  
Ἵθεν διδαχθεὶς ὡς κακὸν λιμὸς μέγα,  
ἄρδευε τὴν γῆν, καὶ τὰ γῆς ζῶα τρέφε·  
χρήζεις τροφῆς γὰρ καὶ σὺ τοῖς ἄλλοις ἴσα.

f. 7v

5

---

12.2 τὸ πῦρ ἄνωθεν] *Carm.* 11.5-6      12.3 καὶ ... καταφλέγει] *cf.* *Carm.* 7.20 et 14.3

---

12.1 ζηλωτά ... μακροθυμίαν] *resp.* 1Cor. 13.4      ζηλωτά] *resp.* 1Reg. 19.10      12.3 καὶ ...  
καταφλέγει] *resp.* 1Reg. 17.6      12.4 ὡς ... μέγα] *resp.* 2Reg. 6.25

13 Εἰς τὴν κατὰ τὸν ἅγιον Παῦλον καὶ τὸν Χρυσόστομον  
ἱστορίαν

5 Σίγα, θεατά, καὶ βραχὺν μείνον χρόνον,  
μήπως ταράξης τὴν καλὴν συνουσίαν  
καὶ ζημιώσης κόσμον ἐνθέους λόγους.  
Ἐξ οὐρανοῦ γὰρ ἄρτι τούτους τοῦ τρίτου  
ἦκει κομίζων Παῦλος αἰθεροδρόμος·  
κινεῖ δὲ χεῖρα πρὸς γραφῆς ὑπουργίαν  
οἰκουμένης τὸ θαῦμα τὸ χρυσοῦν στόμα.  
Ζήλου τὸ λοιπὸν ὄν πρὸ τῶν θυρῶν βλέπεις,  
τούτῳ τὲ συνθαύμαζε καὶ συγκαρτέρει.

---

13.1 σίγα θεατά] *Carm.* 4.1    13.2 μήπως ταράξης] *Carm.* 4.3    13.3 καὶ ζημιώσης] *Carm.* 4.4  
13.8–9 ζήλου ... συγκαρτέρει] *cf.* *Carm.* 2.33, 3.33–34, 7.33 *et* 7.28–30    13.8 ζήλου] *Carm.* 12.1

---

13.1 βραχὺν ... χρόνον] *resp.* *Geor. Alex. Vita Io. Chrys.* 27, p. 144.15    13.4 ἐξ οὐρανοῦ ... τοῦ  
τρίτου] *cf.* 2Cor. 12.2–4    13.5 Παῦλος αἰθεροδρόμος] *cf.* DBBE 5862 (olim typ/3883) v. 3, nec-  
non *Theoph.Cont.* p. 335.11–12 Bekker    13.8–9 ζήλου ... συγκαρτέρει] *resp.* *Geor. Alex. Vita*  
*Io. Chrys.* 27, p. 145.13–16

14 Εἰς τὸν ἅγιον Χρυσόστομον

Ἦ γλῶσσαν εὐρῶν πῦρ πνέουσαν, ζωγράφε,  
μόνην ἀφήκας, εὐλαβηθεὶς τὴν φλόγα;  
Ἦ πάντα τολμῶν προσγράφεις καὶ τὸ φλέγον;  
Καὶ φθέγγεται μὲν καὶ λαλεῖ παραινέσεις,  
5 ἀλλ' ἐστὶν ἰσχνόφωνος ἐξ ἀσιτίας.  
Ἐμὸν τὸ λείπον· οὐ γὰρ οὖς παρεσχόμην.  
Νῦν οὖν ὑποσχῶν γνῶσομαι τί μοι λέγει·  
βαβαῖ, καταφρονεῖν με πείθει τοῦ βίου.

15 Εἰς τὸν ἅγιον Γρηγόριον τὸν θεολόγον

Τί σοι τὸ σύννουν βλέμμα βούλεται, πάτερ;  
Λέξειν τι καινὸν ἐκβιάζῃ μοι τάχα.  
Ἄλλ' οὐκ ἂν εὔροις· πᾶν γὰρ ἀνθρώποις ξένον  
ἐγνώρισαν φθάσαντες οἱ σοί μοι λόγοι.

f. 8r

16 Εἰς τὸν μέγαν Βασίλειον

Ἐπιπρέπει τις σεμνοποιὸς ὠχρότης  
ἐξ ἐγκρατείας τῷ σοφῷ διδασκάλῳ.  
Ἄλλ' εἰ λαλήσει (ζῆν δοκεῖ γὰρ καὶ τύπος),  
τρυφή τὸ χρῆμα, φαιδρότης καὶ τερπνότης.  
5 Οὐκοῦν τὰ χεῖλη πρὸς λόγους κίνει, πάτερ,  
τοὺς καὶ λίθους θέλγοντας· ἀλλὰ μὴ λέγε  
ἄπερ διδάσκων εἰς συναίσθησιν ἄγεις.  
Δάκνειν γὰρ οἶδε ταῦτα, κἂν στάζῃ μέλι,

---

14.1 γλῶσσαν ... πνέουσαν] cfr. *Carm.* 11.5-8 15.3 ἀλλ' ... εὔροις] *Carm.* 98.2 15.3-4 πᾶν ... λόγοι] cfr. *Carm.* 29.12-17 16.5 τά ... κίνει] *Carm.* 13.6 16.6 τοὺς ... θέλγοντας] *Carm.* 37.30

---

14.1 γλῶσσαν ... πνέουσαν] cfr. *Act.* 2.3, cfr. DBBE Type 2427 (olim typ/497), v. 2 de Gregorio Nazianzeno, *neqnon* BEiÜ Nr. FR8, pp. 129-130 Rhoby (= DBBE Type 7096, olim typ/5013), v. 4 et DBBE Type 3123 (olim typ/1242) 14.5 ἀλλ' ... ἀσιτίας] *Georg.Pis. Hex.* 1853 14.7 ὑποσχῶν γνῶσομαι] cfr. *Gr.Naz.* PG 37, col. 1567.3-4 15.1 τὸ σύννουν βλέμμα] BEiÜ IV Nr. ÄG9, pp. 85-86 Rhoby (= DBBE Type 2024, olim typ/108), v. 3 15.2 λέξειν ... ἐκβιάζῃ] *Gr.Naz. De vita sua* 1098 15.3-4 πᾶν ... λόγοι] cfr. DBBE Type 1924 (olim typ/46) et BEiÜ IV Nr. FR18, p. 140-141 Rhoby (= DBBE Type 5661, olim typ/3714), vv. 1-2 16.1-2 ἐπιπρέπει ... ἐγκρατείας] *laud. Bas. Epist.* 46.2.32-32 16.4 φαιδρότης καὶ τερπνότης] *resp. Bas. Hom. Ps.*, PG 29, col. 268-44 16.5 τά ... κίνει] *resp. 1Reg.* 1.13 16.6 τοὺς ... θέλγοντας] cfr. *Abacuc* 2.11 et *Lc.* 19.40 de clamore lapidum, cfr. DBBE Type 5652 (olim typ/3705) v. 5 16.8 δάκνειν ... μέλι] *resp. Plut. Quomodo adulator ab amico internoscatur* 59D, 5-9. Cfr. etiam DBBE Type 6276 (olim typ/4243) v. 2 μέλι νῦν στάζει, τὰς φρένας καθηδύνει et DBBE Type 6276 (olim typ/3868) v. 3



10                    τοὺς ἔλκεσι βρύνοντας· ἐξ ὧν στυγνότης,  
πρὸς ἣν ἐπαρκεῖς καὶ γραφεῖς οὕτω μόνον.

17    Εἰς τοὺς τρεῖς ἅμα

5                    Τριάς μὲν εὖρεν ἰσαρίθμους συμμάχους,  
ὑπερμάχους δ' ἔστησε πίστις ἐνθάδε,  
ἀνάξιον κρίνασα καὶ πόρρω λόγου  
ὧν τοῖς λόγοις σύνεστι, μὴ καὶ τοῖς τύποις.  
"Ὅθεν γραφέντες ζῆν δοκοῦσι καὶ λέγειν  
ἅπερ φέρουσιν αἱ θεόγραφοι βίβλοι.  
Ταύτην ἀμοιβὴν τοῖς διδασκάλοις νέμει  
εὖνους μαθητῆς οἰκέτης Ἰωάννης.

f. 8v

---

17.1 εὖρεν ἰσαρίθμους συμμάχους] resp. PG 29, coll. 363.52 – 364.1, cfr. *Carm.* 68.1    17.2 ὑπερμάχους  
... πίστις] resp. PG 29, col. 340.18, cfr. *Carm.* 65.3    17.4 ὧν ... τύποις] resp. PG 29 357.9-11    17.7-  
8 ταύτην ... Ἰωάννης] *Carm.* 28.34-36 et 95.1-2

---

16.9 τοὺς ἔλκεσι βρύνοντας] cfr. Eur. fr. 1086 Kannicht in Plut. *Quomodo adulator ab amico interno-  
scatur* 71F, 5    17.1 εὖρεν ἰσαρίθμους συμμάχους] cfr. e.g. BEiÜ IV Nr. ÄG11, pp. 87-89 Rhoby =  
DBBE Type 2142 (olim typ/196)    17.2 ὑπερμάχους ... πίστις] resp. fort. 2Cor. 1.24

18 Εἰς τὸν ἅγιον Νικόλαον

Αὐτόν, πάτερ, σὲ προσκυνῶ τε καὶ βλέπω,  
αὐτὸν κρατῶ σέ· σὸν δὲ θαῦμα καὶ τόδε.  
Ἄνῆρ ἑναργῶς πρεσβύτης ἐκ χρωμάτων,  
σαφὲς τὸ σῶμα. Πνεῦμα δ' ἄν σοι καὶ λόγον  
ἐμὸν παρέσχον, εἰ λαβεῖν κατηξίους·  
οὕτως ἔχειν πόθος με πείθει καὶ λέγειν.

5

---

18.1 προσκυνῶ... βλέπω] *Carm.* 31.53    18.2 σόν... τόδε] *Carm.* 73.8    18.3 ἀνήρ... χρωμάτων]  
*Can. in Nic.* 8.387-395    ἐκ χρωμάτων] *Carm.* 24.4

---

18.4-5 πνεῦμα... παρέσχον] *cfr.* BEiÜ I Nr. 84.11, p. 165 Rhoby    18.5-6 εἰ... λέγειν] *cfr.* BEiÜ I  
Nr. 63.11-12, p. 140 Rhoby

19 Εἰς τὸν ἅγιον Κωνσταντῖνον τὸν ἐν τῷ Καμηλᾶ

Κόσμῳ νεκρωθεὶς καὶ θεῷ ζήσας, πάτερ,  
ἀπεκρύβης ζῶν καὶ θανῶν ἀνευρέθης.  
Κράζεις δὲ σιγῶν καὶ βοᾶς ἐκ τοῦ τάφου,  
σάλπιγγα τὰς σὰς θαυματουργίας ἔχων.  
5 Ἐντεῦθεν ὁ πρὶν πᾶσιν ἠγνοημένος  
νῦν καὶ βασιλεῖς προσκυνητὰς ἐλκύεις,  
ὧν ἔργον ἢ στέφουσα τὴν σορὸν χάρις,  
πᾶν τερπνὸν ὕλης καὶ τέχνης πᾶν ποικίλον  
φέρουσα καὶ τέρπουσα τοὺς θεωμένους,  
10 δι' ἧς ἄριστα τὴν νοητὴν σου δίδως  
δόξαν θεωρεῖν ἐν θεῷ κεκρυμμένην,  
ἕως παρ' αὐτοῦ τὰ πρὸς ἀξίαν λάβοις.

---

19.1 κόσμῳ ... ζήσας] *Can. in Nic.* 2.15-16      19.11 δόξαν ... κεκρυμμένην] *vd. Carm.* 46.9

---

19.1 κόσμῳ ... ζήσας] *resp. Rom.* 6.11      19.3 κράζεις δὲ σιγῶν] *resp. Abacuc* 2.11 *et Lc.* 19.40  
19.7 ὧν ... χάρις] *cf. BEiÜ II Nr. Me44.3, p. 213 Rhoby*      19.8 πᾶν ... ποικίλον] *locus communis,*  
*cf. BEiÜ II Nr. Me96.1-3, p. 279 Rhoby*      19.11 δόξαν ... κεκρυμμένην] *laud. Col.* 3.3

---

ἐν τῷ Καμηλᾶ] *legit Follieri ex ἐν τῷ καμηλᾶ in V. Cum Studemund καμηλῶ legisset, Καμήλῳ Bol-*  
*lig et de Lagarde false emendaverunt Καμηλῶ Bernard et Livanos cum significato Follieri lectionis*  
*scripserunt*

20 Εἰς τὴν Θεοτόκον δακρῦουσαν

«Ὡ τοῦ πάθους δέσποινα, καὶ σὺ δακρῦεις;  
Καὶ τίς βοηθὸς τῶν παρ' ἡμῖν δακρῦων,  
εἰ καὶ σὺ πάσχεις ἄξια θρηνωδίας;  
Τίς ἐλπίς ἄλλη; Τίς παράκλησις; Φράσον.»  
5 «Καὶ μὴν ἐχρῆν σε μᾶλλον εὐθύμως ἔχειν,  
ἄνθρωπε, χρηστοῦ τοῦ τέλους προκειμένου·  
ἄλλοις γὰρ ἄλλο φάρμακον σωτηρίας.  
Ἐμὸν δὲ πένθος κοσμικοῦ πένθους λύσις.»

f. 9r

---

20.1 καὶ σὺ δακρῦεις] *Carm.* 7.8      20.2 τίς ... δακρῦων] *cfr.* *Carm.* 7.11 necnon *Carm.* 54.88-89  
20.3 καὶ ... θρηνωδίας] *cfr.* *Carm.* 38

---

20.1 καὶ σὺ δακρῦεις] *cfr.* *Lc.* 2.35      20.8 ἐμὸν ... λύσις] *resp.* *Hymn. Acath.* 1.9

21 Εἰς τοὺς ἁγίους ἀναργύρους

Ἴδού, τί τερπνὸν ἢ γέμον θυμηδίας  
ὡς ἀνταδέλφων φιλτάτων συνοικία;  
Ἦν ἢ παροῦσα μαρτυρεῖ τούτοις στάσις,  
καθ' ἣν ὁμοῦ σύνεισιν οἱ γεγραμμένοι.  
5 Ἀναργυρος μὲν ὁ τρόπος τοῖς συγγόνις·  
τέχνη δ' ἰατροί, θαυματουργοί τε πλέον.  
Ἦν οὖν θέλεις ἄμισθον ἔξαιτοῦ χάριν·  
θεία γὰρ ἐγγύς, εὐτυχῆς δὲ καὶ τέχνη.

---

21.1 γέμον θυμηδίας] *Carm.* 54.6    21.2 ὡς ... συνοικία] *Can. in Cosm.* 286-287    21.8 θεία γὰρ ἐγγύς] *Carm.* 5.17

---

21.1-2 ἰδού ... συνοικία] resp. *AHG* III 1 (1), 209-217    21.1 τί ... θυμηδίας] *Ps.* 132.1, cfr. *BEiÜ* I Nr. 235.5, p. 347 Rhoby    21.2 ὡς ... συνοικία] cfr. *BEiÜ* II E132.1, p. 345 Rhoby    21.3-4 ἢ ... γεγραμμένοι] cfr. *BEiÜ* Nr. Add12.6-7, p. 398 Rhoby    21.7 ἣν ... χάριν] cfr. *BEiÜ* Nr. Add12.8, p. 398 Rhoby

22 Εἰς τὸν ἅγιον Παῦλον ὑπαγορεύοντα, καὶ Λουκᾶν καὶ  
Τιμόθεον παρεστῶτας καὶ γράφοντας

Ὁ ζῶντα Χριστὸν ἐν μέσῃ ψυχῇ φέρων  
ἐκεῖθεν ἔλκει τοὺς ἀπορρήτους λόγους,  
οὓς καὶ διδαχθεὶς σκέπτεται πῶς ἐκφράσῃ·  
τοῖς ἀξίοις γὰρ πᾶσιν ἐξειπεῖν θέλει.  
Ἄλλ' οἱ παρόντες εὐφρεῖς ὀξυγράφοι  
ὡς μυστικοὺς γράφουσι τοὺς λόγους τέως·  
φθόγγος γὰρ οὐπω γῆν προῆλθεν εἰς ὄλην,  
κἂν πᾶσαν ἐπλήρωσεν ὕστερον κτίσιν.

5

f. 9v

---

22.1 ὁ ... φέρων] *Can. in Nic.* 3.67-70 ἐν ... φέρων] *Carm.* 71.3

---

22.1 ὁ ... λόγους] resp. 2Tim. 1.14 22.2 ἐκεῖθεν ... λόγους] resp. 2Cor. 12.4, fort. per Gr.Nyss.,  
Contra Eun. 1.1.314 22.3-4 οὓς ... θέλει] resp. 2Tim. 2.1-2 22.5-6 ] resp. Ps. 44.2 22.7-8  
φθόγγος ... κτίσιν] resp. Ps. 18.5

23 Εἰς τὴν κηδεῖαν τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τὴν κατὰ τὸν  
Ἀδελφίον ἱστορίαν

5 Τὸν ἄγγελον μὲν ἐν βροτοῖς ὁ πρεσβύτης  
ζητῶν ἔκαμνε καὶ ποθῶν ἐδυσφόρει,  
ἐπεὶπερ εἶδεν ὡς βροτὸν τεθνηκότα  
οὕτω τε νεκρὸν πρὸς ταφὴν ἀπηγμένον.  
Ἐν οὐρανοῖς δὲ τὸν ποθούμενον βλέπει,  
τοῦ προσκυνητοῦ σφόδρα πλησίον θρόνου·  
οὗτος πρέπων γὰρ ἦν Ἰωάννη τόπος,  
σὺν τοῖς Χερουβὶμ ὡς ἐχρῆν τεταγμένῳ.

---

23.1-2 τόν ... ζητῶν] resp. Lc. 24.5  
sm. 188-189; Can. Par. 204-205

23.1 τόν ... βροτοῖς] Io.Maur. *Carm.* 31.53; *Can. in Co-*

---

23.1-2 τόν ... ἐδυσφόρει] resp. Io.Mon. *Prat.* PG 87.3, col. 2993.6-12

---

κηδεῖαν] Bernard et Livanos correxerunt, κηδῖαν V et Bollig – De Lagarde

24 Εἰς τὸν ἀρχάγγελον Μιχαήλ

Φῶς, πνεῦμα καὶ πῦρ οἶδαμεν τοὺς ἀγγέλους,  
παντὸς πάχους τε καὶ πάθους ὑπερτέρους.  
Ἄλλ' ὁ στρατηγὸς τῶν αὐλῶν ταγμάτων  
ἔστηκε γραπτὸς ὑλικῶν ἐκ χρωμάτων .  
ἽΩ πίστις, οἷα θαυματουργεῖν ἰσχύεις·  
ὡς ῥᾶστα μορφοῖς τὴν ἀμόρφωτον φύσιν.  
Πλὴν ἡ γραφή δείκνυσι τὸν γεγραμμένον  
οὐχ ὡς πέφυκεν, ὡς δ' ἔδοξε πολλακίς.

5

---

24.1 φῶς ... πῦρ] cfr. *Carm.* 11.20-22      24.3 ὁ ... ταγμάτων] cfr. *Carm.* 28.11, *Can. in Mich.* 5-6 et  
189-190      24.5 ὦ ... ἰσχύεις] *Carm.* 73.4      24.6 μορφοῖς ... φύσιν] *Carm.* 73.1

---

24.4 γραπτὸς ... χρωμάτων] BEiÜ I Nr. 84.3, p. 164 Rhoby



25 Εἰς τὸν ἀσπασμὸν Πέτρου καὶ Παύλου

Ἐξιστόρει μοι, Παῦλε, τὸν μέγαν Πέτρον·  
λέγεις γὰρ ἐλθεῖν εἰς Σιών τούτου χάριν.  
Δίδου δὲ καὶ φίλημα, σύμβολον πόθου,  
περιπλακεῖς ἡδιστα τῷ ποθουμένῳ.  
5 Ἀντάσπασαι δὲ καὶ σύ, Πέτρε, γνησίως  
τὸν σὸν διώκτην, τοῦ πάλαι λυθεῖς φόβου,  
ἐπεὶπερ οὕτως εἶδες ἡλλοιωμένον·  
Χριστοῦ μαθητῆς ἐστὶ καὶ ζήλου πνέει,  
ἀλλ' οὐκ ἀπειλῆς, ὡς πρὸ τούτου, καὶ φόνου.  
10 Ὅθεν συνεργὸν προσλαβὼν τὸν γεννάδαν,  
σκέπτεσθε κοινήν σκέψιν ὡς σεσωσμένην,  
Χριστῷ παραστήσατε τὴν οἰκουμένην.

f. 10r

---

25.1 ἐξιστόρει... Πέτρον] *Carm.* 49    25.5 ἀντάσπασαι... γνησίως] *Carm.* 11.14    25.10 συνεργὸν  
προσλαβὼν] *Carm.* 5.25 et 28.10

---

25.2 λέγεις ... χάριν] resp. Gal. 1.18    25.3 δίδου ... πόθου] resp. Lc. 7.45    25.4 περιπλακεῖς  
... ποθουμένῳ] resp. ps.Io.Chrys., *In pharisaeum et meretricem*, PG 61, col. 732.55-57    25.9 ἀλλ' ...  
φόνου] laud. Act. 9.1    25.12 Χριστῷ ... οἰκουμένην] resp. AHG X 18, 68-71

26 Εἰς τὸν σωτῆρα

5

Τοὺς οὐρανοὺς ἔχοντα, δέσποτα, θρόνον,  
καὶ γῆν πατοῦντα καὶ τὸ πᾶν πληροῦντά σε  
ἐνταῦθα πίστις εὐσεβῆς περιγράφει,  
ἦν σοι γεωργεῖ καρδία Γεωργίου,  
ὃς ἀτάδελφον εὐτυχῶς ἀρχεῖν ἔχει  
πιστὸν Μιχαήλ, τὸν νέον γῆς δεσπότην.

---

26.3 ἐνταῦθα ... περιγράφει] *Carm.* 24.5

---

26.1–2 τοὺς ... σε] resp. *Is.* 66.1    26.4 ἦν ... Γεωργίου] resp. *Prov.* 15.28

31 Εἰς λιτὸν εὐαγγέλιον ἐνίστορον

Ὡ τῶν ἀπίστων καὶ ξένων θεαμάτων· f. 13r  
 πάλιν λόγος σὰρξ καὶ βροτὸς θεὸς πάλιν.  
 Χριστὸς γὰρ αὐτὸς ἦλθεν αὐθις ὑψόθεν,  
 ἢ δις παχυνθείς, ἢ τὸ πρὶν φέρων πάχος·  
 5 οὐκ ἐξ ἀγνῆς μὲν ὡς τὸ πρόσθεν παρθένου,  
 οὐδ' εἰς Ἰουδαίαν τε καὶ Παλαιστίνην,  
 ἀλλ' ἐνθάδε, ξένην τε καὶ καινὴν πλάσιν f. 13v  
 πλασθεῖς, ἀπ' ἄλλων χρωμάτων, οὐχ αἱμάτων.  
 Ὁ τοῦ λόγου δ' ἔλεγχος ἐκ τῶν πραγμάτων·  
 10 πάρεστι καὶ γὰρ θαυματουργοῦντα βλέπειν  
 καὶ δρῶντα καὶ πάσχοντα καὶ νῦν ὡς πάλαι·  
 πάρεστι καὶ λέγοντος ἅ πρὶν τοῖς φίλοις  
 τρανῶς ἀκούειν εἰς βροτῶν σωτηρίαν.  
 Καινὸν τὸ θαῦμα καὶ νέα γὰρ ἡ χάρις·  
 15 ὅθεν νεάζει καὶ θεόφθεγκτος βίβλος,  
 κὰν ἀρχαίῳ τούτους τύπους τῶν γραμμμάτων,  
 ὡς ἐν χρόνῳ φέρουσα τὸν πρὸ τοῦ χρόνου.  
 Τίς οὖν τοσοῦτον ἀξιώματος βάρος,  
 τίς τὸν φέροντα πᾶσαν ἐν χειρὶ κτίσιν,  
 20 μονὴν ποθοῦντα, καρτερήσει βαστάσαι;  
 Οὐ γὰρ ξένος τις εἰς ξένους ἦκει πάλιν,  
 Ζακχαῖον αἰτῶν τὸν μικρὸν μικρὰν στέγην,  
 ὡς οὐδὲ τρώγλης εὐπορῶν ἀλωπέκων,  
 ἀλλὰ πρόδηλος τῶν ἀπάντων δεσπότης,  
 25 ἄψαυστος, ἀπρόσιτος, ἄστεκτος φύσει,  
 πληρῶν ἄπασαν ὡς ἀχώρητος κτίσιν.  
 Ἄλλ' ὡς θεὸς μὲν ταῦτα καὶ τούτων πέρα·  
 ὡς σὰρξ δὲ καὶ νῦν οὐκ ἀπαξιοῖ στέγην·  
 οὐκοῦν ξενίζει δεσπότης τὸν δεσπότην,  
 30 ὁ καὶ θαλάσσης τὸ κράτος καὶ γῆς ἔχων  
 τὸν δημιουργὸν οὐρανοῦ καὶ τῶν κάτω. f. 14r  
 Οὐδεὶς δ' ἐρίζει τῷ ξενιστῇ τοῦ γέρω·  
 ἐξίσταται γὰρ πανταχοῦ τῶν τιμίων  
 τοῖς κρείττοσι πρόθυμος ἡττόνων φύσις.  
 35 Ἦττων δὲ πᾶς τις τοῦ κρατοῦντος ἐννόμως,

31.1 ὦ ... θεαμάτων] *cf.* *Carm.* 54.16-17      31.5 ἀγνῆς ... παρθένου] *Can. in Dem.* 2.201 D' Aiuto  
 31.8 ἀπ' ἄλλων χρωμάτων] *Carm.* 18.3 et 24.4      31.24 πρόδηλος ... δεσπότης] *Carm.* 55.8  
 31.25 ἄψαυστος ... φύσει] *Epist.* 18.102-105      31.30 ὁ ... ἔχων] *Carm.* 54.3 et 82.18

31.9 ὁ ... πραγμάτων] *resp.* *Hebr.* 11.1      31.21 οὐ ... πάλιν] *resp.* *Mt.* 25.35      31.22 Ζακχαῖον  
 ... στέγην] *resp.* *Lc.* 19.1-10      31.23 ὡς ... ἀλωπέκων] *resp.* *Mt.* 8.20 et *Lc.* 9.58      31.32 οὐδεὶς ...  
 γέρω] *cf.* *Lc.* 19.7

40 ἄλλως τε κὰν τύχοι τις οὐ δῶρον τύχης,  
 ἀλλ' ἐκ θεοῦ σχὼν τοῦ κράτους τὰς ἡνίας  
 ὡς ὁ κραταῖος δεσπότης Κωνσταντῖνος  
 ὁ Μονομάχος οὗ κρατήσας ὁ φθόνος  
 ἀντεκρατήθη καὶ νενίκηται πλέον,  
 θεοῦ κραταιὰν χεῖρα δόντος ὑψόθεν,  
 καὶ πρὸς μεγίστην δόξαν ἐξ ἀτιμίας  
 ἄραντος αὐτὸν μέχρι καὶ λαμπροῦ στέφους,  
 45 αἰεὶ τε συμπράττοντος ἃ πράττειν θέμις,  
 καὶ συνδιευθύνοντος αὐτῷ τὸ κράτος,  
 δέος μὲν ἐχθροῖς, ἡδονὴν δ' ὑπηκόοις,  
 καὶ θαῦμα παντὸς τοῦ βίου καὶ τοῦ χρόνου.  
 Ἄλλ', ὃ κραταιὲ δέσποτα στεφηφόρε,  
 50 δέχου τὸν ἐξάγοντα φῶς ἀπὸ σκότους,  
 τὸν ἐξ ἀναγκῶν δόντα σοι σωτηρίαν  
 καὶ πρὸς τοσοῦτον ὕψος ἐξάραντά σε·  
 δέχου τε πιστῶς καὶ σέβει πρὸς ἀξίαν,  
 βλέπων, ἀκούων, προσκυνῶν, κρατῶν, φέρων  
 αὐτὸν θεόν τε καὶ θεοῦ φρικτοὺς λόγους,  
 55 τὸ τῶν βροτῶν φῶς, τὴν τρυφήν τῶν ἀγγέλων,  
 τὸν καὶ βασιλεύσαντα καὶ στέψαντά σε  
 καὶ συμβασιλεύοντα καὶ σκέποντά σε·  
 ὃ συγγένιζε καὶ φίλους καὶ μητέρα,  
 αὐτόν τε τὸν σὸν σύμμαχον καὶ προστάτην,  
 60 ὃ τὰ τρόπαια κληῖσιν ἀξίαν ἔθου.  
 Πάντες γὰρ εἰς ἓν συνδραμόντες ἄθροοι,  
 σύνεισι Χριστῷ καὶ δέονται σοῦ χάριν,  
 πάντες σὲ λαμπρύνουσι· πάντας οὖν δέχου.  
 Οὔτοι στέφος σοι, μάργαροι, λαμπροὶ λίθοι,  
 65 κοσμοῦντες ὡς κάλλιστα τὴν ἀλουργίδα.  
 Οὔτοι κατ' ἐχθρῶν ὄπλα σοι νικηφόρα,  
 μεθ' ὧν κρατεῖς τε καὶ κρατήσεις εἰς τέλος,  
 ἐν οἷς φυλάξεις εὐτυχές σου τὸ κράτος,  
 καλήν παρ' αὐτῶν καὶ πρὸ τῆς ἐν ἐλπίσι  
 70 τῆς εὐσεβείας τὴν ἀμοιβὴν λαμβάνων.

f. 14v

31.37 ἀλλ' ... ἡνίας] *Carm.* 54.40 et 63.3    31.38 ὁ ... Κωνσταντῖνος] *Carm.* 57.1    31.41 θεοῦ ...  
 ὑψόθεν] *Carm.* 80.1-2    31.42 πρὸς ... δόξαν] *Carm.* 82.18, sed etiam cfr. *Can. par.* 5.12-14    31.53  
 βλέπων, ἀκούων, προσκυνῶν] cfr. *Carm.* 4.11 e 18.1    31.56-58 τὸν ... μητέρα] *Carm.* 54.113-116  
 31.64-65 οὔτοι ... ἀλουργίδα] *Carm.* 56.37-40    31.69-70 καλήν ... λαμβάνων] *Carm.* 28.34-36

31.44 συμπράττοντος ... θέμις] resp. fort. *Gr.Naz.Carm. Mor.*, PG 37, col. 909.12    31.49 τὸν ...  
 σκότους] resp. *Job* 12.22, cfr. *Gen.* 1.4 e *Io.* 1.4-9    31.59 αὐτόν ... προστάτην] cfr. *BEiÜ* II Nr.  
*Te*10.9, p. 387 Rhoby    31.64 οὔτοι ... λίθοι] *BEiÜ* II Nr. *El*28.2, p. 387 Rhoby

49 Εἰς τοὺς ἁγίους πατέρας ἱστορημένους, ἐν οἷς ἦν καὶ ὁ Θεοδώριτος

Ἄνιστορήσας τοὺς σοφοὺς διδασκάλους  
καὶ τὸν Θεοδώριτον αὐτοῖς συγγράφω  
ὡς ἄνδρα θεῖον, ὡς διδάσκαλον μέγαν,  
ὡς ἀκράδαντον ὀρθοδοξίας στύλον.

f. 22r

5

Εἰ δ' ἐκλονήθη μικρὸν ἔκ τινος τύχης,  
ἄνθρωπος ἦν, ἄνθρωπε, μὴ κατακρίνης·  
οὐ γὰρ τοσοῦτον δυσσεβῆς ἦν ὁ κλόνος,  
ὅσον μετεῖχε τῆς ἐριστικῆς βίας.

f. 22v

10

Τί γὰρ Κύριλλον πανταχοῦ νικᾶν ἔδει  
καὶ δογματιστὴν ὄντα καὶ λογογράφον;  
Ὅμως δὲ τοῦτο καὶ διώρθωται πάλιν.  
Τὰ δ' ἄλλα πάντα τῶν μεγίστων ποιμένων  
βλέπων τὸν ἄνδρα μηδενὸς λελειμμένον  
ἐνταῦθα τούτοις εἰκότως συνεγγράφω.

---

49.1 ἀνιστορήσας ... διδασκάλους] *Carm.* 25.1      49.6 ἄνθρωπος ... ἄνθρωπε] *Carm.* 93.6

---

49.1-4 ἀνιστορήσας ... στύλον] resp. *Iustn. Ep. Thdr. Mops.* 66, p. 66.24-32 Schwartz      49.9 πανταχοῦ ... ἔδει] resp. *ACO I* 1.7, p. 143.35

57 Εἰς τὴν ἐν Εὐχαΐτοις εἰκόνα τοῦ βασιλέως

f. 28v

Καὶ τὸν κραταιὸν δεσπότην Κωνσταντῖνον,  
τῆς γῆς τὸ θαῦμα, τὸν μέγαν Μονομάχον,  
ἐνταῦθα πρᾶξις εὐσεβῆς ἀναγράφει.  
5 Τὰς δωρεὰς γὰρ τῶν πρὸ τοῦ βασιλέων,  
σάλον παθούσας ἐξ ἐπηρείας μέγαν  
χρυσῆς ὑπεστήριξε κίονος βάσει,  
τὸν χρυσόβουλλον ἀνταναστήσας λόγον  
ὡς ἀντέρεισμα καρτερόν πρὸς τὴν βίαν,  
10 δι' οὗ τὸ μέλλον ἀσφαλέστερον νέμει  
τῇ μάρτυρος πόλει τε καὶ παροικίᾳ·  
ὅθεν δίκαιον ἀντιλαμβάνει γέρας  
εἰς τοὺς καθ' ἡμᾶς ἐγγράφεις εὐεργέτας.

---

57.1 καὶ ... Κωνσταντῖνον] *Carm.* 31.38, cfr. etiam *Carm.* 31.48 et 80.1  
*Carm.* 55.40

57.3 ἐνταῦθα ... ἀναγράφει] *Carm.* 26.3

57.2 τῆς ... Μονομάχον]

---

57.6 χρυσῆς ... βάσει] *laud. Pi. Ol.* 6.1-2  
βίαν] resp. *Ps.* 17.19

ὑπεστήριξε] resp. *Ps.* 36.17

57.8 ἀντέρεισμα ...

58 Εἰς τὴν θήκην τοῦ Τιμίου Ξύλου τοῦ βασιλέως

Σταυροῦ πάλιν φῶς, καὶ πάλιν Κωνσταντῖνος.

Ὁ πρῶτος εἶδε τὸν τύπον δι' ἀστέρων,

ὁ δεύτερος δὲ τοῦτον αὐτὸν καὶ βλέπει

καὶ χερσὶ πισταῖς προσκυνούμενον φέρει.

5

Ἄμφω παρ' αὐτοῦ τὸ κράτος δεδεγμένοι,

ἄμφω σέβουσιν αὐτὸν ὡς εὐεργέτην.

---

58.5-6 ἄμφω ... εὐεργέτην] *Carm.* 56.11-14

---

58.1 σταυροῦ ... φῶς] resp. *Eus. Vita Const.* 1.28.2

59 Εἰς τὸν ἅγιον Θεοφύλακτον

Θεὸς φύλαξ σοί· τοῦτο γὰρ κληῖσιν φέρεις.  
Ἐμοὶ δὲ καὶ σὺ σὺν θεῷ φύλαξ, πάτερ,  
σώζων ἀσινῶς, ἀσφαλῶς διεξάγων  
καὶ τὴν ζάλης γέμουσαν ἡμερῶν νόσον,  
ἦν εἰς τέλος πράϋνον εὐχῶν φαρμάκοις,  
καὶ πάντα μοι σύμπραττε πρὸς τὸ συμφέρον,  
ἔργοις βεβαιῶν τὴν ἐπώνυμον χάριν,  
ἐφ' ἣν πεποιθῶς, ἱστορῶ σε καὶ γράφω.

f. 29r

5



62 Εἰς τὸ δεσποτικὸν αἶμα

Ἐν οὐρανοῖς μὲν προσκυνητὰς ἀγγέλους  
ἔδει τὸ λύτρον τῆς ἐμῆς ψυχῆς ἔχειν,  
ἀλλ' ἦν ἄμεινον τὸν δι' ὄν παρεσχέθη  
τοῦτον τὸ δῶρον προσκυνεῖν ἐν γῆ κάτω.  
Ἵ 5 Ὅμως δὲ τοῦτο προσκυνοῦσι καὶ νόες,  
ἐνταῦθα σεπτῶς νῦν τεθησαυρισμένον·  
πρέπει γὰρ αὐτοὺς αἶμα τιμᾶν δεσπότου,  
εἰς ἔν δι' αὐτοῦ τοῖς βροτοῖς συνημμένους.

f. 29v

---

62.8 εἰς ... συνημμένους] *Can. in Cosm.* 189-190

---

62.2 τό ... ἔχειν] resp. Mt. 20.28 et Mc. 10.42-45      62.4 τοῦτον ... κάτω] cfr. Ps. 44.13      62.8 εἰς  
... συνημμένους] cfr. AHG IV 46.65-69

63 Εἰς τὴν Θεοτόκον, ὡς ἐν ὕπνῳ ἀπεκαλύφθη

5 Οὐκ ἦν καθεύδειν τὴν φιλάνθρωπον κόρην,  
τῶν εὐσεβούντων ἀγρυπνούντων ἐν φόβοις,  
οὐδὲ προδοῦναι τοῦ κράτους τὰς ἡνίας  
εἰς χεῖρας ἐχθράς, δουλικὰς καὶ βαρβάρους.  
Ἄλλ' εἰς δύοσιν σπεύδουσα καὶ πρὸς τὴν ἔω  
τῷ γῆς κρατοῦντι συμμαχεῖ στεφηφόρῳ,  
εὐζωνον οὕτω τὸν δρόμον ποιουμένη·  
καὶ μαρτυροῦσιν οὓς ἀφυπνίζει φίλους.

64 Εἰς τὴν αὐτήν

5 Δραμοῦσα τὸ πρὶν ἐξ ἑώας εἰς δύοσιν,  
καὶ σὺν δίκη κτείνασα τὸν μαιφόνον,  
πρὸς τὴν ἑαυτῆς αὔθις ἐκτρέχει πόλιν  
ἢ Παντάνασσα, καὶ τροποῦται βαρβάρους,  
νίκην ἀεὶ νέμουσα τῷ στεφηφόρῳ,  
ᾧθεν παριστᾶ καὶ γραφεῖσα τὸν δρόμον.

---

63.1-2 οὐκ ... φόβοις] cfr. Ct. 5.2      63.3-4 οὐδέ ... ἐχθράς] resp. Ps. 40.3

Ὡς ἀγγίνους ἦν ὁ γραφεὺς τῶν εἰκόνων·  
διπλοῦς γὰρ αὐτός πνεῦμα σὰρξ τε τυγχάνων,  
διττοῦς ἑαυτῷ τοὺς ὑπερμάχους γράφει,  
τῷ μὲν τὸ σῶμα, τῷ δὲ τὴν ψυχὴν νέμων.

---

65.1 ὁ ... εἰκόνων] *Carm.* 10.16      65.3 τοὺς ... γράφει] *Carm.* 17.2

---

65.2 διπλοῦς ... τυγχάνων] *cf.* 1*Tes.* 5.23

71 Εἰς τὸ βιβλίον τῆς διακονίας τοῦ Τροπαιοφόρου

Πιστὸς βασιλεύς, εὐσεβῆς αὐτοκράτωρ,  
σεβαστὸς ὀρθόδοξος ὁ Μονομάχος,  
τὸ πρὸς σὲ φίλτρον οἶον ἐν ψυχῇ φέρω,  
ἔργοις ἔδειξα, λαμπρὲ Τροπαιοφόρε,  
5 ἅπαντα ταῦτα σὴν ἀπαρτίσας χάριν  
ὧν ἡ γραφὴ δείκνυσιν αὕτη τοὺς τύπους,  
ἐμοὶ πρὸ πάντων μαρτυροῦσα τὸν πόθον  
ἔπειτα ταῖς σαῖς πανσεβάστοις Αὐγούσταις.

f. 30v

f. 31r

72 Εἰς τὸ αὐτό

Ἄλλων βασιλεύς, σὸς δὲ πιστὸς οἰκέτης,  
ὁ τὸ κράτος σαῖς ἐκ θεοῦ λιταῖς ἔχων.  
Ἀδελφὸν οὖν δίδωμι τοῖς ὑπηκόοις  
χαίρων ἑμαυτὸν εἰς τὸ σοὶ δόξαν φέρειν,  
5 καὶ τὰς Αὐγούστας ὡς συνεργοὺς λαμβάνω  
πρὸς τὴν ἴσην πρᾶξιν τε καὶ λειτουργίαν.  
Ἄλλ' ἀντίδος, μέγιστε Τροπαιοφόρε,  
ἅπασιν ἡμῖν τὴν ἄνω σκηπτουχίαν.

---

71.5 ἅπαντα ... χάριν] *Carm.* 11.8    71.6 ὧν ... τύπους] *Carm.* 73.3    71.7 ἐμοὶ ... πόθον] *Carm.*  
73.7    72.3 ἀδελφὸν ... ὑπηκόοις] *Carm.* 87.6    72.5 καὶ ... λαμβάνω] *Carm.* 28.11

73 Ἀμοιβαῖοι εἰς τὸν ἀσώματον

5 «Τίς τὴν ἄμορφον ἐξεμόρφωσε φύσιν;»  
«Ἡ δοξάσασα τὸ στέφος Θεοδώρα.»  
«Καὶ πῶς ἀνιστόρησεν ἄγνωστον θέαν;»  
«Πίστις κατορθοῖ πάντα ταῦτα ῥαδίως.»  
«Ποῖον δὲ μισθὸν ἢ πανευσεβῆς θέλει;»  
«Ποθεῖ πρὸ πάντων ψυχικὴν σωτηρίαν.»  
«Ἀρχιστράτηγε, σπεῦδε, πλήρου τὸν πόθον.»  
«Ἡ πίστις αὐτῇ προξενήσει καὶ τόδε.»

74 Ἄλλοι εἰς τὸν αὐτόν

5 Ἐχουσα θερμὸν προστάτην ἐνταῦθά σε  
ἢ πανσέβαστος Αὐγούστα Θεοδώρα  
ἐκεῖ πλέον σε προστατεῖν αὐτῆς θέλει,  
ἀρχιστράτηγε τῶν ἄνω στρατευμάτων,  
ὅταν βασιλεὺς οὐρανῶν κρίνων κάτω  
τοὺς γῆς βασιλεῖς εἰς κρίσιν φρικτὴν ἄγη.  
Ὅθεν παρ' αὐτῆς νῦν λαβὼν δῶρον τόδε,  
θερμῶς τότε πρόστηθι τῆς δωρουμένης.

f. 31v

---

73.3 καὶ ... θέαν] *Carm.* 71.6    73.7 Ἀρχιστράτηγε ... πόθον] *Carm.* 71.7    74.1 θερμὸν προστάτην]  
*Can. in Nic.* 4.225-226 et 7.162-163

---

74.1 ἔχουσα ... σε] cfr. BEiÜ I, Nr. 221 Rhoby

Εἰς δέησιν, ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως

75 Ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως

Σὺ δεσπότην με τῶν σεαυτοῦ κτισμάτων  
καὶ τῶν ἐμῶν ἄρχοντα συνδούλων ἔθου.  
Ἐγὼ δὲ δοῦλος εὐρεθεὶς ἀμαρτίας,  
τάς μάστιγάς σου, δέσποτα κριτά, τρέμω.

76 Ὡς ἐκ τῆς Θεοτόκου

Μήτηρ σε, τέκνον, ἰκετεύει παρθένος·  
σὸν οὗτος ἔργον, κἄν τι προσκέκρουκέ σοι,  
σὸν πλάσμα, σὸν ποίημα· σοῦ πλὴν οὐδένα  
θεὸν γινώσκει. Δὸς σὺ τὴν σωτηρίαν.

77 Ὡς ἐκ τοῦ Προδρόμου

Ἄνθρωπος ἦν, εὐσπλαγχνε, συγγνώμην ἔχε.  
Ζῶον μὲν εὐόλισθον εἰς ἀμαρτίαν,  
ὅμως δὲ τὴν σὴν πίστιν οὐκ ἠρνημένον.  
Ἡ πίστις αὐτόν, μακρόθυμε, σφυσάτω.

78 Ὡς ἐκ τοῦ Χριστοῦ

Αἰδῶς τε μητρὸς καὶ παράκλησις φίλου  
κάμπτουσιν οὐκ ἄκοντα καὶ πείθουσί με.  
ἽΩ πιστὲ δοῦλε, τὴν χάριν τούτοις νέμων,  
εἰς τὴν χαρὰν εἴσελθε τοῦ σοῦ Κυρίου.

f. 32r

79 Ἄλλοι εἰς τὸν Σωτῆρα, ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως

Τῶν ἀστάτων μὲν οὐδὲν αἰτήσαντί μοι  
ὅμως δέδωκας πάντα, δημιουργέ μου.  
Ζωὴν δὲ τὴν μένουσαν ἐξαιτουμένῳ  
μᾶλλον παρακλήθητι καὶ δὸς τὴν χάριν.

---

76.3-4 σοῦ ... γινώσκει] *Carm.* 81.17    77.1 ἄνθρωπος ... ἔχε] *Carm.* 49.6    77.4 ἡ ... σφυσάτω] *Carm.* 81.20

---

75.1-2 σύ ... ἔθου] *resp.* Mt. 25.14-15    76.3-4 σοῦ ... γινώσκει] *resp.* Osea 13.4 et Jud. 8.20    77.1 ἄνθρωπος ... ἔχε] *resp.* Odae 12.7-8    77.4 ἡ ... σφυσάτω] *resp.* Ps. 21.9    78.3-4 ὦ ... Κυρίου] *resp.* Mt. 25.23    79.1-2 τῶν ... μου] *resp.* 3Reg. 3.13

80 Εἰς τὴν ἐν τῷ Σωσθενίῳ εἰκόνα

Σὴ χεὶρ κραταιὰ τοὺς κραταιοὺς δεσπότης  
ἔστειψε, Χριστέ, καὶ παρέσχε τὸ κράτος·  
σὴ χρηστότης θάλασσαν οὐ κενουμένην  
ἔδειξεν αὐτοὺς πλουσίων χαρισμάτων.  
5 ἼΩν ἀφθόνως ἅπασα γῆ πληρουμένη,  
σοὶ τῷ βραβευτῇ τοῦ κράτους δόξαν φέρει,  
σὲ τὸν συνεργὸν ἰκετεύει τοῦ κράτους  
ἀεὶ παρεῖναι, συμμαχεῖν, ἐνισχύειν,  
ζωὴν χορηγεῖν καὶ χαρὰν τοῖς δεσπότηαις.  
10 Μάρτυς δὲ τούτων ἡ γραφὴ τῆς εἰκόνοσ.  
Οἱ γὰρ μονασταὶ τῆς μονῆς τῆς τιμίας  
τοῦ Σωσθενίτου τοῦδε τοῦ πρωταγγέλου,  
πολλῶν τυχόντες δωρεῶν καὶ πλουσίων,  
ταύτην ἀμοιβὴν τοῖς καλοῖς εὐεργέταις  
15 ἀντεισφέρουσιν, ἱστοροῦντες εὐτέχνως  
σέ, Χριστέ μου, στέφοντα τούτους ἐνθάδε.

f. 32v

---

80.6 σοὶ ... δόξαν φέρει] *Carm.* 72.4  
τούτων] *Carm.* 93.10

80.10 μάρτυς ... εἰκόνοσ] *Carm.* 71.6

μάρτυς ...

86 Εἰς τὴν εἰκόνα τῶν τριῶν ἁγίων, ἣν ἔδωρήσατο τῷ μοναχῷ  
Γρηγορίῳ

Ἐμοὶ τί μείζον τῶν ἐμῶν διδασκάλων;

f. 34r

ἽΩν οὐδὲ κόσμον πάντα προκρίνειν ἔχω.

Ὅμως δὲ φίλτρον ἀνδρὸς ἡγιασμένου,

αἰδοῖ κρατῆσαν, οἴχεται τούτους ἄγον.

5

Ἄλλ' ἐντρυφά μοι τῷ καλῷ δώρῳ, πάτερ,

ἥδιστα τόνδε τὸν συνώνυμον βλέπων

καὶ τοὺς συναυγάζοντας αὐτῷ φωσφόρους.

Ἐμοὶ δ' ἀπ' αὐτῶν μικρὸν ἔξαιτοῦ σέλας,

ἀεὶ κατευθύνον με πρὸς σωτηρίαν·

10

τούτου γὰρ οὐδὲν βούλομαι λαβεῖν πλέον.

---

86.1 ἐμοὶ ... μείζον] *Epist.* 69.24-25 Karpozilos

86.10 οὐδὲν ... πλέον] *Carm.* 30.5



87 Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου

Οἱ προκριθέντες τῇ σοφῇ θεοῦ κρίσει  
ἄρχοντες ἡμῶν καὶ γραφαῖς τιμητέοι·  
ὁ μὲν γὰρ ἄρχει σωμάτων ἀνθρωπίνων,  
ψυχῶν δὲ ποιμὴν οὗτος ἐκλελεγμένος,  
ἄνωθεν ἄμφω τὸ κρατεῖν εἰληφότες.  
Ἄμφω καλῶς ἄρχουσι τῶν ὑπηκόων·  
ὄθεν γραφέντες, τοῦ κράτους τοὺς αἰτίους  
καὶ προστάτας ἔχουσι συγγεγραμμένους.

f. 34v

5

88 Εἰς τὸν προφήτην Δαυιδ

Θῆρες λέοντες ἦσαν ἐχθροὶ σοι πάλαι,  
ἀνὴρ Λέων δὲ νῦν σὸς οἰκτρὸς ἰκέτης.  
Ὡς οὖν παρ' αὐτῶν οὐδὲν αὐτὸς ἐβλάβης,  
οὕτω, προφήτα, τοῦτον ἐκ βλάβης ρύου.

---

88.2 οἰκτρὸς ἰκέτης] *Carm.* 32.10-11 Karpozilos      88.4 ἐκ βλάβης ρύου] *Can. in Nic.* 4.155

Parte III

# Traduzione

## 2 Sulla santa Natività di Cristo

Che succede? È baluginata una luce, come se venisse dall'etere,  
l'aria è piena di una musica armoniosa:  
prestiamo ascolto per sapere che è successo. Che mistero!  
Una schiera di angeli esulta a gran voce  
5 e dice "Gloria a Dio, che si è incarnato!".  
«Com'è possibile che Dio si sia fatto carne? Dov'è il miracolo, da dove  
proviene?»  
Dov'è questo miracolo? Cammina con i pastori!  
Essi, che, come vedi, si affrettano verso quel luogo,  
non si curano delle loro greggi.  
10 Accompagnandoti a loro, riempi di desiderio - te ne prego!  
Scorgi una grotta, una grotta disprezzata da tutti,  
al suo interno una mangiatoia, un bambino, una vergine:  
ebbene, il tuo Dio è proprio questo piccolo neonato.  
«Un Dio povero? Privo di dimora? In un umile straccio?  
15 Un Dio appena venuto alla luce? Ah, che mi vai dicendo?»  
Non apprendi nulla di falso, bensì la verità:  
ne sono testimoni sia la stella che osservi nel cielo,  
che ti dimostra da dove il piccolo è venuto,  
sia questi uomini, che accorrono tutti assieme come verso un padrone  
20 e il cui piacevole canto di preghiera s'innalza.  
È opportuno che tu canti con loro, non che tu rimanga dubbioso  
giacché tutte queste cose avvengono per la tua salvezza.  
Un Dio che diviene mortale per rendere divina la tua natura;  
che diviene povero in tua difesa, per dimostrarti ricco;  
25 gli angeli che acclamano a causa delle nuove speranze,  
una madre che non ha toccato uomo, una vergine che alleva un neonato,  
i doni splendidi dei Magi, la corsa dei pastori.  
Tutto è pieno di gioia e d'allegria.  
Assieme a loro, dunque, gioisci e inchinati,  
30 e lascia pure stare costui, il vecchio dagli occhi pieni di sconforto:  
lo morde un altro dolore nascosto.  
Dopo aver dormito un po', si libererà dall'affanno  
e anche lui dolcemente acclamerà con noi tutti.

## 3 Sul Battesimo

Un uomo dalla lunga chioma che s'ammanta di una selvaggia sozzura  
vestendo di peli di cammello e di una cintura di pelle,  
smunto, mezzo nudo, un'immagine angelica,  
giunge come nuovo profeta dal deserto.  
5 Affermando con chiarezza che Cristo era prima di lui,  
lo annuncia a tutte le genti che si sono radunate

e dispensa il battesimo agli iniziati.  
Avvicinandosi a costui, Cristo, non appena è riconosciuto,  
chiede di ottenere il battesimo, proprio come gli altri.  
10 L'altro, ben sapendo chi è quest'uomo e da dove viene,  
reputa che tale richiesta non sia altro che una prova  
e, perciò, con vigore vi si oppone  
ma poi cede alla volontà del Signore.  
Tuttavia la sua mano trema e lo sfiora a malapena,  
15 guarda in alto per sfuggire alla vertigine  
ma, al contrario, vede anche lì qualcos'altro che lo atterrisce:  
discende sulla terra dall'alto una colomba  
che i cieli hanno mandato dalle proprie fenditure.  
Da lassù, tuona con forza la voce del Padre  
20 che riconosce Cristo come l'amato Figlio.  
Lo testimonia lo Spirito che discende su di lui  
a causa del quale è sopraggiunto: su di lui solennemente permane.  
Esso appare come un volatile che per natura si muove velocemente,  
ha la sembianza di un'innocente colomba.  
25 Percepndo tutto ciò, anche il fiume gentilmente  
impedisce ai propri flutti di scorrere e aspetta,  
onorando così la presenza di Dio  
e prefigurando la nobile purificazione.  
Visto che è il primo a ricevere tale grazia  
30 può iniziare questo rito misterico.  
Questa è la luce dei mortali, la seconda creazione:  
è dono, sigillo e salvezza.  
Gli angeli esultano per tutto ciò e, con estrema dolcezza,  
gioiscono con gli uomini, che sono resi divini.  
35 Io ringrazio moltissimo colui che è stato battezzato,  
giacché non posso ricambiarlo in maniera migliore.

#### 4 Sulla Trasfigurazione

Trema, osservatore, alla visione che osservi  
e stai ben lontano, rivolgi lo sguardo verso il basso da timorato di Dio!  
Che Cristo per caso non ti fulmini, se sei troppo vicino:  
saresti privato della luce degli occhi corporei  
5 come un nuovo Paolo, colpito dalla folgore.  
Vedi i discepoli che giacciono là sotto?  
Essi non riescono a sopportare la lucentezza.  
Invece Mosé, assieme a Elia, guarda fisso la Grazia di Dio,  
giacché la nube assicura loro la possibilità di parlare.  
10 Tu, se dall'oscurità solamente la divina voce che parla  
ascolterai, sei ben fortunato: inginocchiati!

## 5 Su Lazzaro

Il significato del dipinto? Ascolta e osserva!  
C'era un uomo giusto di nome Lazzaro, un amico di Cristo:  
dopo la sua morte la terra e il sepolcro lo ricoprono,  
e le sorelle compiangono il caro sepolto  
5 giacché non sono consapevoli del potere di colui che l'ama.  
Egli si presenta e le donne più intensamente  
piangono, gemono e si gettano ai suoi piedi:  
affermano che si è presentato troppo tardi.  
Il demiurgo dice: «Vedrete il mio potere.  
10 dov'è la tomba del mio amico?»  
«Guarda, eccolo là! Ormai è in decomposizione, lo vedi al quarto  
giorno»  
risposero quelle. Ma ora fa' attenzione al Signore:  
il portatore di vita è un attore sopraffino.  
Procedendo lentamente, è turbato e piange  
15 e chiede proprio una grazia dal Cielo.  
È compito tuo, Onnipotente. Perché guardi verso l'alto?  
Lì vicino a te è il testimone: infatti, se solo dà un comando,  
volgerai il dolore in festa all'istante.  
Alla fine, il comando lo dà. Dopo aver proferito a gran voce «Vieni  
fuori!»,  
20 prontamente inspira la vita in lui, che giace morto:  
Cristo sa compiere tali meraviglie per i suoi cari.  
Dunque, ecco il morto che balza fuori vivo dalla tomba  
e davvero cammina, ancora avvolto nel sudario.  
Ma poi se ne libera e, sciolto dalle bende, corre via  
25 per preparare un pasto, almeno credo, da uomo d'animo generoso  
per accogliere il suo amato benefattore  
grazie al quale ora di nuovo vive e ha bisogno di nuovo di mangiare.

## 6 Sulle palme

Città di Dio, spalanca le tue porte,  
che l'Onnipotente Pantocratore amò.  
Guarda! Proprio il Signore in persona sta arrivando per te,  
mite, giusto, mansueto, umile:  
5 come mezzo di trasporto usa il puledro di un semplice asino  
e i suoi discepoli procedono a piedi.  
Che i bambini lo seguano nel cammino con battiti di mani!  
Infatti bisogna che chi è puro dai puri sia onorato.  
Àgiti dinanzi a sé i rami del trionfo  
10 colui che ieri vide il potere di chi ora è venuto!

Distendendo i mantelli sulla strada,  
il resto della folla canti inni di supplica!  
Infatti il Salvatore, portatore di vita, giunge  
per tutti coloro che intendono accogliere la sua grazia.  
15 O agognata Sion, per quale motivo le tue porte  
aprirai, se, al tuo interno, sei ricolma  
di ladri spietati, di empi, di assassini macchiati di sangue  
che nemmeno colui che con facilità risveglia i morti  
e che vince l'Ade, probabilmente, potrà convertire?  
20 Non esiste vergogna in coloro che spirano delitto,  
per di più se una forma di invidia li arroventa.  
A ogni modo, apri le tue porte e accogli il tuo Signore,  
giacché è qui venuto per patire, io credo,  
proprio perché egli ben sa di rifuggire il dolore, anche quando lo patisce.  
25 Da ciò per noi non consegue davvero alcun motivo di paura.  
Quindi, osanna! Salvaci, o Benedetto,  
mentre con mitezza entri in città e porti  
a tutti i mortali l'incorruttibilità dalle sofferenze.

## 7 Sulla Crocifissione

È notte. L'oscurità nasconde il sole,  
una fosca e fitta tenebra ricopre ogni cosa.  
O Cristo, mio artefice, in che modo posso vedere  
che sei crocifisso? Ahimè, che succede? E perché mai,  
5 sperando ormai da lungo tempo che tu fossi il salvatore del mondo,  
ora ti vedo appeso come un criminale al legno della maledizione?  
La tua avvenenza è svanita, non hai più la tua bellezza.  
Tua madre e il tuo amato ti piangono,  
i soli rimasti di quelli che fino a poco fa consideravi i tuoi cari.  
10 Dileguati i discepoli. I tuoi seguaci, come degli uccelli,  
invano scorrazzano di qua e di là, grondanti di lacrime:  
essi, infatti, non hanno modo di aiutarti nelle tue sofferenze.  
È assente il tuo grande Padre onnipotente  
e, come tu stesso dici, ti ha lasciato solo a subire l'attuale supplizio,  
15 nonostante prima ti avesse detto che non ti avrebbe abbandonato,  
ma sarebbe stato lì con te mentre soffri queste pene.  
In verità non è assente: egli, infatti, riceve il tuo spirito,  
partecipa al tuo dolore, è unito a te e sopporta  
di osservare la morte del suo amato Figlio.  
20 Bisogna che anche io, o Benefattore, muoia con te, è necessario  
affinché io possa prender parte al tuo prossimo risveglio.  
Così avete stabilito: tale decisione è la più grande benevolenza  
della vostra misericordia verso di noi.  
Vi rendiamo grazie per questo. Ora affrettati a uscire dalla tomba!

25 Di sicuro ti stai apprestando a farlo: infatti, il sole,  
che prima era ottenebrato e nascosto, splendidamente  
riluce nel cielo al posto della stella del mattino.  
Esso preannuncia che tu, il sole più grande,  
ti sarai rialzato dalla terra e, quindi, riporterai la luce.  
30 Possa io vederti rifulgere, o Cristo mio Signore,  
così come la tua opera, il giorno odierno,  
attraverso cui vediamo queste immagini divine.  
Liberàti dalla terra e dalla tomba, ci sia consentito di risplendere con te!

## 8 Sulla Resurrezione

Guarda il miracolo di colui che è stato sepolto,  
guardalo fintantoché rimane visibile, prima che ti sfugga!  
In tal modo tu poi non dubiterai di chi te ne parlerà,  
volendo spiegare con la natura quanto la trascende.  
5 Quindi, discepolo che apprendi meraviglie indicibili, guarda:  
Cristo è tornato di nuovo in vita. Sia lodata la sua velocità!  
Quanto è stato celere a risorgere il portatore di vita,  
poiché non è abituato a dimorare in una tomba come un morto!  
Lo vedi dopo tre giornate, nemmeno dopo tre notti,  
10 sebbene egli sappia resuscitare i propri amici persino dopo quattro  
giorni.  
Dopo essere risorto, con le sue potenti mani ora trascina  
i capostipiti fuori da tombe antiche.  
Dapprima restaura ciò che è decaduto in passato,  
poi questo vecchio, gravato dagli anni:  
15 insieme a tutto ciò egli fa risorgere l'intera natura umana  
per la quale, dopo essere disceso nella carne e nel sepolcro,  
calpesta Ade tiranno, sterminatore di uomini.  
Forza, accetta come patriarchi del tuo popolo  
Adamo, Davide e il saggio Salomone!  
20 Qui il dipinto te li mostra vivi,  
come progenitori di colui che dona loro il risveglio.  
Tali li ritieni ora, questi uomini resuscitati dai morti,  
così come le donne fanno con Eva, la madre di tutti noi.  
Frattanto, restino pure accecati per la paura costoro,  
25 le inutili guardie, gli sventurati soldati:  
il Signore li colpisce con le folgori  
per non apparire di nuovo alla vista di miscredenti.  
Dato che sei stato ritenuto degno degli spettacoli che ora vedi  
gioisci plaudente! Stai assistendo alla tua rinascita.  
30 Gioisci, gioisci! Questa è la Pasqua del Signore.



## 9 Sulla Palpazione o dell'Incredulità di Tommaso

Cristo, o discepoli, Cristo in persona è di nuovo qui!  
Prendete coraggio! Non siate sconvolti per l'inconsueta visione  
e non temete le sue ignote vie d'accesso.  
Infatti, nessuno vi vedrà mentre rimanete nascosti  
5 ma egli, sfruttando la sua natura inarrestabile,  
scappò persino il suo sepolcro una volta serrato  
Ma, che cosa accade? Solo ora ho notato:  
costui non era prima un oratore dal bell'eloquio?  
Se ne sta ora col capo chino, esterrefatto.  
10 La sua mano si è intorpidita e, debole, trema  
mentre si appresta a toccare il costato lucente.  
Tu, curioso, senza ombra di dubbio stai vedendo Cristo,  
come ti testimonia la tua attuale codardia.  
Ma ora sii persuaso e, dopo aver abbandonato i tuoi precedenti discorsi,  
15 meravigliati e annuncia al mondo il portatore di vita!

## 10 Sull'Ascensione

Non era Cristo di semenza umana,  
anche se giunse incarnato grazie al sangue materno,  
ma fu per natura da Dio. E, essendo sceso dall'alto,  
di nuovo ascende a Dio nei cieli.  
5 E, dopo aver reso incorruttibile alla morte il suo corpo divino,  
lo porta con sé e sparisce celato in una nube.  
Costoro, esterrefatti, rivolgono lo sguardo verso l'alto  
e, protendendo le loro mani come verso il cielo,  
sembrano desiderare di essere innalzati con lui  
10 i cari discepoli e la Vergine che lo ha generato.  
Da là li rasserenano con gentilezza  
dolci parole di angeli portatori di buone notizie  
che annunciano che Cristo verrà di nuovo  
nello stesso modo in cui essi lo hanno visto ora innalzarsi da terra:  
15 questo è il compimento del mistero.  
Il pittore delle icone insegna con le immagini  
queste cose con chiarezza, preservando la verità.

## 11 Sulla Pentecoste

La sapiente arte pittorica ha dipinto con precisione  
la suprema e più grande giornata  
nella quale i seguenti fatti sconvolgenti si sono misteriosamente  
verificati.

5 Una casa a due piani contiene gli Apostoli:  
all'improvviso un gran boato rimbomba dall'alto  
luce e fuoco discendono dall'alto dei cieli  
che prendono forma di lingue ben visibili,  
di cui nessuno dei mortali ebbe mai esperienza, se non in questo  
frangente.  
10 Ciascun Apostolo, dopo averne ottenuta una,  
parla ai presenti con un linguaggio mutevole  
rivelando l'attuale grazia a uno in una lingua, a un altro in un'altra.  
Le folle che accorrono per questa meraviglia  
riconoscono gli Apostoli seduti come maestri  
15 poiché si rivolgono con proprietà di linguaggio a tutti loro  
anche se discendono da stirpi che parlano lingue diverse:  
la moltitudine accorsa, infatti, è frammista di svariati popoli.  
Tu, se ti stupisci dinanzi all'eccezionalità di questa visione,  
ascolta e presta fede a quelli che stanno parlando  
e dona te stesso a coloro che spirano fuoco  
20 e, ti prego, glorifica come Dio lo Spirito di Dio,  
che, secondo il disegno di Dio, compie tutte queste meraviglie:  
manifesta luce, fuoco e spirito e rende sapienti gli incolti.

## 12 Su Elia nutrito dal corvo

O uomo pieno di zelo, impara la pazienza  
e non far piovere fuoco, ma acqua dal cielo:  
infatti, un corvo ti sta nutrendo, non ti annienta col fuoco.  
Dopo aver appreso da ciò quale male sia la fame  
5 bagna la terra e nutri gli animali sopra di essa:  
anche tu necessiti di cibo, esattamente come gli altri.

## 13 Sul dipinto che raffigura San Paolo e il Crisostomo

Sta' in silenzio, osservatore, e rimani fermo per un po' di tempo  
per non disturbare la splendida conversazione  
e per non sottrarre al mondo discorsi ispirati da Dio.  
Giù dal terzo cielo, infatti, è da poco giunto Paolo,  
5 il percorritore dell'aere, a portare questi testi:  
la bocca dorata muove velocemente la mano,  
intenta alla scrittura che dispensa la meraviglia.  
Per il resto, imita colui che tu vedi dinanzi alla porta,  
meravigliati con lui e con lui aspetta con pazienza.

#### 14 Su San Crisostomo

Forse perché hai trovato una lingua che spira fuoco, o pittore,  
hai tralasciato solo quella, temendone la fiamma?  
Oppure, baldanzoso, hai aggiunto anch'essa al tuo dipinto?  
Egli davvero sta parlando e proferisce ammonizioni  
5 ma ha la voce flebile per l'astinenza.  
Ma è una mia manchevolezza: non ho prestato ascolto.  
Dunque ora, ascoltandolo, saprò cosa mi sta dicendo:  
oh! Mi esorta a disdegnare la vita.

#### 15 Su San Gregorio il Teologo

Che cosa ti vuol significare lo sguardo assorto in pensieri, o Padre?  
Sei forse indotto a dirmi qualcosa di straordinario.  
Ma non potresti trovarlo! Infatti, tutto ciò che è sorprendente per gli  
uomini  
me l'hanno fatto conoscere i tuoi discorsi, prevenendoti.

#### 16 Su Basilio il Grande

Un certo pallore degno di venerazione s'addice  
al sapiente maestro, a causa della sua temperanza.  
Ma se parlerà, giacché l'immagine sembra davvero essere viva,  
il risultato sarà gioia, splendore e diletto.  
5 Dunque, o Padre, muovi le labbra per declamare quei discorsi  
che incanterebbero persino le pietre. Però non pronunciare  
quelle cose, insegnando le quali ci hai indotto alla coscienza di noi stessi.  
Infatti, anche se stillano miele, questi insegnamenti sanno mordere  
coloro che germogliano ferite: da essi consegue una tetra contrizione  
10 a cui tu presti soccorso anche solamente così, nel tuo essere dipinto.

#### 17 Sui tre Santi precedenti, raffigurati insieme

La Trinità trovò degli alleati in pari numero:  
la fede ha posto i suoi strenui difensori qui,  
ritenendo che fosse immeritevole e irragionevole  
che quanto pare comune nei loro discorsi non lo fosse anche nelle loro  
raffigurazioni.  
5 Per questa ragione, pur essendo solo dipinti, sembrano essere in vita  
e declamare quanto riportano i loro libri ispirati da Dio.  
Tributa questo gesto di riconoscenza ai maestri  
il devoto discepolo, il loro servo Giovanni.

## 18 Su San Nicola

O padre, proprio te io osservo e riverisco,  
proprio te io ho in mano: tuo è anche questo miracolo.  
A causa dei colori dell'icona, appari chiaramente come un vecchio  
ed è ben riconoscibile il tuo corpo. Il mio respiro e la mia parola  
5 io ti offrirei, se tu mi concedessi di accoglierli:  
il desiderio mi induce ad agire e parlare in questo modo.

## 19 Su San Costantino, quello venerato nel Camilas

Morto al mondo e vivente in Dio, o Padre,  
mentre eri in vita ti nascondevi e solo da morto sei stato scoperto.  
Urli nel tuo silenzio e gridi dalla tomba  
hai le tue azioni miracolose come tromba.  
5 Qui tu che un tempo eri sconosciuto a tutti  
ora fai chinare come supplici persino i sovrani;  
è un loro dono la bellezza che cinge il tuo reliquiario  
che possiede quanto c'è di bello nel mondo e di rifinito nell'arte  
e così sorprende chi la vede;  
10 attraverso di lei concedi soprattutto a colui che ti osserva con l'intelletto  
di contemplare la tua gloria che fu nascosta in Dio  
finché non hai ricevuto presso di lui quanto conviene all'onore.

## 20 Sulla Madre di Dio piangente

«O Signora del Dolore, persino tu piangi?  
e che aiuto ci sarà per le nostre lacrime  
se anche tu soffri quanto si confà a un lamento funebre?  
Quale altra speranza c'è? Quale conforto? Rispondici.»  
5 «Certo conviene che tu piuttosto sia lieto,  
o uomo, mentre è vicina la benefica fine:  
a ciascuno vi è un diverso rimedio donato dalla Salvezza.  
Il mio dolore è l'annientamento del dolore del mondo.»

## 21 Sui Santi Anargiri

Ecco, che cosa c'è di bello o carico di gioia per il cuore  
tanto quanto la comunione d'intenti di due amati fratelli naturali?  
Ciò testimonia questa posa  
in cui i pittori li hanno rappresentati nel medesimo modo.  
5 I due fratelli agiscono in modo gratuito,  
di mestiere sono medici ma per lo più compiono miracoli.

Quindi, qualsiasi grazia tu voglia, chiedigliela senza pensare al compenso:  
è infatti prossima la Grazia divina, la loro tecnica è infallibile.

22 Su San Paolo che detta, Luca e Timoteo sono al suo fianco e scrivono

5 Colui che possiede Cristo vivente nel mezzo della sua anima  
da lì emette discorsi indicibili  
dei quali è venuto a sapere e si chiede come poterli esprimere:  
a tutti coloro che ne sono degni vuole esporli.  
Ma i presenti sono per natura dei veloci scribi  
per scrivere fino a ora i discorsi sacri:  
infatti la sua voce non è ancora giunta in tutta la terra  
anche se ha riempito ogni creatura.

23 Sul funerale del Crisostomo e sul racconto di Adelfio

5 Il vecchio si struggeva a trovare  
l'angelo tra i mortali ed era impaziente nel suo desiderio  
perché vide che costui era morto come uomo  
e così, come un cadavere, era condotto nella tomba.  
Ma vede nei cieli l'agognato  
proprio vicino al trono cui bisogna prostrarsi:  
questo era infatti il luogo adatto a Giovanni,  
posto nella schiera dei Cherubini, come era necessario fare.

24 Sull'Arcangelo Michele

5 Conosciamo gli angeli come luce, spirito, fuoco  
trascendono ogni tipo di corporalità e di dolore.  
Ma il comandante delle schiere prive di materia  
sta qui dinanzi, dipinto con colori materiali.  
Oh, fede, che miracoli sei in grado di compiere!  
Con che facilità conformi la natura di per sé priva di forma!  
Infatti, la pittura mostra l'Arcangelo tratteggiato  
non nelle sue fattezze naturali, ma come più volte apparve agli uomini.

25 Sull'abbraccio di Pietro e Paolo

Parlami, Paolo, del grande Pietro:  
infatti dici di essere andato a Sion per vederlo.  
Dagli anche un bacio, simbolo del desiderio,  
dopo aver abbracciato con dolcezza colui che eri desideroso di vedere.

5 Abbraccia anche tu, o Pietro, con sincero affetto  
il tuo persecutore, dopo aver dissolto l'antica paura  
dopo averlo visto così cambiato:  
egli è un discepolo di Cristo e spira di zelo  
non più di minacce e omicidi, come faceva prima.  
10 Per questo motivo, dopo aver accettato questo gentiluomo come  
compagno,  
pianificate insieme una visione comune affinché salvo  
possiate presentare l'ecumene a Cristo.

## 26 Sul Salvatore

O Signore, che hai come trono i cieli  
che percorri la terra e che riempi ogni cosa  
qui la fede ossequiosa ti racchiude in un dipinto.  
Tale fede coltiva per te il cuore di Giorgio  
5 che per sua fortuna può vantare di avere come fratello di sangue  
il fedele Michele, il novello signore della terra.

## 31 Su di un evangelario miniato e scritto in maiuscola

Che visione incredibile e straordinaria!  
Di nuovo il Verbo si è fatto carne e di nuovo Dio si è fatto mortale.  
Cristo stesso infatti giunse di nuovo dall'alto  
o incarnatosi una seconda volta o portando il suo precedente corpo:  
5 non da una casta vergine, come la volta precedente,  
e non in Giudea e Palestina,  
ma qui, conformatosi secondo una straordinaria e innovativa creazione  
fatta di diverse tinte, non di sangue.  
La prova di queste parole si evince da evidenze reali:  
10 infatti è possibile vederlo qui compiere miracoli  
e agire e soffrire ora proprio come avvenne un tempo;  
è possibile persino ascoltarlo chiaramente mentre dice le stesse cose  
che diceva dinanzi ai suoi cari per la salvezza degli uomini.  
Il miracolo è inusitato, giacché la grazia è anch'essa nuova.  
15 Perciò anche questo libro che risuona di parole divine è nuovo,  
nonostante abbia una forma arcaizzante nei disegni delle lettere  
come portasse nel tempo colui che è prima del tempo.  
Chi dunque avrà la forza di trasportare il peso di tale grande onore,  
chi porta colui che tiene tutta la Creazione nella sua mano  
20 ma ha bisogno di asilo?  
Infatti non giunge come un tempo, uno sconosciuto tra sconosciuti,  
chiedendo a Zaccheo, il piccolo di statura, una piccola dimora  
dal momento che lui non possedeva neanche la tana di una volpe,  
ma è risaputo che egli sia il Signore di tutti,

25 intatto, inaccessibile e per sua stessa natura impossibile da contenere,  
che pervade tutta la creazione ma non è in essa racchiuso.  
Ma, in quanto Dio, egli è tali cose e altre ben maggiori:  
come carne anche ora non disdegna un alloggio.  
Per questo motivo un signore ospita il Signore,  
30 il primo ha il potere su terra e mare  
il secondo sul cielo e su quanto vi sta sotto.  
Nessuno compete con l'ospite per il suo dono:  
infatti in ogni caso la natura di chi è inferiore concede  
ben disposta le cose onorevoli a chi ha potere.  
35 Ognuno poi è inferiore a chi ha il potere secondo i dettami della legge  
e soprattutto se non costui lo riceve come un dono della sorte  
bensì avendo ottenuto le redini del potere da Dio,  
proprio come il potente signore Costantino  
il Monomaco. Costui l'invidia lo vinse un tempo  
40 ma poi fu soggiogata a sua volta e vinta con ancor più forza  
poiché Dio offrì la sua potente mano dall'alto  
e dall'ignominia alla più grande gloria  
lo elevò perfino alla fulgida corona,  
collabora con lui in ciò che è giusto fare  
45 e con lui dirige il potere:  
con lui accorda terrore ai nemici, piacere ai sudditi  
e meraviglia per tutta la durata della sua vita.  
Ma, o potente signore coronato,  
ricevi colui che liberò la luce dalla tenebra,  
50 colui che ti ha concesso la salvezza dalle sofferenze  
e, da esse, ti ha innalzato a una tale altezza!  
Ricevilo con fede e riveriscilo com'è giusto  
vedendo, ascoltando, inchinandoti, mantenendo il potere, portando  
Dio stesso e le terribili parole di Dio,  
55 la luce degli uomini, il nutrimento degli angeli,  
colui che ti ha reso re e ti ha incoronato  
e assieme a te regna e ti osserva.  
Assieme a lui accogli i suoi cari e sua madre  
e anche quel Santo, il tuo alleato e protettore,  
60 al quale egli pose come trofeo un epiteto ben adatto  
giacché tutti costoro, accorsi in tanti verso un'unica meta,  
sono insieme a Cristo e intercedono per te,  
tutti ti magnificano: dunque accoglili tutti.  
Costoro sono la tua corona, le tue perle, le tue splendenti pietre preziose  
65 sono coloro che adornano la tua veste di porpora nel modo più  
meraviglioso.  
Costoro sono per te armi vittoriose contro i nemici  
con le quali tu prevali e prevarrai fino alla fine  
nelle quali conserverai fortunato il tuo potere

ricevendo un bel contraccambio  
70 da loro, persino prima di quello che serbi tra le tue speranze.

49 Sulla raffigurazione dei Santi Padri, tra i quali v'era anche Teodoreto

Raffigurando i saggi maestri  
rappresento assieme a loro anche Teodoreto  
come uomo divino, come grande maestro  
come saldo pilastro dell'ortodossia.  
5 Se ebbe un piccolo vacillamento per qualche evenienza  
egli era un uomo, o uomo – non condannarlo!  
Il suo vacillamento infatti non fu tanto empio  
quanto fu indotto dalla virulenza del dibattito.  
Infatti perché Cirillo avrebbe dovuto vincere in ogni campo  
10 poiché era sia un dogmatista sia uno scrittore?  
Comunque anche ciò è stato di nuovo rettificato.  
Dal momento che considero quest'uomo per nulla da meno  
dei più grandi pastori in tutte le altre cose,  
è ragionevole che io lo rappresenti qui insieme a costoro.

57 Sull'immagine del sovrano a Euchaïta

Qui un'opera pia ha permesso di raffigurare  
anche il potente signore Costantino,  
la meraviglia della terra, il grande Monomaco.  
Infatti, i doni degli imperatori prima di lui,  
5 dopo aver sopportato una forte incertezza dovuta agli abusi,  
egli li sorresse tramite la base di un pilastro d'oro,  
dopo aver contrapposto un decreto crisobollato  
come potente contrasto al sopruso,  
attraverso il quale concede un futuro più sicuro  
10 alla città e all'attuale residenza del Martire.  
A causa di ciò, egli riceve in cambio il giusto dono  
dopo esser stato intitolato benefattore verso coloro che sono sotto la  
mia tutela.

58 Sulla teca del sovrano contenente il Santo Legno della Vera Croce

Ancora la luce della croce, e ancora Costantino.  
Il primo conobbe la sua forma tra le stelle,  
il secondo perfino osserva la croce stessa  
e con fedeli mani porta la venerata reliquia.  
5 Dato che da essa derivano il loro potere,



entrambi la adorano come benefattrice.

## 59 Su San Teofilatto

Dio ti è protettore: questo è quel che porti nel tuo nome.  
Tu sei mio protettore insieme a Dio, Padre,  
preservandomi incolume e guidandomi al sicuro  
attraverso il male quotidiano carico di turbamento:  
5 quest'ultimo, infine, alleggeriscimi con i rimedi delle preghiere  
e in tutto aiutami secondo ogni evenienza,  
consolidando con le opere la grazia presupposta dal tuo nome,  
della quale io ho fiducia e, perciò, ti raffiguro e dipingo.

## 62 Sul sangue del Signore

Era necessario che, nell'alto dei cieli, gli angeli prostrati  
sorreggessero la fonte del riscatto della mia anima  
ma era meglio che colui per il quale questo dono fu offerto  
lo venerasse giù sulla terra.  
5 Ora che esso è incastonato con devozione qui dentro, come un tesoro,  
le intelligenze angeliche lo venerano comunque:  
è giusto infatti che costoro onorino il sangue del Signore,  
dal momento che, grazie a questo, sono divenuti un tutt'uno coi mortali.

## 63 Sulla Madre di Dio quando apparve in sogno

Non era possibile che dormisse la Vergine misericordiosa  
mentre i suoi fedeli vegliavano avvolti nel terrore  
né che lasciasse le briglie del comando  
in mani nemiche, schiave e barbare.  
5 Ma, affrettandosi ad aiutare sia l'oriente sia l'occidente,  
giunge alleata dell'imperatore cinto di corona, che comanda sulla terra,  
in questo modo rendendo spedito la sua corsa.  
E lo possono testimoniare gli amati fedeli che ella ha risvegliato.

## 64 Sulla stessa

Dopo essere dapprima corsa dall'oriente all'occidente  
e dopo aver giustamente ucciso l'assassino  
s'affretta di nuovo verso la sua Città  
la Signora del Mondo e scaccia i barbari  
5 accordando sempre la vittoria al sovrano cinto di corona:  
per questo motivo, anche dopo essere stata dipinta, dimostra la sua  
sollecitudine.

65 Sui due Santi chiamati Teodoro

Quanto era perspicace il pittore di queste raffigurazioni!  
Infatti, poiché egli era doppio, spirito e corpo,  
s'è dipinto due alleati  
destinando all'uno il corpo, all'altra l'anima.

71 Sul libro della diaconia del Martire Vittorioso

Io, fedele sovrano, pio imperatore,  
io che sono il venerabile ortodosso Monomaco,  
l'amore nei tuoi confronti che porto nella mia anima  
lo dimostrai con le mie azioni, o luminoso Vincitore,  
5 dal momento che per te realizzai tutte queste cose  
delle quali la raffigurazione stessa mostra l'immagine,  
testimoniando la devozione innanzitutto a me  
e poi alle tue reverendissime Auguste.

72 Sullo stesso

Degli altri sono re, di te un fedele supplice  
io che ottengo il potere da Dio attraverso la tua intercessione.  
Come fratello dei miei sudditi io dedico me stesso  
nella gioia di poter portare gloria a te,  
5 e prendo come collaboratrici le Auguste,  
per la medesima azione e il medesimo servizio.  
Ma in cambio, o grande Martire Vittorioso,  
concedi dall'alto a noi tutti la stabilità del potere.

73 Versi amebai sull'incorporeo

«Chi trasferì in un'altra forma la natura priva di forma?»  
«Teodora, che è stata onorata della corona.»  
«E in che modo ha raffigurato l'inconoscibile visione?»  
«La fede ha facilmente raffinato tutte queste cose.»  
5 «Quale ricompensa desidera la piissima?»  
«Ella brama la salvezza della sua anima, sopra ogni altra cosa.»  
«Arcangelo, forza, compi il suo desiderio!»  
«La fede le concederà anche questo.»

74 Altri sullo stesso

Dal momento che qui ella ti ha come appassionato protettore,  
la piissima Augusta Teodora  
ancor di più vuole che tu la protegga nell'aldilà,

o comandante in capo delle schiere celeste,  
 qualora il Re dei Cieli, giudicando là sotto  
 i re della terra, li sottoponga a temibile giudizio.  
 Perciò, dopo aver ricevuto ora da lei questo dono,  
 in quel momento proteggi con ardore chi te l'ha donato.

75 Su una δέησις, mentre il re è prostrato ai piedi di Cristo.  
 Come se fossero pronunciati dal sovrano

Tu mi ponesti come sovrano delle tue creature  
 e come comandante dei miei compagni schiavi.  
 Io, scopertomi schiavo del peccato,  
 temo, o sovrano e giudice, il tuo flagello.

76 Come se fossero pronunciati dalla Madre di Dio

Io, tua Vergine madre, ti supplico:  
 è una tua opera costui, anche se in qualcosa ti ha offeso,  
 una tua creazione, un tuo prodotto: eccetto te nessun  
 altro dio riconosce. Concedigli la salvezza!

77 Come se fossero pronunciati dal Prodromo

O misericordioso, concedigli il perdono, era un uomo.  
 Era un essere vivente che fu instabile nei confronti del peccato,  
 ma che, ciononostante, non rinnegò la propria fede.  
 La sua fede lo salvi, o indulgente.

78 Come se fossero pronunciati da Cristo

Il rispetto nei confronti di mia madre e l'invocazione del mio caro  
 mi piegano e mi persuadono, essendo io già ben favorevole.  
 O fedele servo, ringraziando costoro,  
 partecipa alla gioia del tuo Signore!

79 Altri versi al Salvatore, come se fossero pronunciati dal  
 sovrano

Pur non avendo io mai chiesto nulla delle cose caduche,  
 comunque mi hai concesso tutto, o mio Creatore.  
 Nei miei confronti, ora che supplico la vita perenne,  
 sii ancor più misericordioso e concedimi la grazia.

80 Sull'icona nel monastero di Sostenio

La tua potente mano ha incoronato  
i potenti sovrani, o Cristo, e ha offerto loro il potere:  
la tua benevolenza ha fatto apparire costoro  
come dei mari non privi di ricchi carismi.  
5 Tutta la terra, che è munificamente ricolma di questi,  
ti glorifica in qualità di giudice che distribuisce il potere  
e ti supplica, come collaboratore di questo potere,  
di essere sempre presente, di combattere fianco a fianco, di donare forza,  
di garantire una lunga vita e abbondante gioia ai sovrani.  
10 Testimonianza di ciò è il soggetto di quest'immagine.  
Infatti i monaci di questo venerando monastero  
dell'Arcangelo di Sostenio,  
avendo ottenuto molte e ricche donazioni,  
donano questo contraccambio  
15 per i benevoli benefattori, rappresentando con ottima tecnica  
te, Cristo mio Signore, che li incoroni qui.

86 Sull'icona dei tre Santi, che fu donata al monaco Gregorio

Che cosa ho di più importante dei miei maestri?  
A loro io non sono in grado di preferire neppure il cosmo tutt'intero.  
Ciononostante, l'affetto che provo verso questo sant'uomo,  
dopo aver rispettosamente prevalso, li ha distanziati.  
5 Ma gioisci con me per il bel dono, o padre,  
osservando dolcemente questo tuo omonimo  
e gli altri portatori di luce che irradiano il mondo insieme a lui.  
A mio vantaggio chiedi a loro giusto un piccolo bagliore  
che mi conduca in ogni momento verso la salvezza  
10 giacché io non desidero ottenere nulla di più.

87 Sull'icona del sovrano e del patriarca

Coloro che sono stati prescelti dal sapiente giudizio di Dio  
come nostre guide devono essere onorati anche tramite la pittura:  
uno è a capo della parte corporea degli uomini  
costui invece è stato scelto come pastore di anime,  
5 prendendo entrambi dall'alto il loro potere.  
Entrambi comandano bene i loro sudditi:  
per questo motivo sono stati raffigurati e hanno, dipinti al loro fianco,  
le fonti e i protettori del loro potere.

88 Sul profeta Daniele

Un tempo i leoni, come bestie, erano tuoi nemici  
ma ora l'uomo di nome Leone è tuo pio supplice.  
Dunque, come tu stesso non fosti danneggiato dalle bestie  
in egual modo, o profeta, allontana costui dal male.

Parte IV

**Commento**

## 1 *Carm.* 2 – Εἰς τὴν ἁγίαν τοῦ Χριστοῦ γέννησιν

Si descrive una tipologia dell'icona della Natività che è tutt'oggi la più diffusa nella Chiesa greco-ortodossa. Al centro esatto della tavola si trova la grotta, in cui riposano Maria (distesa su panno vd. fig. 2-3, ma anche seduta come in fig. 1 e 5<sup>1</sup>) e il neonato Gesù nella mangiatoia, osservato dal bue e dall'asino. A fianco dei due soggetti principali, sulla sinistra, si possono trovare, singolarmente o in gruppo: i magi, oranti e/o portatori di doni (fig. 4) o a cavallo in direzione dell'antro (fig. 2); pastori, adoranti e con doni (in fig. 4 sono a destra, ma l'iconografia è altrimenti attestata)<sup>2</sup>; un coro angelico, che osserva la luce (fig. 3) o indica la mangiatoia (fig. 4). In basso, solitamente a sinistra, è raffigurato uno sconcolato Giuseppe; lo affiancano alcuni animali e un pastore, vestito di pellame e con un bastone, che lo conforta o, più spesso, cela dietro il suo umile aspetto un diavolo tentatore che lo vorrebbe indurre a ripudiare Maria. Sempre in basso, sulla destra o al centro, vi sono due donne che lavano Gesù Bambino. Nel registro superiore vi sono almeno tre angeli (ma spesso un intero coro angelico), sulla sinistra o al centro; l'angelo sulla destra è spesso raffigurato mentre esorta uno o più pastori (nel registro mediano, a destra) ad andare a rendere omaggio al Dio incarnato (cfr. fig. 1-4). Infine, nella parte centrale del registro superiore e mediano, vi sono dei raggi di luce che, dall'alto, si posano sull'infante (cfr. fig. 1-4)<sup>3</sup>.

Se si confronta la poesia all'icona, si nota che, fino circa a un terzo del testo, la descrizione segue un ordine "a serpentina", dal registro alto a quello mezzano: l'osservatore vede la luce (v. 1, al centro dell'icona) e il coro angelico (vv. 2-5, nell'icona in alto a destra); l'annuncio degli angeli (v. 5) permette di proseguire nella sezione a destra del registro successivo, che corrisponde allo stupore dei pastori all'annuncio e al loro cammino verso la grotta dimentichi dei loro greggi (vv. 7-9); con loro, l'osservatore vede l'antro e il suo contenuto (vv. 10-13, peraltro seguendo l'ordine da destra verso sinistra nell'icona: mangiatoia, bambino, madre). Anche a livello testuale ci si trova a circa metà dell'intero componimento, se si tiene conto anche delle conseguenti domande dell'osservatore e della risposta dell'Io narrante (vv. 14-16). Una volta giunti alla descrizione del centro del registro mediano, l'osservatore è indotto a notare la stella (vv. 16-17, ovvero la luce che da sopra illumina il bambino): con tale moto ascensionale dello sguardo si perde l'andamento a serpentina e si descrive in generale il centro dell'immagine, con gli uomini che accorrono alla grotta, gli ange-

---

<sup>1</sup> D'ora in avanti, se non altrimenti indicato, con fig. ci si riferirà alle figure dell'apparato iconografico, contenuto nell'*Appendice I*.

<sup>2</sup> Cfr. l'icona della Natività presso il Monastero di Santa Caterina del Sinai, la cui descrizione si ritrova in LAZAREV 1967, p. 93. Anche nella Natività di Castelseprio vi è una figura che porta doni alla sinistra, vd. *ibidem*, pp. 70-72

<sup>3</sup> Per l'iconografia della Natività si veda RISTOW 1971, che riprende quanto lo studioso enucleava in una precedente opera monografica (RISTOW 1963), descrivendo la nascita e lo sviluppo della tipologia iconografica della Natività dal tardoantico alle icone russe; per la media età bizantina, vd. pp. 649-657. Nella tradizione iconografica russa, l'icona della Natività si modifica, aumentando spesso il numero dei partecipanti alla scena, cfr. STICHEL 1990. Degli studi precedenti, si segnala soprattutto ONASCH 1958, che spiega l'importanza della Natività nel calendario ortodosso e l'influenza di quest'ultimo sullo sviluppo della tipologia iconografica.

li dall'alto che osservano, la madre di fianco al bambino. I magi e i pastori adoranti (vv. 24-26) sono solitamente nella parte sinistra dell'icona, il che permette di procedere al registro inferiore dell'immagine. Infine, la descrizione si chiude con Giuseppe sconcolato, che corrisponde all'angolo sinistro. Non v'è traccia del bagno del bambino e delle bàlie ad esso addette.

L'epigramma, tuttavia, non si limita a rappresentare a parole l'icona in maniera estremamente fedele, ma riproduce l'icona per mezzo di un dialogo a due voci: l'Io narrante, che sta conducendo la descrizione dell'icona, e chi lo ascolta, ovvero l'osservatore dell'immagine, che dev'essere identificato con chi di volta in volta legge il testo<sup>4</sup>, che rimane un astante passivo, ma è via via condotto dall'Io narrante a entrare nella scena raffigurata e erompendo in due interventi in discorso diretto in due snodi cruciali dell'ecfrasi. È lo stesso manoscritto vaticano a segnalare gli interventi dell'Osservatore ai vv. 6 e 14-15 attraverso l'apposizione di una barra orizzontale nel margine sinistro<sup>5</sup>.

I due interventi coincidono con due snodi fondamentali nella narrativa della poesia. Dopo i primi cinque versi, è l'Osservatore a reagire stupito al contenuto dell'annuncio e, per questo motivo, è esortato dall'Io narrante a procedere con loro (σὺν τοῖς ποιμέσιν), pastori che hanno persino dimenticato i loro greggi per rispondere all'annuncio e vedere il neonato (ὡς ὀρᾶς indica una sua iniziale distanza dalla scena). Nella presente edizione, si attribuisce all'intervento dell'Osservatore il solo v. 6. È invero possibile τὸ θαῦμα ποῦ del v. 7 faccia parte della serie di domande del verso precedente, anche perché la fine di un discorso diretto può non coincidere con una cesura (cfr. v. 5, con inserzione del *verbum loquendi* dopo due sillabe, privo di interpunzione). Tuttavia, pur essendo una domanda diretta come le precedenti, τὸ θαῦμα ποῦ è la semplice riproposizione della medesima interrogativa posta all'inizio del secondo κῶλον del v. 6; attraverso l'anastrofe di ποῦ a fine κῶλον, si crea un nesso inscindibile tra ποῦ e βάδιζε (da intendersi: «se vuoi sapere dov'è, procedi con i pastori»), imperativo attribuibile con certezza alla voce dell'Io narrante; dal punto di vista metrico, l'interrogativa non termina con C5, ma dopo la quarta sillaba e il verso è caratterizzato da C7; infine, anche se si supponesse

L'Osservatore obbedisce al narratore. L'entrata del suo sguardo nel gruppo di pastori è segnalata da τούτοις συνελθῶν del v. 10: il deittico svolge un ruolo prettamente visivo in accordo con quanto richiesto dalla forma efrastica e paragonabile a ὡς ὀρᾶς del v. 8. Proprio per questo motivo, la sua correlazione sintattica al verbo ἔρχομαι attraverso il preverbo σύν- permette una mimica ambivalente che indica sia il movimento degli occhi sulla tavola sia un effettivo *cammino* con i pastori, dato che il preverbo e il significato del verbo rimandano al βάδιζε σὺν τοῖς ποιμέσιν del v. 7.

---

<sup>4</sup> Si veda BERNARD 2014b, pp. 59-117, in particolare quelle su Io.Maur. *Carm.* 32-33 alle pp. 87-89, anche se l'autore mette in guardia sul fatto che gli epigrammi presi in esame "are not objective records of readings" (p. 90). Anche se, nel caso dell'epigramma qui analizzato, il lettore interagisce nel testo in qualità di osservatore, è senz'altro utile portare a paragone le allocuzioni ai *futuri* lettori nei cosiddetti "book epigrams", cfr. BENTEIN – DEMOEN 2012.

<sup>5</sup> Sul significato di questa barra orizzontale nel manoscritto vaticano, si veda a p. 86.



L'Osservatore è esortato a ἐμφορεῖν τοῦ πόθου in un primo momento di coinvolgimento con i personaggi nella scena dell'icona che coincide con la sua visione mistica (θεωρεῖν) la scena della Natività. È il primo apice dell'esperienza visiva dell'osservatore che corrisponde anche con il punto più importante, a livello mistico, dell'icona stessa, in cui il divino traspare nella sua raffigurazione<sup>6</sup>: proprio a causa della sua (momentanea) massima partecipazione psicologica<sup>7</sup>, egli prorompe in una serie di domande sulla natura del Dio che sta vedendo (vv. 14-15): serve, dunque, un "passo indietro" rispetto alla piena partecipazione alla scena mistica e il momento è scandito dall'intervento ammonitore dell'Io narrante al v. 16. L'osservazione torna ad essere più distaccata, ma comunque compresente, dato che in κατ' οὐρανὸν βλέπεις il verbo indica propriamente il "guardare, rivolgere lo sguardo" (GI s.v. βλέπω) verso un cielo che corrisponde a quello dell'icona; la stella, d'altronde, indica direttamente all'osservatore la veridicità dell'Incarnazione, attraverso il verbo δείκνυμι dalla doppia valenza di "indicare, dimostrare" (GI s.v.). Il tristico sui pastori si apre indicativamente con συντρέχοντες, in cui il preverbo indica la loro corsa gioiosa verso il padrone a cui l'osservatore dubitante non partecipa, e si chiude con οἷς συμμελωδεῖν che, riprendendo la medesima tipologia di sintagma di τούτοις συνελθῶν del v. 10, chiude la parte propriamente visiva dell'esortazione.

A differenza della reazione dei pastori dopo l'annuncio e la visione della scena della Natività, il problema fondamentale che isola l'osservatore consiste nella mancata fiducia genuina alla veridicità dell'Incarnazione, come risulta evidente dalle domande poste in entrambi i suoi interventi (vv. 6-7 e vv. 14-15, soprattutto con l'enfatico φεῦ, τί μοι λέγεις, in clausola al v. 15). Per questo motivo, l'Io narrante gli deve *indicare*, attraverso i riferimenti al Nuovo Testamento e ai Padri della Chiesa, le prove della realtà dell'Incarnazione nella sezione in *Ringkomposition* dei vv. 21-28, nel cui verso incipitario συντρέχει è usato per indicare prima la corsa della compagnia di pastori e ora il fatto che ogni elemento dell'icona (si noti il ταῦτα) concorre εἰς σὴν χάριν<sup>8</sup>.

Il corrispettivo diretto del dubbio dell'osservatore si trova proprio sulla tavola dell'icona nella figura solitaria di Giuseppe corrucciato, in un angolo e in disparte rispetto alla gioia generale<sup>9</sup>. Il dubbio e l'isolamento di Giuseppe corrispondono totalmente all'incredulità dell'osservatore, così come l'intervento angelico alla dimostrazione dell'Io narrante circa la realtà della nascita di Cristo. Nel finale, sia l'osservatore sia Giuseppe, liberati dal dubbio, fanno parte della gioia generale in ossequio al Dio incarnato, come indicato da σύγκαίρε, συμπροσκύνει e συγκροτήσῃ. Nel fina-

<sup>6</sup> Cfr. ANTONOVA 2010, pp. 63-102.

<sup>7</sup> Cfr. WEBB 2009, pp. 98-100 e 128-129.

<sup>8</sup> Per un commento più puntuale, si veda *infra* ad vv. 21-28.

<sup>9</sup> Lo sconcerto di Giuseppe è descritto già in Mt. 1.19, nel momento in cui egli viene a sapere della maternità di Maria e vorrebbe ripudiarla in segreto. La sua rappresentazione iconica a fianco del momento del parto si basa però su una serie di dubbi attribuiti a Giuseppe nella tradizione evangelica apocrifia, soprattutto nel Protovangelo di Giacomo e nel Vangelo dello Pseudo-Matteo al momento del suo ritorno dai lavori lontani da casa (*Protev.* 13-14; Ps.Mt. 10-11, in cui si parla direttamente di un suo allontanamento) e poi per le domande del γραμματεὺς Annas (*Protev.* 15-16). Solo l'intervento angelico nel sonno (cfr. v. 32) gli concede di liberarsi dal dubbio; invece, nel secondo caso, i coniugi superano una prova che permette loro di rimanere insieme<sup>10</sup>

le, l'unificazione dei personaggi all'interno del generale gaudio è segnalato dall'ἤμῳν, che raggruppa le figure dell'icona, l'Io narrante e l'osservatore in un unico coro festante. In tal modo, la voce dell'Io narrante fa posto alla mimesi diretta dello stupore dell'astante, ogniqualvolta egli ceda la parola all'osservatore. Per usare un'efficace descrizione offerta da CRESCI 2009 per la tecnica poetica di Romano il Melode, “*la narration, veinée d'accents ... didactiques ques ou d'épexégèse, s'ouvre à la μίμησις et à la voix du locuteur se superpose celle du personnage de l'histoire sacrée, qui dialogue avec un ou plusieurs coprotagonistes*”<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda i primi cinque versi, i due verbi alla prima persona plurale del congiuntivo al v. 3 fanno supporre che si tratti, anche in questo caso, di un discorso diretto, in cui vengono riportate le parole dei pastori che reagiscono all'apparizione della stella, ma non è presente alcuna barra orizzontale nel margine sinistro per segnalare la voce. L'assenza della barra non rende impossibile supporre la presenza del discorso diretto: in *Carm.* 9-11 solamente gli interventi di Maria e Maddalena sono segnalati da barra, non quello di Gesù al v. 10; nel *Carm.* 20, invece, è un dialogo tra l'osservatore e Maria piangente in cui il cambio di voce non è segnalato dalla barra, ma dalla lettera in ectesi; il *Carm.* 73 è costruito su un discorso amebaico tra l'icona e l'osservatore e in nessun caso è usata la barra nel margine. In effetti, come per il *Carm.* 20, nei vv. 1-6 le lettere in ectesi sono poste proprio in corrispondenza del cambio di voce, con l'ingrandimento del tau di τῖ al v. 1 (pastori?) e di καί al v. 6 (Osservatore). I versi potrebbero essere, quindi, un discorso diretto unico in cui i pastori parlano direttamente ed esprimono il loro stupore dinanzi all'apparizione del coro angelico; in questo discorso diretto, vi è un discorso diretto secondario, retto dal participio λέγουσα, in cui si riportano le parole degli angeli: in questo caso la barra è assente esattamente come in *Carm.* 5.19, in cui il δεῦρο ἔξω evangelico è retto dal participio κραυγᾶσας. Tuttavia è parimenti valida l'ipotesi per cui sia in realtà l'Io narrante a parlare, attraverso una totale compartecipazione tra osservatori e pastori nel momento dell'apparizione della stella: i due esortativi del v. 3 valgono, infatti, sia per i pastori – si fanno coraggio per avvicinarsi al coro apparso in cielo – sia per gli astanti – si devono avvicinare alla tavola per imparare il contenuto misterico da essa portato. Inoltre, dal punto di vista narrativo, si è già delineata la tensione che vi è tra l'esortazione dell'Io narrante alla compartecipazione e il dubbio dell'osservatore, sciolto nel finale. Prima del primo dubbio, l'Io narrante è già compartecipe della condizione dei pastori ed è quindi esempio di quanto chiede all'osservatore. Per questo dubbio interpretativo, si preferisce lasciare i versi privi di segni diacritici specifici del discorso diretto, come invece si è fatto per i vv. 6 e 14-15.

Gli stilemi dettati dalle forme tipiche dell'eccfrasi, la descrizione dei sentimenti di gioia e di dubbio e le molteplici voci parlanti rendono l'epigramma dotato di un calibrato dinamismo che trova forza nel labile confine tra διήγησις e μίμησις in cui il testo sapientemente oscilla<sup>12</sup>. La polifonia delle voci (il *Gloria*, v. 4 κράζει μέγα; l'acclamazione corale, v. 25 ἐπικροτοῦντες / v. 33 συγκροτήσει; il canto gioioso e melodioso,

<sup>11</sup> CRESCI 2009, p. 180.

<sup>12</sup> Per la distinzione tra eccfrasi e diegesi, vd. WEBB 2009, pp. 63-67, in particolare p. 67.

v. 21 συµµελωδεῖν), i diversi livelli d'attenzione e compartecipazione attraverso la vista (v. 8 ὥς ὀρᾶς; v. 11 θεωρεῖς; v. 17 βλέπεις), la gestualità visiva della dimostrazione (v. 18 e v. 24 δεικνύων) e il movimento fisico degli uomini verso il divino (v. 7 βάδιζε; v. 5 ἐπειγµένοις; v. 10 συνελθῶν; v. 19 συντρέχοντες; v. 29 συµπροσκύνει) s'intrecciano nel tessuto dei versi a creare un realismo mimetico che è richiesto dalla fattualità del contenuto dell'icona ed è inoltre basato su un gusto per il realismo narrativo e mimetico, tipico dell'innografia bizantina da Romano il Melode in avanti<sup>13</sup>.

## 1.1 Commento filologico

**2.9 γίνεταί** come Bernard e Livanos, non ho accettato la correzione γίγνεταί di Bollig – de Lagarde. Si tratta dell'unica occorrenza al presente del verbo γίγνομαι nel canzoniere, ma, altrove, è evidente come Mauropode non impieghi mai la forma con il raddoppiamento del presente, ma sempre γίνομαι. Lo stesso avviene con γινώσκω, usato come γινώσκω, nel quale però lo iota è solitamente posto in terza sillaba e, quindi, considerato breve (cfr. *Carm.* 3.10 e 76.4). In questo caso, invece, lo iota di γίνεταί va semplicemente inteso come lungo.

## 1.2 Commento metrico-ritmico

Dei trentuno versi di questo componimento dieci sono caratterizzati da C7 (32,3%). Si possono riscontrare cinque sezioni<sup>14</sup>:

#I. 5 vv. – #II. 8 vv. (5 + 3) – III. 8 vv. (2 + 6) – IV. 7 vv. – V. 5 vv.

Il carme incomincia e finisce con una sezione composta da cinque versi. La II e la III sezione sono entrambe di otto versi, divise in due parti ciascuna: nella sezione II, la prima parte ha più versi della seconda (5 + 3), nella sezione III la seconda è più lunga della prima (2+6). La IV sezione, di sette versi, è pari alla somma delle prime due sottosezioni dei versi precedenti.

- I. vv. 1-5 – la prima sezione corrisponde alla reazione dei pastori all'apparizione del coro angelico: presentano un'alternanza binaria di 7pp e C5 (rispettivamente 5ox e 5p). I v. 1 e 3, caratterizzati entrambi da C7 preceduta da sdrucchiola, hanno una disposizione identica dei gruppi sillabici in ordine crescente: *word cluster* trisillabico (v. 1 piano, v. 3 sdrucchiolo) + *word cluster* tetrasillabico (monosillabo + trisillabo sdrucchiolo) al primo κῶλον; al secondo un unico gruppo pentasillabico, al v. 1 formato da due monosillabi clitici (il primo dei quali è ὥς) + trisillabo piano, al v. 3 da monosillabo clitico (ῶ) + tetrasillabo piano. Il v. 2 ha *pattern* b – a – b – 2a (trisillabo piano, bisillabo tronco, trisillabo tronco e tetrasillabo piano); il v. 4 ha, invece, un unico *word*

<sup>13</sup> A riguardo, è fondamentale l'appena citato studio di CRESCI 2009, utile anche nella schematizzazione dei vari livelli di mimetismo in Romano.

<sup>14</sup> Si segnala con # dove si trova una lettera in ectesi a inizio sezione.

*cluster* pentasillabico piano al primo κῶλον e, al secondo, un trisillabo piano e due bisillabi piani. Il v. 5, infine, sposta il pentasillabo a fine verso e al primo κῶλον pone il trisillabo tra i due bisillabi (*pattern a – b – a – 2b*, praticamente identico al v. 2): prima della C7 è dunque posto il bisillabo δόξα, causando la compresenza di una pausa minore in luogo di C5 e isolando il sostantivo al centro del verso. Tale compresenza è rafforzata dal fatto che l'elemento che chiarisce la presenza di C7, ovvero il dativo θεῶν retto direttamente da δόξα, è concordato in iperbato con la clausola τῶ σαρκουμένω, posta appena dopo δόξα. Inoltre, se nei vv. 1 e 3 C7 è preceduta da sdrucchiola e al v. 4 C5 è preceduta da piana, al v. 5 la C7 è preceduta da piana (il trocheo isolato dalle due pause) e la pausa minore in C5 è preceduta da sdrucchiola<sup>15</sup>. Dal punto di vista ritmico, il primo verso possiede ben cinque accenti grammaticali, quattro dei quali sono posti nelle prime due sillabe dei primi due gruppi sintattici (τί τοῦτο – φῶς ἦστραψεν) secondo una distribuzione graficamente ordinata; ma, fonologicamente, solo il secondo è l'accento del *word cluster*<sup>16</sup>: in tal modo i vv. 1-2 hanno un ritmo ascendente molto accentuato: supponendo un accento di appoggio su ὡς perché si trova appena dopo cesura in mezzo a quattro atone), entrambi i versi avrebbero la sequenza formata da giambo + tre anapesti + atona finale. Il v. 3 è il primo finora a proporre lo schema accentuativo su prima e quinta sillaba, distanziati di tre sillabe, dovuto a inversione. Il verso incomincia con inversione, che pone accento sulla prima sillaba (πρόσχωμεν), seguita da un giambo; nel secondo κῶλον vi è una sillaba accentata e un anapesto, con atona finale. I vv. 1 e 4 sono in chiasmo per la disposizione degli accenti: lo schema accentuativo del primo κῶλον del v. 1 si ritrova nel secondo del v. 4 e lo schema del secondo κῶλον del v. 1 si trova nel primo del v. 4; tale chiasmo è rafforzato dall'evidente somiglianza di questi due ultimi elementi (ὡς ἔξ αἰθέρος – παρεμβολή τις). Tuttavia, in questo caso, non va supposto accento di appoggio, ma il verso inizia con un anapesto allungato, seguito da anapesto e due giambi. A causa dei due accenti consecutivi in seconda e terza sillaba, che segnalano stacco<sup>17</sup>, il v. 5 inizia con un giambo e prosegue con l'inserzione di due cellule di ritmo ascendente (dattilo + trocheo); dopo il trocheo e la C7, il ritmo torna ascendente con anapesto e atona finale.

- II. vv. 6-13 – l'inizio della seconda sezione è sancito nel manoscritto vaticano dall'uso di una lettera in ectesi e posta leggermente nel margine sinistro per il κ. Si noti sin d'ora che il primo e l'ultimo verso della sezione condividono la medesima clausola del primo κῶλον prima di C5: θεὸς σάρξ – θεὸς σός. I versi sono divisi in due sottosezioni sia a livello semantico sia per la distribuzione delle cesure:

<sup>15</sup> Si aggiunga che, nel *modus scribendi* mauropodeo, i participi trisillabici sdrucchioli come λέγουσα sono solitamente posti prima di C7.

<sup>16</sup> Si tratta della terza tipologia elencata da LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345 per il caso in cui appaiano due (o più) accenti consecutivi.

<sup>17</sup> Tale pausa corrisponde in questo caso con l'inciso del discorso diretto in cui è posizionato il *verbum dicendi*: si tratta di un costrutto sintattico tipico della lingua greca, sfruttato da Mauropode per enfatizzare il sostantivo θεῶν a inizio verso. Si tratta della prima tipologia di LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

1. ai vv. 6-10. La sottosezione inizia proseguendo l'alternanza binaria di C5 e C7 dei versi precedenti, ma in tal modo capovolge l'ordine dei primi due versi (vv. 1-2: 7pp – 5 pp; vv. 6-7: 5ox – 7pp). D'ora in avanti, i versi pari sono caratterizzati da C5 preceduta da tronca, facendo sì che i versi 5ox aprono e chiudono la sottosezione, una struttura rafforzata dalla paronomasia tra *πόθεν* e *πόθου* in clausola ai vv. 6 e 10. I versi dispari da C7 (v. 7) o C5 (v. 9) in entrambi i casi precedute da sdrucchiola. 5pp è una disposizione accentuativa poco comune: infatti, qui è usata per spezzare la successione binaria C5-C7 che si protrae dal v. 1 fino al v. 8, riprendendo l'accentazione prima della cesura del v. 7, l'ultimo della sequenza formata dai vv. 1-8 a essere caratterizzato da C7. Per quanto riguarda la distribuzione sillabica, il v. 6, in cui l'Osservatore reagisce alla notizia data dal v. 5, è caratterizzato da una voluta frammentazione, in cui vi sono solo tre elementi bisillabici, molto significativi a livello semantico (*θεός*, *θαῦμα*, *πόθεν*), tra sei monosillabi, alcuni raggruppabili in *word clusters*: uno bisillabico tronco, seguito da uno trisillabico (tronco o piano); segue un monosillabo accentato e due *word clusters* trisillabici piani, secondo uno schema simile a *a – b – 2a – b*. Il v. 7 incomincia con *word cluster* trisillabico piano e monosillabo tronco, seguito da trisillabo sdrucchiolo e *word cluster* pentasillabico piano. Il v. 8, invece, torna a un *pattern* più consueto nella poesia mauropea, *pattern b – a – b – 2a* (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo e *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano). Il v. 9 dispone le sillabe separate in tre elementi (pentasillabo e trisillabo sdrucchioli, *word cluster* tetrasillabico piano). Il v. 10, infine, ha *pattern a – b – 2a – b*, con bisillabo piano, trisillabo tronco, *word cluster* tetrasillabico piano e *word cluster* trisillabico piano: si tratta di una riorganizzazione, adattata a un contesto di C5, degli stessi elementi del v. 7, dove però i due monosillabi fanno entrambi parte del *word cluster* in clausola. Dal punto di vista ritmico, il v. 6 è una vera e propria congerie di accenti grammaticali: su dodici sillabe, nove portano accento: in realtà nel gruppo *Θεός σάρξ* è bene considerare un unico accento tonico, probabilmente [*θe'ossarks*] (cfr. nel secondo κῶλον il gruppo τὸ θαῦμα): il risultato è un ritmo di forte natura giambica con clausola anapestica. Il verso successivo, invece, presenta un cambio ritmico che sfrutta gli stessi elementi del verso precedente: dopo due giambi iniziali<sup>18</sup>, l'accento di *βᾶδιζε* cade in sede dispari. Si tratta di un'inversione d'accento che comporta un attacco subito prima della cesura, con l'accento successivo in undicesima sillaba: si può interpretare, semplicemente, come dattilo prima di cesura seguito da un anapesto allungato, oppure come due dattili + trocheo finale se si suppone un accento d'appoggio su *σύν* perché posto subito dopo cesura e tra due coppie di due atone. I vv. 8-9 sono di ritmo ascendente. Il v. 8 due volte il *pattern* giambo + anapesto e un'atona dopo l'accento fondamentale di undicesima sillaba; il v. 9, invece, considerando accentato l'articolo τῶν (cfr. quanto si è detto per i vv. 3 e 5), presenta tre anapesti seguiti da trocheo e atona. Il v. 10, usando una disposizione di accenti su prima e quinta sillaba per inversione, capovolge lo schema ritmico del v. 5: il un trocheo iniziale è infatti seguito da tre anapesti e da atona. I vv. 10-

<sup>18</sup> L'accento di *ποῦ* si preserva perché seguito da pausa sintattica in quarta sede, cfr. prima tipologia di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

11 sono molto legati dal punto di vista ritmico: entrambi hanno al primo κῶλον, la disposizione accentuativa di prima e quinta sillaba causata da inversione. Il v. 10 ha al primo κῶλον la tipica inversione d'accento, che risulta nell'accentazione della prima e della quinta sillaba (trocheo + anapesto); nel secondo κῶλον si hanno due anapesti e un'atona finale. Il v. 11, invece, ha doppia inversione, a inizio di ciascun κῶλον: dopo l'inversione iniziale (che forma un trocheo), vi è un anapesto con accento appena prima di C5; l'accento sulla sesta sillaba – una seconda inversione – spezza subito il ritmo ascendente, ma ἄντρον è seguito da anapesto e atona. In tal modo gli accenti sono, in ciascun κῶλον, alla massima distanza consentita dalle regole del dodecasillabo (prima - quinta | sesta - undicesima), creando un rallentamento.

2. la seconda sottosezione ha il v. 11 caratterizzato da 5ox, il 12 da 5pp e il 13 da 5p. Il v. 11 presenta *pattern a – b – a – 2b*, con il primo κῶλον identico al verso precedente (bisillabo piano, trisillabo tronco, bisillabo piano e pentasillabo piano); i due bisillabi corrispondono all'anafora di ἄντρον, che nel secondo caso è isolato al centro del verso dalla compresenza di pausa maggiore in C5 e minore in C7. Il v. 12, invece, sposta il *word cluster* pentasillabico a inizio verso, seguito da due *word cluster*, uno trisillabico e un altro tetrasillabico; tutti gli elementi sono piani. Il v. 13, infine, si apre con un bisillabo tronco e un *word cluster* trisillabico piano, seguiti nel secondo κῶλον da bisillabo piano e un gruppo pentasillabico in clausola<sup>19</sup>. Dal punto di vista ritmico, il v. 11 inizia per trocheo e prosegue con un anapesto, seguito da una seconda inserzione trocaica (ἄντρον) e da un anapesto allungato con arsi in undicesima sillaba e atona finale. Si può anche supporre che il secondo ἄντρον perda il suo accento dopo θεωρεῖς, creando così una serie di tre anapesti. In questo caso, si avrebbe solo C7 (l'enclisi è proibita a cavallo di cesura, come afferma la legge di Maas) e, quindi, la prima sillaba di ἡμελημένον diventerebbe tonica perché posta dopo una 7pp e prima di due sillabe atone. Il v. 12 incomincia con anapesto, seguito da due anapesti allungati, il primo con due atone prima di cesura e giambo dopo di essa, il secondo con arsi spostata su undicesima sillaba e atona finale. Il v. 13, invece, ha nel primo κῶλον due giambi, seguiti da un'atona prima di cesura, che forma un ulteriore giambo con τοῦτο, al di là della cesura; la clausola, invece, è un anapesto allungato con accento su undicesima sillaba, perché τό βραχὺ βρέφος va inteso come [tovraçi'vrefos], con affievolimento dell'accento di βραχὺ dinanzi a fondamentale di undicesima<sup>20</sup>.

III. vv. 14-21 – dialogo tra Osservatore e Io poetico. I versi delle ultime tre sezioni sono organizzati secondo una precisa *ratio*: i vv. 14-15, il dubbio dell'Osservatore, sono caratterizzati da C7 preceduti da sdrucchiola7pp; l'inizio della risposta del Narratore sono i vv. 16-17, caratterizzati da 5ox, ovvero la resa in contesto di C5 della medesima

<sup>19</sup> Vi è un rapporto stringente tra le due clausole dei vv. 11 e 13: a livello morfologico ἡμελημένον è formato tre morfemi (ἄ privativo + radice verbale -μελη- da μελέω + terminazione participiale -μένος) che corrisponde precisamente a τὸ βραχὺ βρέφος in ogni sua parte, anche nella perdita dell'accento grammaticale di μελέω nella formazione del composto, vd. *infra*.

<sup>20</sup> Si tratta della terza tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

posizione accentuativa su quinta sillaba dei vv. 14-15. Seguono tre versi, in cui il v. 19 con 7pp è attorniato da due versi in cui la cesura è preceduta da parola piana (v. 20 5p, v. 22 7p, *pattern a – b – a*). L'ultimo verso di questa sezione e il primo della sezione successiva sono esattamente l'opposto dal punto di vista della disposizione dell'accento prima della cesura: il v. 21 lo pone appena prima (5ox), il v. 22 alla massima distanza da essa (5pp). Seguono due versi caratterizzati da 5ox e, poi, due volte una struttura identica ai vv. 19-22 (*pattern a – b – a*): ai vv. 25-27, il v. 26 con 5pp è attorniato da due versi con parola piana prima di cesura (5p – 5pp – 7p), ai vv. 28-30 vi è lo stesso, solo che i due versi esterni sono entrambi con C5 e il verso interno è con C7 (5p – 7pp – 5p). Infine, i vv. 31-33 hanno il primo verso con 5ox e gli ultimi due con 5pp.

1. vv. 14-15 – il cambio di personaggio è segnato nel manoscritto vaticano da un ὄβελος in margine, come al v. 17. Entrambi i versi sono contrassegnati da C7 preceduta da sdrucchiola, spezzando così l'ordine della sezione precedente. Il v. 14 ha *pattern* sillabico 2a – b – b – a, in cui il primo gruppo θεὸς πένης, nonostante i due accenti grammaticali, ha solo un accento fonetico [θeos'penis]<sup>21</sup>. Il v. 15, invece, ha *pattern* a – 2b – b – a, con due *word cluster*, uno bisillabico tronco e l'altro pentasillabico sdrucchiolo (προσελθὼν ἄρτι, infatti, ha un solo accento fonetico [prosel'θonarti]<sup>22</sup>; l'enclisi esclude cesura in C5), seguiti da *word cluster* trisillabico sdrucchiolo e bisillabo piano in clausola. Entrambi i versi sono di ritmo ascendente: il v. 14 dispone un anapesto, un giambo, un anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo dopo di essa) e un giambo, con atona finale; il v. 15, invece, un giambo e tre anapesti<sup>23</sup>.
2. vv. 16-21 – anche qui il cambio di personaggio è segnato da ὄβελος in margine. Il v. 16 ha *pattern* b – a – 2a – b (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo, bisillabo e *word cluster* tetrasillabico tronco e trisillabo piano), riproposto identico dal v. 18 (trisillabo e bisillabo piani, *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo e trisillabo piano); il v. 17, invece, ha *pattern* b – a – 2b – a (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico piano e bisillabo piano). I vv. 19-21 sono strettamente collegati: iniziano tutti per pronomi (οὗτοι, ὧν, οἷς) e hanno sempre accento su prima e quinta sillaba, come già il v. 16, per inversione. In particolare, il v. 19 distribuisce le proprie sillabe in tre gruppi in ordine crescente (un trisillabo sdrucchiolo<sup>24</sup>, tetrasillabo sdrucchiolo e *word cluster* pentasillabico piano; del v. 20 si parlerà in séguito; il v. 21 pone un bisillabo a fine verso, preceduto da due gruppi pentasillabici. Dal punto di vista ritmico, il v. 16 inizia con un'inversione e, quindi, dopo dattilo iniziale, si prosegue con giambo, anapesto allungato e giambo con atona finale. Il v. 17 è quasi completamente di ritmo ascendente, con giambo, anapesto, anapesto allungato, dopo il quale è posto un trocheo a fine verso; il v. 18

<sup>21</sup> Si preferisce mantenere l'accento su πένης e non su θεός per l'enfasi, come nei casi precedenti: un Dio povero? Si tratta della terza tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>22</sup> Terza tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>23</sup> Il secondo κῶλον del verso, φεῦ τί μοι λέγεις, va inteso come [fevtimi 'leyis].

<sup>24</sup> Si segnala che, in questo caso, il manoscritto vaticano presenta la grafia tradizionale οὗτοί τε e non quella fonologica [utite]; si pubblica a testo la grafia del vaticano.

mantiene invece il ritmo ascendente (due giambi, anapesto e anapesto allungato con atona in fine di verso). Come il v. 16, anche il v. 19 incomincia con un'inversione, quindi, dopo dattilo iniziale prosegue con giambo, e due anapesti<sup>25</sup>, con atona finale. Il v. 20 incomincia con un ritmo ascendente (giambo + anapesto) ma le sillabe successive possono dare adito a due possibilità: i due accenti consecutivi di τὸ τερπνὸν ᾄσμα sono entrambe accentate, causando così un cambiamento ritmico dopo la quinta sillaba, una pausa minore in C5 e una doppia variazione ritmica (giambo + anapesto + trocheo + anapesto allungato e atona finale); solo il primo accento del gruppo τὸ τερπνὸν ᾄσμα conta, rendendo il verso caratterizzato da 7pp e creando così un ritmo solamente ascendente (giambo + tre anapesti<sup>26</sup>). Il v. 21, infine, come il verso precedente, ha un solo tonico in quinta sillaba e, forse, un accento di appoggio su σύν-, sfruttandone l'accento etimologico; dopo la cesura, prosegue con un anapesto allungato e un giambo, seguiti da atona.

- IV. vv. 22-28 – il v. 22 presenta *pattern* 2b – a – a – b (*word cluster* pentasillabico tronco<sup>27</sup>, seguito da due bisillabi piani e da un trisillabo piano), il v. 23, invece, inverte i due κῶλα del *pattern* in a – b – 2a – b (bisillabo tronco, trisillabo tronco, *word cluster* tetrasillabico piano e *word cluster* trisillabico piano). Il v. 24, invece, presenta una caratteristica che va subito discussa, ovvero l'accentazione del σέ del secondo κῶλον, che non è grammaticale (si avrebbe πλούσιόν σε anche in greco medievale o, in forme meno letterarie, πλουσιόν σε<sup>28</sup>): l'esigenza di accentare il σέ non dipende dal fatto che esso si trovi dopo due atone e prima di un'atona<sup>29</sup> e il caso per cui, nel gruppo ὑπὲρ σοῦ πλούσιον, il secondo perda accento a vantaggio del primo è escluso perché πλούσιον è un trisillabo e non un bisillabo (si creerebbe gruppo bisdrucchiolo) e per la legge di Maas, dato che tra ὑπὲρ σοῦ e πλούσιον vi è cesura, che di per sé esclude l'enclisi; il σέ, portatore di accento è dunque, semplicemente, enfatico. Il v. 24, quindi, ha una successione di un bisillabo piano e un *word cluster* trisillabico nel primo κῶλον e due trisillabi, uno sdrucchiolo e uno piano, separati da σέ tonico nel secondo κῶλον. Il v. 25 divide le proprie sillabe in tre gruppi: un pentasillabo piano, un trisillabo sdrucchiolo e un *word cluster* tetrasillabico piano; il v. 26 ha *pattern* a – b – b – 2a (bisillabo piano, trisillabo sdrucchiolo, trisillabo piano e tetrasillabo piano). Rispetto al v. 20, il v. 27 ha pausa sintattica dopo δῶρα: il verso ha *pattern* a – 2b – b – a, basato su quello del verso precedente. Il v. 28, infine, mantiene praticamente inalterati tutti gli elementi fino a cesura, ponendo però i due bisillabi uno piano e l'altro tronco (chiasmo strutturale coi corrispettivi del verso precedente): in tal modo si ha *pattern* a – b – a – 2b, con bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco e *word cluster* pentasillabico piano. Dal punto di vista ritmico, i vv.

<sup>25</sup> Il secondo κῶλον del v. 19, ὡς πρὸς δεσπότην, svolge la medesima funzione ritmica di ὡς ἔξ αιθέρος del v. 1, con accento di appoggio su ὡς perché posto dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>26</sup> In questo caso, il gruppo finale τῆς εὐφημίας sarebbe identico alle clausole dei v. 1 e 19, con accento di appoggio su τῆς perché topo 7pp e prima di due atone.

<sup>27</sup> Si noti l'anastrofe di σὴν per evitare che rende il gruppo tronco dinanzi a C5.

<sup>28</sup> Vd. HOLTON et al. 2019, p. 226-227.

<sup>29</sup> Si può supporre anche in questo caso un l'accento di appoggio allorquando una sillaba sia posta dopo 7pp e prima di due atone, tre caratteristiche che questo gruppo non presenta.



22-23 hanno ritmo ascendente (v. 22 due anapesti + giambo + anapesto; v. 23 trocheo + tre anapesti). Il vv. 24 incomincia con un'inversione (dattilo + giambo), le ultime sette sillabe, invece, composte da un dattilo e due trochei. Il v. 25 incomincia con un anapesto allungato, seguito da giambo, quattro atone e l'accento di di undicesima sillaba, seguita da tonica. Del v. 27 si è già detto, il v. 26 inizia con un ritmo discendente (trocheo + dattilo) e prosegue dopo cesura con ritmo ascendente (giambo + anapesto allungato con atona finale). Il v. 27, invece, incomincia per inversione (un trocheo), ma continua con ritmo ascendente: anapesto (opposto del dattilo del verso precedente in medesima sede), anapesto allungato (due atone prima di cesura e giambo subito dopo), giambo e atona finale. Il v. 28, infine, è di ritmo ascendente: giambo, giambo, anapesto (a cavallo di cesura, con un'atona prima di C5 seguita da giambo) e anapesto allungato con tonica in undicesima sede.

- V. vv. 29-32 – il v. 29 divide le sillabe in tre gruppi: un gruppo formato da quattro sillabe (bisillabo piano + due monosillabi), un trisillabo sdrucchiolo e un *word cluster* pentasillabico piano. Il v. 30, invece, ha *pattern*  $b - a - 2a - b$ , con *word cluster* trisillabico sdrucchiolo, bisillabo piano, *word cluster* tetrasillabico piano e trisillabo piano; il v. 31 muta semplicemente l'ordine degli elementi del secondo κῶλον, con il *pattern*  $b - a - b - 2a$ , con *word cluster* trisillabico sdrucchiolo, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico sdrucchiolo e *word cluster* tetrasillabico piano; a sua volta, il v. 32 inverte l'ordine dei κῶλα, presentando *pattern*  $b - a - a - b - a$  (trisillabo sdrucchiolo, due bisillabi, uno piano e uno sdrucchiolo, trisillabo piano e bisillabo sdrucchiolo). Il v. 33, invece, pone l'elemento doppio all'inizio del verso, mantenendo però all'esterno gli elementi dispari: *word cluster* pentasillabico piano, due bisillabi (uno piano e uno tronco), trisillabo piano. Dal punto di vista ritmico, il v. 29 incomincia con inversione e, dunque, dopo dattilo iniziale, si prosegue con giambo, un anapesto<sup>30</sup> e un anapesto allungato. Il v. 30 inizia con ritmo discendente (dattilo + trocheo), che prosegue dopo C5 con ritmo discendente (anapesto allungato e giambo, con atona finale). Il v. 31 ha la stessa cellula ritmica del v. 29 al primo κῶλον: dopo l'inversione iniziale (un dattilo), si prosegue con giambo; a causa dei due accenti a cavallo di C5<sup>31</sup>, il secondo κῶλον è esattamente uguale al primo, con una seconda inversione che genera una sequenza di dattilo e anapesto<sup>32</sup> e atona finale. Il v. 32, invece, inizia con dattilo e trocheo; poi si hanno, probabilmente, tre giambi con atona finale. Il v. 33 incomincia con un anapesto allungato e prosegue con un giambo, un anapesto e un giambo, con atona finale.

Nel testo, è presente solo un'elisione: v. 17 κατ' οὐρανόν.

<sup>30</sup> Anche in questo caso, καί di καὶ συμπροσκύνει prende accento perché posto dopo ἧpp e prima di due atone.

<sup>31</sup> Prima tipologia in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>32</sup> Nel gruppo κρυπτόν πάθος il primo accento si lenisce dinanzi a fondamentale di undicesima, cfr. terza tipologia in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

### 1.3 Commento letterario

**2.1 τί τοῦτο;** i primi versi sono una rielaborazione dal punto di vista dei pastori della scena dell'annuncio degli angeli in Lc. 2.9-14. La domanda iniziale indica sconcerto<sup>33</sup> e medesimo ruolo ha l'esclamazione nominale ὦ μυστηρίου<sup>34</sup>. In tal modo si spiega l'attacco *ex abrupto*, che riproduce in maniera molto efficace la loro meraviglia di fronte alla subitanea luce celeste e alla sinfonia angelica. D'altronde, nel Vangelo i pastori sono spaventati dall'apparizione dell'angelo che annuncia la Natività (Lc. 2.9 ἐφοβήθησαν φόβον μέγαν).

**2.1-2 φῶς ... συμφωνίας** l'angelo del Signore appare ai pastori per annunciare la nascita di Cristo e δόξα κυρίου περιέλαμψεν αὐτούς (Lc. 2.9). Il connotato meteorologico del verbo περιλάμπω è rispettato nella rielaborazione di Mauropode, dato che la luce è descritta *baluginare* come un fulmine. La scelta del verbo ἀστράπτω, attestato sin dai poemi omerici e diffusissimo nell'innografia bizantina, può essere causata anche dal fatto che esso si ritrova, sempre nel Vangelo di Luca, in un paragone tra l'azione del Figlio dell'Uomo e un lampo che illumina cielo e terra (Lc. 17.24 ὥσπερ γὰρ ἡ ἀστραπή ἀστράπτουσα ἐκ τῆς ὑπὸ τὸν οὐρανὸν εἰς τὴν ὑπ' οὐρανὸν λάμπει, οὕτως ἔσται ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου [ἐν τῇ ἡμέρᾳ αὐτοῦ]). A tale rimando, si aggiunge la scelta del vocabolo φῶς: come anche nella produzione innografica per la festività del Natale<sup>35</sup>, dietro a questo vocabolo si cela un rimando significativo a Io. 1.9 ἦν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν, ὃ φωτίζει πάντα ἄνθρωπον, ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον, che descrive discesa della luce divina sull'uomo tramite l'Incarnazione. L'osservatore paragona tale luce a un lampo attraverso la similitudine ὡς ἐξ αἰθέρος che, forse, introduce una notazione erudita sulla formazione del fulmine (vd. Arist. *Mete.* 339b 17-37 su Anasagora, il quale riteneva che il fulmine si creasse dall'etere). Il verso successivo è un preciso riferimento al coro angelico di Lc. 2.13, il cui inno di gloria si trova al v. 4.

**2.3 πρόσσχωμεν ... μυστηρίου** si tratta di una rielaborazione del discorso dei pastori in Lc. 2.15 διέλθωμεν (reso con πρόσσχωμεν) δὴ ἕως Βηθλέεμ καὶ ἴδωμεν τὸ ρῆμα τοῦτο τὸ γεγονός (= ὡς μάθωμεν) ὃ ὁ κύριος ἐγνώρισεν ἡμῖν. Il nesso πρόσσχωμεν ὡς μάθωμεν si ritrova in Giovanni Crisostomo, e.g. PG 51, col. 74.22-23 οὐκοῦν προσέχετε ἀκριβῶς ἵνα μάθητε. Il fatto che nel Vangelo esso sia introdotto dall'inequivocabile οἱ ποιμένες ἐλάλουν πρὸς ἀλλήλους corrobora l'ipotesi per la quale i primi versi siano in realtà un dialogo riportato dall'Io narrante, in cui sono descritte le reazioni dei pastori al momento dell'apparizione del coro angelico. Cfr. Leo VI, *Hom.* 23.227 τοὺς μὲν οὖν ὑπ' ἀστέρι κεκραγότες καλέσας ἄγει.

**2.5-6 παρεμβολή ... σαρκουμένῳ** corrisponde a Lc. 2.13-14 καὶ ἐξαίφνης ἐγένετο σὺν τῷ ἀγγέλῳ πλῆθος στρατιᾶς οὐρανοῦ αἰνούντων τὸν θεὸν καὶ λεγόντων,

<sup>33</sup> Cfr. Eccl. 39.16-17 οὐκ ἔστιν εἰπεῖν «τί τοῦτο; εἰς τί τοῦτο;» / πάντα γὰρ ἐν καιρῷ αὐτοῦ ζητηθήσεται.

<sup>34</sup> ὦ μυστηρίου è un'esclamazione spesso usata negli autori cristiani per indicare lo stupore nei confronti della potenza di Dio, e.g. Sym. Neoth. *Hymn.* 28.83 ὦ θαῦμα ἀνεκκάλητον· ὦ μυστηρίου ξένου. Per la natività, cfr. AHG IV 50, 9 ὦ παραδόξων πραγμάτων.

<sup>35</sup> AHG IV 50, 7 καὶ καταλάμπει τὸ φῶς, il cui verbo è modellato sul περιλάμπω evangelico.

Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκίας. Il termine στρατιά è sostituito con παρεμβολή, usato per le schiere angeliche nell'Antico Testamento (cfr. e.g. Gen. 32.2 in un sogno di Giacobbe). Il *Gloria* ha l'attacco invertito rispetto al dettato biblico (δόξα ... θεῶ diventa θεῶ ... δόξα) e il participio attributivo di θεῶ, σαρκουμένω, permette un riferimento diretto al famoso passo del Vangelo di Giovanni che annuncia l'Incarnazione (Io. 1.14 καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν)<sup>36</sup>.

**2.6-7 καὶ ... ποῦ;** il Dio incarnato genera uno stupore che Mauropode rende sapientemente attraverso serrate domande dirette. Ciascuna di esse è una frase sostantiva, composta da massimo quattro parole che, a loro volta, non sono mai più lunghe di due sillabe. L'effetto è una frammentazione del dodecasillabo, scandito in maniera martellante dalla fine di parola: si noti infatti che il v. 6 ha in totale sei accenti, di cui tre entro la C5 (con ossitone e perispomene, causando un'ambiguità nella classificazione del verso come un 5ox o un 5p) e altri due prima della pausa metrica nella seconda metà del verso (con properispomene e parossitone). L'osservatore si chiede come è possibile che un Dio si sia fatto carne – dove l'omissione dell'ἐγένετο giovanneo permette un efficace accostamento tra i due sostantivi che, apparentemente in contraddizione tra loro, nell'ottica dell'osservatore generano stupore<sup>37</sup>. Gli avverbi interrogativi coprono ogni possibile forma del dubbio relativo all'annuncio: “come è possibile (πῶς)?” (con significato tra modale e causale; vd. LSJ s.v. πῶς), “dove (ποῦ) il miracolo” è avvenuto (esso può avere anche funzione modale, vd. LSJ s.v. ποῦ), “da dove (πόθεν)” esso proviene (ma anche causale, vd. LSJ s.v. πόθεν *wherefore, whence*). Mauropode è fedele alla descrizione della Natività nei Vangeli, apocrifi e canonici:

1. πῶς, peraltro correlato al ποῦ, si riscontra nella domanda preoccupata di Erode dopo l'arrivo dei Magi in *Protev.* 21.2 πῶς γέγραπται περὶ τοῦ Χριστοῦ; ποῦ γεννᾶται;
2. ποῦ τὸ θαῦμα riecheggia la domanda dei Magi a Erode in Mt. 2.2 ποῦ ἐστὶν ὁ τεχθεὶς βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων; (= *Protev.* 21.1), nonché nel quesito dell'ostetrica ebrea a Giuseppe, mentre egli si allontana dalla grotta in *Protev.* 19.1 ἄνθρωπε, ποῦ πορεύῃ;
3. πόθεν si ritrova nello scambio tra Giuseppe e Maria al momento della scoperta della maternità della moglie in *Protev.* 13.2-3 πόθεν (cfr. v. 6) οὗν τοῦτό ἐστιν ἐν τῇ γαστρὶ σου; Ζῆ Κύριος ὁ Θεός μου καθότι οὐ γινώσκω πόθεν ἐστὶν ἐν ἐμοί;

**2.7-9 βιάδιζε ... θρεμμάτων;** τὸ θαῦμα ποῦ (in perfetto chiasmo rispetto a ποῦ τὸ θαῦμα) è da intendere con senso locativo e preannuncia il movimento dei pastori verso il luogo della Natività; l'anastrofe di ποῦ, oltre a creare il chiasmo, serve a favorire l'atmosfera di concitazione dei pastori – si tratta, d'altronde, di un monosillabo accentato prima di una pausa forte alla quarta sillaba del metro. Si tratta della ripresa,

<sup>36</sup> Cfr. Bernard.2018, p. 565.

<sup>37</sup> Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 321) traducono “How is God flesh?”, sfruttando efficacemente la sintassi interrogativa dell'inglese.

da parte dell'Io narrante, dei medesimi termini usati dall'Osservatore, in forma di domanda<sup>38</sup>. La *geminatio* di θαῦμα corrisponde alla diffusione capillare del sostantivo nella produzione innografica sulla festività natalizia, così come in alcuni epigrammi sul medesimo evento<sup>39</sup>. L'Io narrante prosegue con l'imperativo del verbo βαδίζω, che è spesso usato in innografia per indicare un percorso mistico o, comunque, accompagnato da Dio (si pensi a θεοβάδιστος, vd. LbG s.v.). Al v. 8 appaiono due demarcazioni esplicite dell'intento efrastico dell'epigramma, ovvero un avverbio di luogo (ἐκεῖ) e un *verbum videndi* alla seconda persona singolare (ὡς ὁρᾶς); il secondo dei due è la dimostrazione che nell'icona descritta da destra a sinistra c'era una teoria di pastori verso la grotta, e non solo un pastore cui viene riferito dall'angelo l'annuncio della nascita di Cristo. Tale spostamento, che è assente nell'iconografia della Natività, è però attestata in altre raffigurazioni attinenti (vd. fig. 5)<sup>40</sup>: in questo caso è citato un versetto della preghiera di Isaia contenuta nel libro delle Odi: Od. 5.20 βάδιζε, λαός μου, εἴσελθε εἰς τὰ ταμίειά σου. I vv. 8-9 vanno letti tenendo a mente che, nel Vangelo, i pastori stavano pernottando all'aperto per curare le pecore (Lc. 2.8 ἀγραυλοῦντες καὶ φυλάττοντες φυλακὰς τῆς νυκτὸς ἐπὶ τὴν ποιμνὴν αὐτῶν): dimentichi del loro dovere terreno, vanno a lodare il Bambino. La costruzione scelta da Mauropode (καταφρόνησις τινος γίνεταί τινι) al posto di καταφρονέω permette di evidenziare retoricamente sia i pastori che si dirigono di fretta alla grotta, mantenendo il caso dativo del precedente σὺν τοῖς ποιμέσιν, sia il termine καταφρόνησις. Il verbo da cui deriva il sostantivo, appunto καταφρονέω, è attestato nei Vangeli di Matteo e Luca in due passi sinottici cui probabilmente Mauropode allude (Mt. 6.24 οὐδεὶς δύναται δυσὶ κυρίοις δουλεύειν· ἢ γὰρ τὸν ἓνα μισήσει καὶ τὸν ἕτερον ἀγαπήσει, ἢ ἑνὸς ἀνθέξεται καὶ τοῦ ἑτέρου καταφρονήσει· οὐ δύνασθε θεῷ δουλεύειν καὶ μαμωνᾷ; Lc. 16.13 οὐδεὶς οἰκέτης δύναται δυσὶ κυρίοις δουλεύειν· ἢ γὰρ τὸν ἓνα μισήσει καὶ τὸν ἕτερον ἀγαπήσει, ἢ ἑνὸς ἀνθέξεται καὶ τοῦ ἑτέρου καταφρονήσει· οὐ δύνασθε θεῷ δουλεύειν καὶ μαμωνᾷ): i pastori, infatti, lasciando il loro gregge (il *dovere* terreno) si dirigono a glorificare Dio, ὡς πρὸς δεσπότην (v. 19)<sup>41</sup>. L'azione dei pastori è paragonabile a quella descritta in Ps. 44.11 (ἐπιλάθου τοῦ λαοῦ σου καὶ τοῦ οἴκου τοῦ πατρός σου), in cui la fanciulla è indotta a dimenticare popolo, famiglia e padre per andare dal βασιλεὺς<sup>42</sup>. Il *menaion* attesta che il Ps. 44 faceva parte della liturgia dell'ora prima nella solennità del Natale e, dunque, la rete di allusioni è fondata su una fitta rete di rimandi cogenti da un punto di vista liturgico<sup>43</sup>. Proprio sul significato della

<sup>38</sup> Si accetta l'interpunzione già proposta da PITSINELIS 1999-2000.

<sup>39</sup> Si pensi al *Carm.* 3 del ciclo di epigrammi pubblicati da Hörandner dal Marc. Gr. Z, 524, che si apre con τὸ θαῦμα φρικτόν. Vd. EPIGRAMMATA BYZANTINA 1994, p. 118.

<sup>40</sup> La teoria dei pastori è invece raffigurata in molte icone russe, si veda STICHEL 1990.

<sup>41</sup> Cfr. La richiesta degli angeli in *Men. Ven.* XII, p. 173 B 9-11: παύσασθε ἀγραυλοῦντες, οἱ τῶν θρεμμάτων ἡγεμονεύοντες, κράξατε ἀνυμνοῦντες. Il contenuto è certo simile alla parabola di Mt. 18.12-14 e Lc. 15.3-7.

<sup>42</sup> Se si pensa che la fanciulla viene esortata ad ascoltare (Ps. 44.10 ἄκουσον, θύγατερ, καὶ ἰδὲ καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου) e ad andare verso il sovrano, si può supporre anche che l'intera sezione sia un rimando al versetto salmodico.

<sup>43</sup> È la stessa su cui si basano alcune allusioni interne ai canoni usati in liturgia, cfr. e.g. *Men. Ven.* XII, p. 201 A 33-37 οἱ παῖδες ἐυσεβεία συντραφέντες, δυσσεβοῦς προστάγματος καταφρονήσαντες, πυρὸς ἀπειλὴν οὐκ ἐπτοήθησαν, ἀλλ' ἐν μέσῳ τῆς φλογὸς ἐστῶτες ἔψαλλον· ὁ τῶν Πατέρων Θεὸς

presenza dei pastori si concentra Cristoforo Mitileneo in un epigramma dedicato alla Natività di Cristo (*Carm.* 123): essi sono di condizioni umili, così come umile è Gesù Bambino, maestro dell'umiltà propria del Cristianesimo<sup>44</sup>.

**2.10 τούτοις ... πόθου** con lo sguardo, l'osservatore ha accompagnato (συνελθῶν) i pastori nella loro corsa verso la grotta. Il verso si chiude con un'esortazione a "riempirsi di desiderio". Il sostantivo πόθος, così come il corrispettivo ποθέω, indica un desiderio spirituale nei confronti di Dio (cfr. Lampe s.v. ποθέω), così come il verbo ἐμφορέω indica anche il riempirsi di grazia tramite l'unione spirituale con Dio (cfr. Lampe s.v. ἐμφορέω, cfr. BEiÜ IV Nr. GR31 Rhoby, pp. 211-212 = DBBE Type 2623, olim typ/722, v. 10). È notevole la costruzione col dativo etico μοι, che indica partecipazione nell'avvicinamento al Cristo incarnato: il verbo, infatti, pur ammettendo la costruzione con il dativo al medio e al passivo (cfr. LSJ e GI s.v. ἐμφορέω, retto dal preverbo ἐν-), è solitamente costruito con dativo (etico) e genitivo (propriamente retto dal verbo all'attivo per indicare "riempire di").

**2.11-13 ἄντρον ... βρέφος** L'osservatore contempla la scena della Natività: se in precedenza semplicemente vedeva (v. 11 ὡς ὀρᾶς) i pastori avvicinarsi al luogo della nascita, la presenza effettiva della Natività rappresentata sull'icona induce a preferire il verbo θεωρεῖν, che indica una visione mistica e noetica (cfr. LSJ e Lampe s.v. θεωρέω). L'uso di tale verbo contrasta con la semplicità di ciò che vi si può osservare: una grotta disdegnata da tutti, una mangiatoia<sup>45</sup>, un bambino e una vergine. Posto a fine verso anche per coerenza con la descrizione dell'immagine, παρθένος risulta essere evidenziato dalla struttura metrica (fine verso con l'accento tonico sulla penultima come richiesto dal dodecasillabo): infatti, è proprio parte del θαῦμα che una παρθένος (giovane vergine) abbia partorito (al v. 5 σαρκουμένω è inserito proprio a fine verso). Bisogna notare un dettaglio significativo, ovvero che il v. 12 ha accentto sulla settima sillaba: l'ultimo ad avere accentto in questa posizione è il v. 4, l'ultimo della prima sezione, in cui si parafrasa il Gloria; in tal modo il v. 12, che menziona per la prima volta il neonato che al v. 13 è svelato essere il Dio annunciato dal coro angelico, rivela subito, seppur velatamente, la sua identità. Dopo i primi dieci versi, in cui si esalta l'eccezionalità dell'evento dell'Incarnazione e, indirettamente, il potere di Dio che scende sulla terra, i vv. 10-13 mostrano il piccolo Gesù avvolto in fasce e in povertà, secondo una tradizionale antitesi con la sua natura divina<sup>46</sup>. Si spiega così il v. 13, la cui martellante costruzione nominale accosta in parallelismo σὸς θεός e τοῦτο τὸ βραχὺ βρέφος e, per risaltare l'antitesi, vi è un accumulo di accentti in zone sensibili del dodecasillabo: σὸς θεός appena prima della C5 (nel manoscritto vaticano è seguito da interpunzione); βραχὺ βρέφος con l'accento tonico corrispondente alla penultima

---

ἐυλογητὸς εἶ.

<sup>44</sup> Vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 560. Il testo dell'epigramma è il seguente: ποιμνης βροτείας τὸν καλὸν σε ποιμένα / ἐν γῆ βροτῶν βλέπουσι πρῶτοι ποιμένες· / αὐτὴν γάρ, αὐτὴν τὴν ταπεινώσιν, λόγε, / δι' ἣν κατήλθες καὶ δι' ἣν σώζεις κτίσιν, / πρῶτην κατηξίωσας αὐτὸς σῆς θέας, / εἶπερ ταπεινὸν σφόδρα χρῆμα ποιμένες.

<sup>45</sup> L'introduzione dell'antro come luogo della nascita di Cristo si deve al Protovangelo di Giacomo (*Protev.* 35.13 καὶ εὗρεν ἐκεῖ σπήλαιον καὶ εἰσήγαγεν αὐτήν).

<sup>46</sup> Cfr. e.g. AHG IV 50, 30-32 θρόνος δέ / χερουβικὸς ὥφθη Θεοῦ / φάτνη ἀλόγων ποτέ.

sillaba del metro. Inoltre, βρέφος è evidenziato dalla sovrabbondanza di determinativi, che permettono una deissi identificativa molto marcata (“è proprio questo qui”) appena dopo la C5: è il motivo dello stupore dell’Osservatore, come avviene anche in BEiÜ IV, Nr. GR77, pp. 249-250 Rhoby (= DBBE Type 2775, olim typ/883), che si trova nel ms. Athon. Vatop. 937 (olim 735, diktyon 19081, Aland 1435; XI sec.) a fianco di una miniatura della Natività. Per quanto riguarda le attestazioni del sintagma, Cirillo di Alessandria (*Comm. in Is.* PG 70, col. 1061.15) definisce Gesù βραχὺ ἔτι βρέφος in riferimento alla scena evangelica dell’incontro con Simeone (Lc. 2.22-35) e la βραχύτης del Bambino è un *topos* nella letteratura cristiana<sup>47</sup>; in questo contesto, l’aggettivo potrebbe essere anche un riferimento alla piccolezza della rappresentazione del neonato sulla tavola dell’icona, a paragone con le altre figure circostanti.

**2.14-15 θεός ... λέγεις** Dio è visto come πένης, ἄοικος, appena venuto al mondo; in unione con il precedente βραχὺ βρέφος, la descrizione segue pedissequamente i *topoi* della Natività, ponendoli però in forma dubitativa. I primi due attributi di θεός celano un possibile riferimento a Gr.Naz. *Carm. mor.* PG 37, col. 876.14 πένης τε καὶ ἄοικός ἐστὶ σοι βίος, in cui ci si riferisce polemicamente alla vita di un ricco<sup>48</sup>. Φαύλον ῥάκος ricalca il participio ἐσπαργανωμένον concordato a βρέφος in Lc. 2.7 e 12, considerando anche il fatto che, nei lessici, σπάργανον è glossato proprio con δεσμός e ῥάκος (cfr. e.g. Hesych. [σ] 1411 e 1412 Hansen)<sup>49</sup>. Al v. 15 εἰς φῶς προελθὼν ἄρτι, la cui immagine è invero del tutto comune, si porti a paragone AHG X 8, 94-98 φῶς ἐκ φωτὸς / λάμπας ἀχρόνως, υἱὲ τοῦ πατρὸς, / ἐπ’ ἐσχάτων / μήτρας προελήλυθας / παρθενικῆς.

**2.16-18 ψεῦδος ... δεικνύων** In risposta al dubitante osservatore, l’Io narrante sottolinea che nulla di quanto vede è menzogna, ma sta apprendendo la verità. È menzionata la stella che indica la via ai Magi, che essi indicano a Erode (Mt. 2.2 εἶδομεν γὰρ αὐτοῦ τὸν ἀστέρα ἐν τῇ ἀνατολῇ) e che vedono risplendere sopra Betlemme (Mt. 2.9 καὶ ἰδοὺ ὁ ἀστήρ ὃν εἶδον ἐν τῇ ἀνατολῇ προῆγεν αὐτοὺς ἕως ἐλθῶν ἐστᾶθαι ἐπάνω οὗ ἦν τὸ παιδίον), come testimone che l’incarnazione è avvenuta. La μαρτυρὸς ἀστήρ evangelica è usata nel *De incarnatione verbi* di Atanasio per dimostrare la divinità del Cristo<sup>50</sup>, così come è attestata nell’innologia: (AHG IV 35.61-63 ὁ δείξας / ὀλοφαῖ ἀστέρα τὸν μάρτυρα / εὐσεβείας ἄθλοις περιαστράπτοντα<sup>51</sup>. I verbi βλέπω e δεικνύμι, così come ὁράω e θεωρέω, rimandano al campo semantico della vista, secondo una modalità topica nell’ecfrasi.

<sup>47</sup> Cfr. e.g. Orig. *Cels.* 3.64 Οὐ βλασφημοῦμεν οὐδὲ τὸν θεὸν οὐδὲ καταψευδόμεθα, διδάσκοντες πάνθ’ ὄντινόν συναίσθησθαι τῆς ἀνθρωπίνης βραχύτητος ὡς πρὸς τὴν τοῦ θεοῦ μεγαλειότητα καὶ αἰεὶ αἰτεῖν ἀπ’ ἐκείνου τὸ ἐνδέον τῇ φύσει ἡμῶν, τοῦ μόνου ἀναπληροῦν τὰ ἐλλειπῆ ἡμῖν δυναμένου e Gr.Nyss. *Eun.* 3.4.64 καὶ οὕτω γέγονεν ἡ ἄρρητος ἐκείνη μίξις καὶ σύνοδος, τῆς ἀνθρωπίνης βραχύτητος πρὸς τὸ θεῖον μέγεθος ἀνακραθείσης.

<sup>48</sup> In Giovanni Crisostomo, ἄοικος si trova spesso inserito in una catena di aggettivi a descrivere la povertà di un personaggio positivo, cfr. e.g. Io.Chr. *Prov.* (CPG II 4401) 16.2.2.

<sup>49</sup> Il sintagma φαύλος ῥάκος si ritrova in tutt’altro contesto anche in Mi.Chon. *Or.* 16, I p. 292 Lambros, che probabilmente si rifà a D.Chr. *Or.* 36.25.

<sup>50</sup> Athan. *Inc.* 35.8.

<sup>51</sup> Il nesso μαρτυρὸς ἀστήρ vale anche viceversa, dato che sovente i martiri sono descritti come stelle, soprattutto in testi agiografici e inni.

**2.19-21 οὔτοι ... πρέπον** dopo la stella, i testimoni della verità dell'annuncio sono "quelli che corrono come verso un padrone". L'indicazione è volutamente generica, ma ha dei precisi riferimenti allusivi. Si è già detto che ὡς πρὸς δεσπότην si coordina con il precedente vv. 8-9 nell'allusione a Mt. 6.24 = Lc. 16.13. Il nesso τὸ τερπνὸν ᾄσμα si ritrova in un contacio di Romano il Melode sull'arrivo dei Magi (*Hymn.* 15.9 Grosdidier de Matons Δεῦρο κλαῦσον, Ῥαχὴλ, / καὶ συνθρήνησον ἡμῖν / μέλος ὀδυνηρὸν // ἀντὶ ᾄσματος τερπνοῦ, / ἀντὶ ὕμνου γλυκεροῦ / προσκομίσωμεν κλαυθμόν). Inoltre, dato che in questa parte si fa un elenco di τεκμήρια della verità dell'annuncio, è stringente il paragone con due passi di un canone di Andrea di Gerusalemme, contenuto nel *Menaion* per la liturgia di Natale, in cui si esortano i giusti a superare le montagne e a giungere nel luogo in cui Cristo è nato, dove è seduta la Vergine con in grembo Gesù, pastori, i Magi che portano i doni al Signore (τῷ Δεσπότη δῶρα προσφέρουσιν) e gli Angeli che inneggiano<sup>52</sup>. Ma, soprattutto, è interessante il passo successivo, in cui si afferma che il Λόγος si è fatto carne e che la Vergine lo ha partorito: lo testimonia la stella, i magi si inchinano, i pastori si stupiscono, l'intero creato gioisce<sup>53</sup>. Se si nota l'ordine scelto da Andrea, si capisce perché Mauropode abbia scelto di indicare in modo generico gli uomini che raggiungono la grotta: tra di loro ci sono i Magi (lo si capisce dal preciso riferimento ὡς πρὸς δεσπότην, che allude ai passi veterotestamentari ritenuti profetizzare la loro venuta), ma sono anche i pastori. L'autore decide di non separarli per dare l'idea dell'unità della comunità orante (in Andrea di Gerusalemme si dice ἡ κτίσις ἀγάλλεται) in contrapposizione alla solitudine di colui che ancora è in dubbio, l'Osservatore. Μελωδέω è il verbo tipico per descrivere il canto di Davide dei *Salmi* sin da *Macc.* 4.18.15 τὸν ὕμνογράφον ἐμελώδει ὑμῖν Δαυὶδ κτλ. (cfr. e.g. Io.Maur. *Carm.* 45, vd. *infra*); è anche usato per indicare il canto degli uomini o degli angeli (cfr. e.g. rispettivamente Rom.Mel. 28.11 e 28.21) ed è diffusissimo nella produzione liturgica. Per sottolineare l'unità del gruppo di oranti, Mauropode usa συμμελωδέω<sup>54</sup>, presente in AHG VIII 93, 121 e *Men. Rom.* III, p. 441, 5.409<sup>55</sup>. Si noti l'asindeto tra συμμελωδεῖν e οὐκ ἀπιστεῖν retti da πρέπον, strumento retorico che permette l'accostamento diretto tra i due verbi nell'esortazione all'Osservatore.

**2.22-23 εἰς ... φύσιν** Inizia una sezione di contenuto teologico, chiusa in *Ringkomposi-*

<sup>52</sup> *Men. Ven.* XII, pp. 202 B 47 – 203 A 5 (= p. 207 B 2-9) εὐφραίνεσθε Δίκαιοι, οὐρανοὶ ἀγαλλιᾶσθε, σκιρτήσατε τὰ ὄρη, Χριστοῦ γεννηθέντος. Παρθένος καθέζεται, τὰ Χερουβὶμ μιμουμένη, βαστάζουσα ἐν κόλποις, Θεὸν Λόγον σαρκωθέντα. Ποιμένες τὸν τεχθέντα δοξάζουσι. Μάγοι τῷ Δεσπότη δῶρα προσφέρουσιν. Ἄγγελοι ἀνυμνοῦντες λέγουσιν· ἀκατάληπτε Κύριε, δόξα σοι.

<sup>53</sup> *Men. Ven.* XII, p. 203 A 6-10 ὁ Πατὴρ εὐδόκησεν· ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο· καὶ ἡ Παρθένος ἔτεκε, Θεὸν ἐνανθρωπήσαντα· Ἀστὴρ μηνύει· Μάγοι προσκυνοῦσι· Ποιμένες θαυμάζουσι· καὶ ἡ κτίσις ἀγάλλεται. L'ordine dell'intera poesia sembra essere quasi equivalente anche al già citato *Carm.* 2 del ciclo del Marc. Gr. Z, 524: τὸ θαῦμα φρικτόν· παρθένος θεὸν κύει, καὶ πρὸς τὸν ἀμὸν ἄγγελος μὲν ποιμένας ἀστὴρ δὲ μάγους πρὸς τὸν ἥλιον φέρει. Manca la gioia corale finale e viene posto sin dall'inizio il motivo del θαῦμα, ovvero che una vergine ha concepito Dio. Vd. EPIGRAMMATA BYZANTINA 1994, p. 118.

<sup>54</sup> Vd. *supra* le considerazioni sul preverbo συν-.

<sup>55</sup> È però notevole l'assonanza con un esempio addotto dal commentatore Giovanni al *περὶ ἰδεῶν* dello Pseudo-Ermogene (RhG 6 p.491.1 Walz). Cfr. anche il v. 403 del *De Abdicatione* del patriarca Nicolao IV Muzalo (1070ca. – 1152) οἷς συμμελωδῶν καὶ διδάσκων συμπνέειν.

*tion* al v. 28, in cui si spiega il motivo per cui all'Osservatore οὐκ ἀπιστεῖν πρέπον. Per farlo, Mauropode intreccia riferimenti al Nuovo Testamento e ai Padri della Chiesa. Mauropode crea un'antitesi topica relativa all'Incarnazione di Dio. Il verbo βροτόω usato per l'Incarnazione (vd. Lampe s.v. βροτόω, *make mortal*) si trova per la prima volta in Gr.Naz. *Carm. dogm.* 30.41, PG 37, col. 460.3, in cui peraltro si parla anche della παρθενική μήτηρ di Dio (v. 26): οὐ ξένος, ἐξ ἐμέθεν γὰρ ὄδ' ἄμβροτος (ripreso nel verbo θεόω) ἦλθε βροτωθείς (usato tale e quale) / παρθενικῆς διὰ μητρὸς (vd. v. 23), ὄλον μ' ὄλος ὄφρα σαώση (= ὡς θεώση σὴν φύσιν). La "deificazione" dell'uomo in forza dell'azione di Cristo è uno dei punti nevralgici della teologia cristiana<sup>56</sup> ed è una tematica tipica delle poesie mauropodee, in questo caso evidenziata attraverso una forte enfasi: i due termini si trovano a cavallo della C5 e, tra di loro, l'antitesi è doppia, provocata sia dal loro significato, sia dall'uso opposto della diatesi. Bisogna poi ricordare che, nel momento in cui l'Osservatore giunge alla grotta (v. 11), il verbo che descrive la sua osservazione è θεωρεῖν: la θεωρία, insieme alla κάθαρσις, è una delle due pratiche attraverso le quali si ottiene la θέωσις e avviene nel momento in cui si contempla e si conosce l'azione di Cristo il quale, nella sua unica natura sia divina sia umana, ha riconciliato l'uomo con Dio attraverso la sua incarnazione e la sua morte. Nell'avvicinamento a Cristo, la fase θεωρία è una intermedia tra la prima κάθαρσις e la successiva θέωσις: l'uomo non è ancora capace di eliminare il peccato, ma è conscio delle sue azioni e man mano si migliora attraverso la pratica della virtù avendo l'anima occupata dalla meditazione sui misteri e sull'incarnazione. Si capisce ancor meglio il senso dell'οὐκ ἀπιστεῖν σε πρέπον del v. 21: sapendo l'azione di Cristo, l'uomo ottiene la potenzialità di entrare in una comunione con Dio che, per taluni teologi, non fu esperita neanche da Adamo ed Eva prima del peccato originale.

**2.24-26 πένης ... βρεφοτρόφος** Giovanni allude qui a 2Cor. 8.9: γινώσκετε γὰρ τὴν χάριν τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ (cfr. v. 22), ὅτι δι' ὑμᾶς ἐπτώχευσεν πλούσιος ὢν, ἵνα ὑμεῖς τῇ ἐκείνου πτωχεΐᾳ πλουτήσητε. Infine, la somiglianza nella composizione dei vv. 18 e 23, come al v. 21, dimostra una certa tendenza da parte di Mauropode a mettere il verbo, soprattutto se participio (vd. anche, in questa poesia, vv. 5, 8, 9) e in particolare se esso è preceduto da un'enclitica, a fine verso. Dal punto di vista retorico, l'omoteleuto tra vv. 18 e 23 permette un'efficace congiunzione tematica, dato che al v. 18 la stella, simbolo regale e divino, testimonia che il bambino in fasce è Dio, al v. 23 si parla appunto della tematica topica della πενία Θεοῦ attraverso un riferimento all'*auctoritas* di Paolo. Il verbo ἐπικροτέω del v. 25 si trova spesso associato ai cori angelici (cfr. e.g. Io.Chr. *Hom. in 2Cor.* 5, PG 61, p. 413.7 ὁ τῶν ἀγγέλων ἐπεκρότει e Io.Dam. *Or. in dorm. Mar.* II, 8.14 ἐπεκρότει δὲ καὶ πᾶς ὁ τῶν ἀγίων χορός, *Cosm. Can.* od. 9.13 ἐπεκρότησαν πᾶσαι / οὐρανῶν αἰ δυνάμεις). Il verbo, che, negli autori cristiani, ha perso la sua connotazione di "parlottare" (cfr. LSJ s.v. ἐπικροτέω) finendo per essere un sinonimo di κροτέω, regge anche qui il dativo strumentale ταῖς ἐλπίσι (la fiducia nella fede e nella carità, vd. Lampe s.v. ἐλπίς). Al v. 26, l'aggettivo ἀνανδρος è modellato sul testo dell'Annunciazione di Lc. 1.34 e dive-

<sup>56</sup> Dell'immensa bibliografia a riguardo, si vedano MANTZARIDIS 1984, che si sofferma su Gregorio Palama, e i recenti volumi N. RUSSELL 2004, FINLAN – KHARLAMOV 2006, M. J. CHRISTENSEN – WITTUNG 2007 e, in particolare, LOUTH 2007.



nendo un epiteto di Maria, la madre che non ha conosciuto uomo (vd. *Doctrina patrum* p. 291.20-21 μήτηρ ἄνανδρος, παρθένος γεννήσασα, cfr. e.g. Rom.Mel. *Hymn.* 15.8.10 παρθένος, μήτηρ ἄνανδρος) e, da lì, si è diffuso nell'innografia liturgica<sup>57</sup>. D'altronde, il παρθένος γεννήσασα della *Doctrina patrum*, che ha suo riferimento evangelico in Mt. 1.23 (= Is. 7.14) ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἱόν, si trova parafrasato in παρθένος βρεφοτρόφος. È molto interessante notare che entrambi gli aggettivi sono usati in *BEIŪ* Nr. St2, p. 363 Rhoby, datato al XIV secolo, che si trovava su di un panagiaron del Monastero di Pantelemone sull'Athos: ἄνανδρε μήτερ, Παρθένε βρεφοτρόφε / Κομνηνὸν Ἀλέξιον Ἄγγελον σκέπτοισ<sup>58</sup>.

**2.27-28 μάγων ... θυμηδίας** dopo i Magi e i pastori, riferimenti rispettivamente a Mt. 1.19 e a Lc. 15-16, si passa al verso di chiusura della sezione. Χαρά (la gioia terrena tra i fedeli, cfr. Lampe s.v.) e θυμηδία (la felicità data dall'intervento divino, anche dei Beati in Paradiso, cfr. Lampe s.v.) sono posti a inizio e a fine verso, entrambi retti dall'aggettivo μεστά, e abbracciano, anche nella sintassi, tutte le cose (τά πάντα; nella ripresa dell'aggettivo neutro sostantivato si è tralasciato il ταῦτα, passando dunque dalla deissi di tutte le cose raffigurate nell'icona a tutto nel senso più lato e generale del termine). Il verso potrebbe essere modellato su di un passo del *Carm.* 238.2 di Gregorio Nazianzeno: πάντα ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα χαρᾶς καὶ εὐφροσύνης ἀφορμὴ τοῖς πρὸς τὴν ἀλήθειαν βλέπουσι κατὰ τὸ Εὐαγγέλιον γίνεται.

**2.29 τούτοις ... συμπροσκύνει** Dopo aver descritto le motivazioni per cui all'osservatore οὐκ ἀπιστεῖν πρέπον, l'Io narrante lo esorta a gioire e a prostrarsi insieme agli altri astanti dinanzi al neonato Gesù. I verbi σύγχαιρε e συμπροσκύνει rientrano nella continua anafora del preverbo συν- di cui si è già parlato in precedenza: il primo verbo fa riferimento diretto ai due sostantivi del verso precedente introducendo il termine nevralgico χάρις; il secondo è un chiaro riferimento alla προσκύνησις dei Magi in Mt. 2.2, 11. La pratica della προσκύνησις faceva anche parte delle celebrazioni liturgiche della solennità natalizia: il sacerdote si inchina intona tre volte il δεῦτε προσκυνήσωμεν e intona tre salmi (Ps. 5, 44, 45)<sup>59</sup>. Nella liturgia dell'ora prima veniva letto anche l'incipit dell'*Epistola agli Ebrei* di Paolo, in cui si cita Deut. 32.43 καὶ προσκυνήσατόωσαν αὐτῷ πάντες ἄγγελοι θεοῦ, così come il già citato Salmo 44, in cui sono le figlie di Tiro a prostrarsi<sup>60</sup>: la προσκύνησις è però un *Leitmotiv* dell'intera liturgia natalizia<sup>61</sup>.

**2.30-33 ἔα ... ἡδέως** L'unico a non partecipare alla gioia generale è Giuseppe, che

<sup>57</sup> Cfr. e.g. *Men. Ven.* XII, p. 198 A 1, proprio in una riscrittura della domanda dell'Annunciazione: ἄνανδρος εἰμι καὶ πῶς τέξω Υἱόν. Si segnala che è attestato anche il nesso ἀπάτωρ Υἱός per Cristo, vd. e.g. Io.Dam. *Can.Iam. De Transfiguratione*, PG 96, col. 849.14

<sup>58</sup> Si rimanda al commento di *EPIGRAMMATA BYZANTINA* 2010, pp. 362-365.

<sup>59</sup> *Men. Ven.* XII, p. 182 B 3-4 εὐλογήσαντος τοῦ ἱερέως, ἀρχόμεθα τοῦ Τρισάγιου. Εἶτα τὸ, Δεῦτε προσκυνήσωμεν, γ'. Καὶ στιχολογοῦμεν τοὺς ἐφεξῆς τρεῖς ψαλμούς.

<sup>60</sup> Ps. 44.13 προσκυνήσουσιν αὐτῷ θυγατέρες Τύρου ἐν δώροις.

<sup>61</sup> Si consideri anche un passo di Giovanni Damasceno sulla Natività: Io.Dam. *Nativ.ŷ.* 15 ἡμεῖς οὖν τὰ εἰκότα ἐορτάσωμεν σήμερον καὶ τιμήσωμεν τὴν τοῦ Χριστοῦ γένναν καὶ φαιδρῶς ἀλαλάξωμεν, μετὰ ποιμένων ὑμνήσωμεν, μετ' ἀγγέλων χορεύσωμεν καὶ μετὰ μάγων προσκυνήσωμεν τῷ τεχθέντι θεῷ ἡμῶν

è descritto esattamente come appare sull'icona, un κατηφής πρεσβύτης. L'aggettivo κατηφής, già omerico (*Od.* 24.432), si ritrova sia in Eur. *Heracl.* 633 sia in alcuni passi ippocratei (vd. e.g. Hp. *Coac.* 382.2) collegato al volto e agli occhi<sup>62</sup>. L'aggettivo è usato anche nella già citata Gr.Naz. *Carm.* 238.3 τούτου ἔνεκεν σκυθρωπὸν μὲν τι καὶ κατηφές οὔτε λαλήσαι καταδεχόμεθα, οὔτε ὑμῖν συμβουλεύομεν ὑποσχεῖν τὰς ἀκοὰς τοῖς τοιούτοις τῶν λόγων. L'immagine dell'affanno che morde la mente è un τόπος culturale della Grecità, usatissimo anche nel Medioevo: si portino a paragone, però, anche Eur. *Alc.* 1100 λύπη καρδίαν δηχθήσομαι e *Rh.* 596 λύπη καρδίαν δεδηγμένοι, così come il dolore nascosto si ritrova in Eur. *Hipp.* 139 κρυπτῶ πάθει θανάτου θέλουσαν. Come βραχὺ βρέφος del v. 13, anche κρυπτὸν πάθος fa collidere due accenti tonici nella terzultima e penultima sillaba del dodecasillabo. Giovanni si riferisce alla descrizione matteana della figura di Giuseppe, che, meditando perché vuole ripudiare Maria di nascosto, è rassicurato da un angelo in sogno (Mt. 1.19, vd. v. 32), che gli appare altre due volte per esortarlo a fuggire in Egitto durante la Strage degli Innocenti (2.13) e poi a tornare (2.21)<sup>63</sup>. Si noti infine che il verbo δάκνω è spesso usato per descrivere il morso del peccato e che λύσις è un termine tecnico che ne indica l'assoluzione: tale descrizione di Giuseppe introduce, e *silentio*, un'ultima figura dell'icona, ovvero il pastore/diavolo che turba e tenta Giuseppe – ma anche l'osservatore, che è indotto a non credere al θαῦμα avvenuto (cfr. ἀπιστέω v. 21). Dopo il sonno, anche Giuseppe partecipa alla generale gioia – si noti l'uso di συγκροτέω, che riprende il precedente ἐπικροτέω usato per il coro angelico. Per la prima volta all'interno dell'epigramma non c'è più una dialettica Io narrante – tu osservatore, ma ogni oggetto della narrazione, da quelle raffigurate a quelle esterne alla tavola, si unisce alla gioia della Natività. Si confronti in tal senso un passo del Canone giambico sulla Natività attribuito a Giovanni Damasceno, nel quale le genti, dopo essersi allontanate dal pericoloso peccato, innalzano le mani con inni di gioia (PG 96, col. 821.7 ὑψοῦτε χεῖρας σὺν κρότοις ἐφυμνίους<sup>64</sup>).

<sup>62</sup> Ma si veda Hp. *Carm.* 17.8-10, in cui καταφέα sono anche gli anziani: πάντας οὖν ἀολλέας πρὸ τῶν πυλέων εὔρομεν, ὡς εἰκὸς, ἡμέας περιμένοντας, οὐκ ἄνδρας μόνους, ἀλλὰ καὶ γυναῖκας, ἔτι δὲ καὶ πρεσβύτας καὶ παιδία νῆ τοὺς θεοὺς κατηφέα καὶ τὰ νήπια.

<sup>63</sup> Il medesimo episodio è narrato anche nel Protovangelo di Giacomo, nel quale i dettagli sono maggiormente enfatizzati. In particolare, il sogno risolutore della tristezza di Giuseppe e la sua successiva gioia dei vv. 32-33 appaiono essere molto vicini a quanto si dice in *Protev.* 14.16 τελεσθέντος δὲ τοῦ δείπνου κατέβησα εὐφρανόμενοι καὶ ἐδόξασαν τὸν Θεὸν Ἰσραήλ, anche se, come in Mt. 1.19, ci si riferisce a un momento precedente alla Natività. Si tengano a mente le considerazioni fatte in precedenza sulla figura di Giuseppe e il suo ruolo chiave a fine epigramma, vd. *supra*.

<sup>64</sup> Esso è inserito nella liturgia natalizia nel *Men. Ven.* XII, p. 217.

## 2 *Carm. 3* – Εἰς τὴν βάπτισιν

Mauropode describe la scena del Battesimo di Cristo nel Giordano. La Teofania<sup>65</sup>, come è denominata nella tradizione ortodossa, è la prima apparizione trinitaria del Nuovo Testamento ed è condivisa da tutti e quattro i Vangeli canonici<sup>66</sup>: Gesù si rivela/è rivelato<sup>67</sup> figlio di Dio dalla voce del Padre e dall'apparizione dello Spirito Santo in forma di colomba.

Dal punto di vista figurativo, la rappresentazione del Battesimo è molto standardizzata nella produzione artistica bizantina. Gesù occupa la posizione preminente, al centro dell'immagine, e guarda davanti a sé, fisso verso lo spettatore. Egli è immerso nel Giordano, che è raffigurato spesso attraverso una o due sue personificazioni antropomorfe (di medie o piccole dimensioni, fig. 7-9) mentre guarda la figura preminente di Cristo immerso nei propri flutti (fig. 7-8); il fiume può coprire (fig. 6, 7, 9, 10, 11) o non coprire (fig. 8) il corpo di Cristo. Sopra la sua testa, in linea retta, si trova la colomba che discende dal cielo e, al di sopra, un anfratto nella volta del cielo, tipicamente in celeste, che talvolta è ampio e fa apparire un coro angelico. Giovanni è il più delle volte raffigurato a destra, nell'atto di conferire il battesimo con la mano destra (fig. 6, 8, 9, 10, 11; si può anche trovare sulla sinistra, vd. fig. 7): è stante (fig. 9) o piegato/seduto (fig. 6-8), come se fosse da un'altura sopraelevata rispetto al Giordano (fig. 2); le sue vesti sono spesso bicrome e, il più delle volte, la parte sottostante dell'abito è di pelo. Le tipologie di raffigurazione si distinguono a seconda della versione evangelica seguita: in alcune il Battista guarda la colomba (fig. 6, 9), secondo la forma di "testimonianza" del Vangelo di Giovanni (Io. 1.32-34), in cui è proprio attraverso i suoi occhi e la sua voce che si viene a sapere della Teofania; in altre sono semplicemente raffigurate la colomba e la luce in alto, mentre Giovanni e gli altri personaggi guardano il Cristo (fig. 7-8) – probabile riferimento alla tradizione dei Vangeli sinottici. A destra vi è sempre un gruppo di angeli (in genere tre o quattro) che reggono dei panni per asciugare il corpo del battezzato (fig. 6-10) e, più raramente, un gruppo di catecumeni sulla sinistra (come in Lc. 3.21), che parlano tra di loro (fig. 9 e 11, a destra e a sinistra).<sup>68</sup>.

Se l'epigramma sulla Natività espone accuratamente i dettagli di una famosa tipologia di raffigurazione sacra bizantina, seguendo un preciso ordine descrittivo, il secondo epigramma della sezione non parebbe eguagliarne la minuzie. Ciò dipende

---

<sup>65</sup> Il termine Teofania era usato sia per Natale sia per l'Epifania ortodossa, ovvero la festa del Battesimo di Cristo. Lo stesso Gregorio Nazianzeno, nella sua *Omelia per il Natale* (Or. 38), usa il termine Teofania per la natività di Cristo.

<sup>66</sup> Si veda il passo dell'*Omelia sul Battesimo* di Giovanni Crisostomo, in cui si spiega l'importanza della festività per il Cristiano (PG 49, coll. 365-6).

<sup>67</sup> Le versioni dei quattro Vangeli si differenziano nella modalità di descrizione dell'evento. Nei sinottici, Gesù, dopo essere stato battezzato da Giovanni, esce dall'acqua e vede la colomba; la voce del padre è udita da tutti. Il Vangelo di Matteo aggiunge il dettaglio per cui Giovanni si voleva sottrarre all'atto, ma Gesù gli impone di battezzarlo. Nel Vangelo di Giovanni, invece, è il Battista a descrivere la scena.

<sup>68</sup> Per maggiori dettagli, si rimanda a RISTOW 1965 e PASSARELLI 1998, pp. 109-128.

dal fatto che la poesia di Mauropode segue la cronologia evangelica e non quella iconografica, procedendo per sezioni tematiche. La narrazione si apre con la figura di Giovanni il Battista (vv. 1-16). La dettagliata descrizione del Santo si conforma alla sua rappresentazione tradizionale (vd. e.g. fig. 12) ed è basata su dettagli evangelici di cui si parlerà diffusamente nel commento. Giovanni ha barba e capelli lunghi e incolti e un vestito di peli ricoperto da una tunica, stretta da una cintura anch'essa di peli, proprio come i Santi eremiti<sup>69</sup>. Ai vv. 6-7 sono citati *en passant* i catecumeni. Solamente ai vv. 13-14 si passa al contenuto della scena della Teofania, con la descrizione della mano tremante di Giovanni che non osa toccare il capo di Cristo. Si è detto che lo sguardo di San Giovanni o si focalizza sulla figura di Cristo o guarda la colomba discendere dall'alto: nell'epigramma Mauropode descrive entrambe le posizioni in una relazione cronologica. Lo sguardo di Giovanni, che è costretto a rivolgersi verso l'alto a causa della vertigine provocata dalla sua vicinanza al Signore, corrisponde al movimento discendente della voce del Padre che riconosce suo Figlio e della colomba dello Spirito, che si ferma su di lui. Si passa poi alla descrizione del fiume, partecipe dell'intero evento: forse è un riferimento alla sua raffigurazione antropomorfa che, talvolta, è presente nell'iconografia. Dopo i vv. 29-32, di contenuto dottrinale, i vv. 33-34 descrivono il gruppo festoso di angeli e uomini, corrispondente alla parte destra nella raffigurazione<sup>70</sup>. Gli ultimi due versi sono una chiusa moraleggiante.

Fino al v. 13, la caratterizzazione efrastica della poesia appare molto più sfumata rispetto al componimento sulla Natività, tanto che, se i versi fossero estrapolati dalla poesia e dal *corpus* vaticano, sarebbe di difficile identificazione il loro intento retorico: ad esempio, non ci sono allocuzioni dirette all'osservatore attraverso *verba videndi* e l'unico deittico (v. 8) non è pregnante dal punto di vista retorico, servendo semplicemente come riferimento a Giovanni, appena descritto. Tuttavia, l'intento di Mauropode è quello di rimarcare il ruolo del Battista nella Teofania, seguendo il dettato del Vangelo giovanneo<sup>71</sup>: i primi versi introducono la figura di Giovanni e preludono all'arrivo di Gesù (v. 8, segnalato proprio dal primo deittico). In questo punto si apre una *climax* fortemente patetica, scandita da tre versi in cui Giovanni, che ben sa chi

<sup>69</sup> Il Battista è rappresentato nello stesso modo anche all'interno delle deisi, a destra del Cristo Pantocratore, in posizione orante, vd. fig. 12.

<sup>70</sup> È utile portare a paragone le due miniature contenute in Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 64v (fig. 10) e, soprattutto, f. 172r (fig. 11), in cui si rappresentano due momenti cronologicamente consequenziali: dapprima il battesimo di un catecumeno e, successivamente, quello di Gesù Cristo, con gruppo di uomini sulla sinistra e coro angelico alla destra dell'immagine.

<sup>71</sup> L'attenzione di Mauropode per San Giovanni Prodromo, il proprio Santo eponimo, è confermata dall'attribuzione al metropolita di Eucaita di dodici canoni per il Battista. In più manoscritti (tra cui il Par. gr. 138), otto di questi canoni sono tramandati in un unico *corpus* che fu pubblicato in IOANNES MAUROPUS 1937b seguendo il testo del solo Lavr. I 77 e senza apparato critico. Proprio il manoscritto atonita ne contiene in realtà altri quattro e il Vindob. theol. gr. 78 e il Ms. 52 della biblioteca del Monastero Vlatadon in Tessaglia ne preservano in totale undici. Due di questi ulteriori canoni sono editi, uno nel già citato IOANNES MAUROPUS 1937b, pp. 36-40 e un altro in IOANNES MAUROPUS 1937a. Cfr. HUSSEY 1947, p. 71, LAURENT 1948, pp. 114-115 e IOANNES MAUROPUS 1967, pp. 22-23. I canoni sono pubblicati da Spyridion Lauriota e S. Schoina in forma prosastica. Tuttavia, non avendo potuto visionare il manoscritto atonita ma solamente il parigino e il viennese, non posso offrirne per ora un testo rivisto criticamente e, quindi, mi limito a usare la loro pubblicazione novecentesca.



anapesto e due trochei finali; se si ritiene, invece, che uno dei due è in realtà foneticamente atono, si avrebbe al v. 1 [auxmon'ayrion]<sup>73</sup> e al v. 2 [ðo'raszonin]<sup>74</sup> e, quindi, al v. 1 due giambi, un anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto) e un anapesto con atona finale, mentre al v. 2 dattilo + trocheo, seguiti da due anapesti con atona finale. Con ciò, la seconda interpretazione è la più probabile. Il v. 3 incomincia con inversione (un dattilo), ma prosegue con giambo, anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo), giambo e atona finale; il v. 4, infine, incomincia con un dattilo e un trocheo, per poi avere al secondo κῶλον un giambo e un anapesto allungato, con atona finale.

2. vv. 5-7 – si passa all'azione di conversione del Battista. Il v. 5 ha, al primo κῶλον, si ha un bisillabo piano seguito da trisillabo tronco, al secondo due bisillabi (uno tronco e uno piano) seguito da trisillabo, con *pattern*  $a - b - 2a - b$ . Il v. 6, invece, presenta *pattern*  $b - a - a - 2b$ , con trisillabo sdrucchiolo, seguito da due bisillabi di accentazione speculare a cavallo di cesura e un *word cluster* pentasillabico piano. Il v. 7 presenta una successione di elementi in ordine progressivo: trisillabo (νέμει δέ), tetrasillabo (καί βάπτισμα), pentasillabo (τοῖς μουμένοις, in clausola come il precedente τοῖς ἠθροισμένοις); in questa sequenza, anche gli elementi che portano l'accento principale di ogni *word cluster* sono nel medesimo ordine (νέμει, βάπτισμα, μουμένοις). I vv. 5-7 propongono nei primi cinque versi il *pattern* accentuativo già più volte incontrato in *Carm.* 2, con inversione, distanziati di tre sillabe. Mentre il v. 5 ha inversione al primo κῶλον e, quindi, un dattilo e giambo, al secondo essi sono seguiti da giambo e anapesto allungato, il v. 6 gioca sull'aspettativa ritmica del lettore: il primo κῶλον è identico al precedente (inversione, con dattilo + giambo); dopo la C5 vi è un bisillabo piano (πᾶσι) e non tronco come Χριστόν del verso precedente e, in questo modo, ricomincia un ritmo discendente che però non trova un'arsi né una né dopo due atone. In questo caso, il ritmo è molto complesso, con una sequenza con doppia inversione che forma al primo κῶλον un dattilo e un giambo, al secondo un dattilo e un'anapesto, seguiti da atona. Il v. 7, che chiude la sezione, mantiene il cambiamento ritmico dei versi precedenti: si apre con un'inversione (dattilo + giambo) e si potrebbe chiudere con due anapesti, sfruttando l'accento grammaticale di τοῖς come accento di appoggio, posto dopo 7pp e prima di due atone<sup>75</sup>.
3. vv. 8-9 – snodo tra la prima e la seconda parte. Il v. 8 presenta *pattern*  $a - b - a - 2b$  (bisillabo piano, trisillabo tronco, bisillabo tronco e *word cluster* pentasillabico piano); il v. 9, invece, ha due bisillabi tronchi, seguito da trisillabo sdrucchiolo, *word cluster* trisillabico piano e bisillabo piano. Il v. 8 è praticamente identico al v. 5 (bisillabo piano + trisillabo tronco; Χριστός appena dopo la cesura e clausola con un participio al nominativo), esattamente come il v. 9 ricorda per distribuzione sillabica il v. 7, con βάπτισμα prima della C7, seguito da dativo plurale, in questo caso retto da ἴσα in clausola di verso. Dal punto di vista ritmico, il v. 8 ha così

<sup>73</sup> Nel caso contrario, [aux'monayrion] risulterebbe in una bisdrucchiola.

<sup>74</sup> In questo caso, dipende dalla maggiore enfasi su δορᾶς e dalla posizione di ζώνην prima di φέρων, il cui accento è in undicesima sillaba.

<sup>75</sup> Cfr. quanto detto per *Carm.* 2.1

un trocheo + anapesto, seguiti nuovamente da un giambo, mentre il nesso ὡς ἐγνώσμενος va inteso come un anapesto allungato la cui arsi è spostata di una sillaba per la vicinanza dell'undicesima sede; in tal modo si ha, dopo un attacco discendente, un ritmo totalmente ascendente. Proprio per questo motivo il v. 9 è composto da un giambo, un anapesto<sup>76</sup>, un anapesto allungato e un giambo con atona finale.

II. vv. 10-16 – seconda parte, divisa in due sezioni:

1. vv. 10-13 – il v. 10 presenta *pattern a – b – a – a – b*, identico a quello del v. 5 (bisillabo tronco, trisillabo piano, due bisillabi piani e *word cluster* trisillabico piano); il v. 11 non fa altro che porre il trisillabo del secondo κῶλον in mezzo ai due bisillabi piani e il v. 12 torna al *pattern* del v. 10, riunendo però i due bisillabi in un unico tetrasillabo piano. Il v. 13, infine, dispone le sillabe in tre gruppi: *word cluster* pentasillabico piano, trisillabo piano e tetrasillabo piano. Riprendendo il ritmo del verso precedente, il v. 10 presenta ritmo ascendente fortemente giambico (quattro giambi + anapesto e atona finale), mentre di natura opposta è il v. 11, con ritmo discendente (dattilo + trocheo || dattilo + 2 trochei). Il v. 12, invece, ha attacco trocaico seguito da anapesto; nel secondo κῶλον si ha anapesto allungato e giambo con atona finale. Il v. 13 torna al ritmo ascendente, con un anapesto allungato, seguito da anapesto e secondo anapesto allungato con atona finale.
2. vv. 14-16 – il v. 14 pone gli elementi pari del v. 10 a inizio e fine verso, costituendo il *pattern a – a – b – b – a* (due bisillabi piani, due *word cluster* trisillabici piani e un bisillabo piano); il v. 15, invertendo l'ordine dei κῶλα del verso precedente, presenta *pattern* identico al v. 12, *a – b – 2a – b* (bisillabo piano, trisillabo tronco, *word cluster* tetrasillabico piano e trisillabo piano); il v. 16, infine, modifica ancora l'ordine e divide il tetrasillabo in due bisillabi come al v. 14, con *pattern b – a – a – b – a* (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo, due bisillabi tronchi, *word cluster* trisillabico sdrucchiolo<sup>77</sup> e un bisillabo piano). La sezione incomincia con il primo κῶλον del v. 14 di ritmo discendente (trocheo + dattilo + trocheo), seguito da due giambi; anche il v. 15, che ha la consueta cellula ritmica con accento su primo e quinto piede, incomincia con ritmo discendente (ἄνω), ma diviene subito ascendente (trocheo + anapesto + giambo + anapesto allungato<sup>78</sup>). Il v. 16 ha il primo κῶλον simile al precedente, con inversione e, quindi, una distribuzione sillabica opposta (dattilo seguito da giambo); nel secondo κῶλον l'accentazione grafica di φρικτόν rispecchia quella di ὡς ἱλιγγον: questo dato, unito al fatto che φρικτόν cade tra C5 e la settima sillaba può far supporre che vi siano due accenti consecutivi separati da pausa minore<sup>79</sup>, creando così lo schema dattilo + giambo || giambo | dattilo + trocheo; ma è forse più probabile che l'accento di φρικτόν

<sup>76</sup> Il nesso λαβεῖν βάπτισμα rientra nella terza tipologia di LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

<sup>77</sup> Tra i due *word cluster* trisillabici c'è identità strutturale perfetta, μᾶλλον δὲ [ˈmallonðe] e ἄλλο τι [ˈalloti].

<sup>78</sup> L'arsi dell'anapesto è spostata di una sillaba a destra per cadere in corrispondenza dell'accento fondamentale di undicesima.

<sup>79</sup> Prima tipologia in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

si lenisca esattamente come quello di ἀρχμόν dinanzi ad ἄγριον al v. 1, ponendo così, dopo il dattilo e il giambo del primo κῶλον, due anapesti e un'atona finale.

III. vv. 17-24 – La sezione è ritmicamente coesa, ma al contempo rigidamente divisa in due distici per mezzo del contenuto e della caratterizzazione data dalle cesure: i vv. 17-18, che parlano della colomba dello Spirito, sono entrambi caratterizzati da 7pp, i vv. 19-20, che parlano della voce di Dio, da 5pp.

1. vv. 17-20 – il v. 17 presenta *pattern*  $2a - b - a - b$  (tetrasillabo tronco, trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, trisillabo piano<sup>80</sup>), il v. 18, invece, divide le sue sillabe su tre gruppi (*word cluster* tetrasillabico tronco, trisillabo sdrucchiolo e *word cluster* pentasillabico piano. Il v. 19, invece, inverte l'ordine degli elementi del v. 17  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco, trisillabo piano, trisillabo tronco e tetrasillabo piano<sup>81</sup>); il v. 20 mantiene il *pattern* del verso precedente, ma con alternanza binaria tra pari e dispari in  $a - b - a - 2b$  (bisillabo tronco, trisillabo piano, bisillabo tronco e pentasillabo piano). Dal punto di vista ritmico, i vv. 17-18 iniziano con un anapesto allungato affiancato a dattilo, con due sillabe accentate consecutive<sup>82</sup>; dopo la C7 si torna a ritmo ascendente, al v. 17 con due giambi e un'atona finale, al v. 18 con un anapesto allungato e un'atona finale. I vv. 19-20, invece, sono di ritmo ascendente (v. 19 due giambi, anapesto allungato con atona prima di cesura e anapesto dopo di essa, anapesto e atona finale; il v. 20 con due giambi, un anapesto e un anapesto allungato con atona finale).
2. vv. 21-24 – il v. 21 ha *pattern*  $2a - b - b - a$ , identico al v. 17 (due *word cluster*, uno tetrasillabico tronco e l'altro trisillabico piano, seguiti da bisillabo e trisillabo piani), mentre il v. 22 è  $a - b - b - 2a$ . Il v. 23 presenta *pattern*  $a - b - 2b - a$  (bisillabo tronco, trisillabo sdrucchiolo, pentasillabo piano e bisillabo piano) e il v. 24 ha due gruppi pentasillabici separati da bisillabo. In tal modo, i vv. 21-22 iniziano per anapesto allungato, seguito da due giambi e un anapesto con atona finale, mentre il v. 23 incomincia per giambo + dattilo al primo κῶλον<sup>83</sup> per poi proseguire con anapesto allungato, giambo e atona al secondo. Il v. 24, infine, inizia per anapesto allungato<sup>84</sup>, seguito da giambo, quattro atone e un'arsi su undicesima sillaba, con atona finale.

IV. vv. 25-30 – si distingue anch'essa in due parti:

---

<sup>80</sup> La posizione dell'accento segue il medesimo *pattern* dei gruppi sillabici,  $a - b - a - b$ , con approssimazione della sdrucchiola in piana in ultima sede a causa della presenza dell'accento fondamentale di undicesima sillaba.

<sup>81</sup> In βροντᾶ μέγα, l'accento di μέγα si trova nell'undicesima sillaba del verso e, perciò, il tonico di βροντᾶ sparisce, [vronda'mega].

<sup>82</sup> Prima tipologia in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>83</sup> Si tratta, anche in questo caso, della prima tipologia evidenziata da LAUXTERMANN 2019a, p. 344: lo stacco tra πτηνῶ e ἔοικεν enfatizza il significato del nesso.

<sup>84</sup> Si noti che c'è una *ratio* nella disposizione di questi incipit di verso i vv. 17 e 24 hanno il sostantivo περιστέρα; i vv. 18 e 21, posti al centro, iniziano per *word cluster* tetrasillabico formato da monosillabo + trisillabo tronco.



1. vv. 25-28 – anche in questo caso i versi della sezione sono divisi in due per la distribuzione accentuativa nel primo κῶλον: i vv. 25-26 iniziano con un giambo e sono caratterizzati da 5p, mentre i vv. 27-28 hanno la prima sillaba accentata e possiedono una 5ox e l'altro una 7pp (in entrambi i casi l'accento è sulla quinta sillaba). Il v. 25 segue un *pattern*  $b - a - 2a - b$  (*word cluster* trisillabico piano – bisillabo piano + *word cluster* tetrasillabico tronco – trisillabo piano), con alternanza binaria tra *word cluster* e parole singole. Il v. 26, invece, ha il *pattern*  $a - b - b - 2a$ , già osservato in precedenza per il v. 22; tranne προσμένει gli altri elementi sono bisillabi e, graficamente, gli elementi portatori di tonico sono separati l'un dall'altro da proclitico. Il v. 27 riproduce quasi perfettamente disposizione e accentazione del v. 25, anche se, dopo cesura, ribalta l'ordine degli elementi mantenendo la posizione dell'accento (trisillabo tronco + tetrasillabo,  $a - b - 2a - b$ ). Al v. 28 κάθαρσιν, posto prima di C7, è preceduto da *word cluster* tetrasillabico tronco e seguito da participio pentasillabico. Dal punto di vista ritmico, i vv. 25-26 sono di ritmo ascendente (v. 25 tre giambi + anapesto + giambo, con accento su καί dopo C5; v. 26 due giambi + anapesto + anapesto allungato con arsi in undicesima sillaba). Il v. 27, invece, ha inversione: dopo il dattilo iniziale creato dall'inversione, il verso prosegue con un giambo, un anapesto e un anapesto allungato con arsi in undicesima sillaba. Il v. 28, infine, incomincia con anapesto allungato, il cui ritmo ascendente è interrotto dalla sequenza di due accenti su quarta e quinta sillaba del metro: si crea così una sequenza formata da un anapesto allungato seguito da un dattilo prima di cesura; dopo la cesura, invece, si ha un anapesto allungato identico a quello iniziale.
  2. vv. 29-30 – la macrosezione si chiude con questi due versi fortemente interrelati. Dal punto di vista di distribuzione sillabica, il v. 29 è composto da un *word cluster* trisillabico piano (monosillabo + bisillabo), seguito da bisillabo tronco al primo κῶλον, mentre al secondo vi è un altro *word cluster* trisillabico piano (anch'esso monosillabo + bisillabo) seguito da tetrasillabo (*pattern*  $b - a - b - 2a$ ). Il v. 30 ribalta l'ordine degli elementi, facendo in modo che i bisillabi dividano gli elementi di peso maggiore: bisillabo tronco + trisillabo sdrucchiolo al primo κῶλον; al secondo bisillabo + *word cluster* pentasillabico, con *pattern*  $a - b - a - 2b$ <sup>85</sup>. Il ritmo del v. 29 è ascendente, con una serie formata da giambo + anapesto; giambo + anapesto allungato con arsi in undicesima sillaba + atona; il v. 30, invece, ha un doppio accento su seconda e terza sillaba, del tutto simile al v. 23: mantenendo i due accenti, si ha un giambo seguito da dattilo e trocheo a cavallo di cesura e, in clausola, un anapesto allungato.
- V. vv. 31-36 – si tratta di versi dal contenuto differente, come segnala anche il primo tau di τοῦτο, ingrandito rispetto al corpo delle altre lettere e leggermente nel margine sul manoscritto vaticano. Il v. 31 è caratterizzato dall'anafora di τοῦτο a inizio di ciascun κῶλον, al primo dei due, i due bisillabi, uno piano e uno tronco, sono seguiti da monosillabo; nel secondo, i bisillabi sono separati da trisillabo piano: il *pattern* è *a*

<sup>85</sup> Si aggiunga che τῶδε τῶ inverte graficamente τὴν χάριν e μυστηρίῳ ha lo stesso peso sillabico di δεδεγμένος.

– *b* – *a* – 2*b*. Il v. 32, invece, dispone i propri elementi in un ordine crescente: trisillabo sdrucciolo (χάρισμα) + *word cluster* tetrasillabico sdrucciolo (καὶ σφράγισμα, in omoteleuto con il precedente) + pentasillabo piano. Il v. 33 presenta il *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo piano + trisillabo piano || trisillabo sdrucciolo + tetrasillabo piano). Il v. 34 segue lo stesso *pattern* del v. 32 (trisillabo sdrucciolo + tetrasillabo sdrucciolo + pentasillabo piano). Il v. 35 pone un bisillabo tronco tra due gruppi pentasillabici, uno tronco e uno piano, mentre il v. 36 ha *pattern b – a – 2b – a* (trisillabo sdrucciolo, bisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico piano e bisillabo piano). Il v. 31 ha ritmo discendente: dattilo + trocheo<sup>86</sup> + dattilo + due trochei. I vv. 32 e 34, invece, dopo il dattilo iniziale, frutto di inversione come il quello del v. 31, pongono un giambo, due anapesti<sup>87</sup> e un’atona finale, mentre il v. 33 torna al ritmo discendente (dattilo + trocheo + dattilo), seguito però da anapesto con arsi in undicesima sillaba e atona finale. Il v. 35 incomincia con ben quattro sillabe atone con tonica su quinto piede (forse accento d’appoggio su -ευ- da εὔ, con giambo + anapesto?). Il v. 36 parte con un dattilo (τούτου γάρ), dovuto a inversione, per poi tornare a ritmo ascendente con οὐδέν; nel secondo κῶλον si ha un anapesto allungato + un giambo.

Vi sono sette elisioni (v. 5 δ’ ἐαυτοῦ, v. 10 δ’ εὔ, v. 13 ἀλλ’ ὑπέικει, v. 14 δ’ ὅμως, v. 19 δ’ ἐκεῖθεν, v. 22 δι’ ὄν, v. 23 δ’ ἔοικεν).

## 2.2 Commento letterario

**3.1-3 ἀνὴρ ... τύπος** Giovanni è descritto come un eremita, secondo una tradizione che affonda le sue radici nei Vangeli. Infatti, Mauropode si basa sulla descrizione del suo aspetto presente in Mt. 3.4 (αὐτὸς δὲ ὁ Ἰωάννης εἶχεν τὸ ἔνδυμα αὐτοῦ ἀπὸ τριχῶν καμήλου καὶ ζώνην δερματίνην περὶ τὴν ὀσφὺν αὐτοῦ, ἢ δὲ τροφή ἦν αὐτοῦ ἀκρίδες καὶ μέλι ἄγριον) e Mc. 1.6 (καὶ ἦν ὁ Ἰωάννης ἐνδεδυμένος τρίχας καμήλου καὶ ζώνην δερματίνην περὶ τὴν ὀσφὺν αὐτοῦ, καὶ ἐσθίων ἀκρίδας καὶ μέλι ἄγριον)<sup>88</sup>. La clausola del verso, di per sé ricercata nell’accostamento di vocaboli, cela una fitta rete di riecheggiamenti. Dei due passi evangelici appena riportati, in cui, tra l’altro, si

<sup>86</sup> Data la struttura del verso in βροτῶν φῶς è il primo elemento a rimanere accentato [vɾo'tonfos], secondo la terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>87</sup> Si intendono καὶ di καὶ σωτηρία e ὡς di ὡς θεουμένοις come tonici, perché posti dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>88</sup> È forse azzardato pensare che ἀνὴρ κομήτης riecheggi Ar. Lys. 561, in cui è usato da una delle vecchie donne per descrivere un cavaliere dal lungo crine. È vero che il passo è citato anche in Sud. [λ] 236 Adler e che il nesso ἀνὴρ κομήτης è attestato altrove solo in un’epistola di Chione (Epist. 3.3 Hercher). Tuttavia, Karpozilos ha riscontrato una sola citazione da Aristofane nell’intero corpus epistolare di Mauropode e anche DE STEFANI 2012, che si sofferma sulle poesie mauropodee cosiddette “profane”, non fa mai menzione di Aristofane nei suoi campioni di indagine, mentre risultano essere diffusamente citati Euripide e Pindaro. Mauropode fa menzione del commediografo, o meglio di chi lo usa a scopi didattici, nell’Epist. 74, in cui si chiede di quale γραμματικός si abbia bisogno, πότερον Σοφόκλειος ἢ Ἀριστοφάνειος, definendo se stesso Ἀράτειος (cfr. IOANNES MAUROPOUS 1990, pp. 254-255 nonché WILSON 1996, pp. 152-153). Infine, fatto non meno importante, i due elementi sono del tutto comuni e rispettano perfettamente l’iconologia tradizionale del Santo.

rivela che Giovanni si nutriva di miele selvatico, in particolare si paragoni il testo matteo con il verso di Mauropode: ἡ δὲ τροφή (cfr. τρέφων) ἦν αὐτοῦ ἀκρίδες καὶ μέλι ἄγριον (cfr. ἀρχμὸν ἄγριον). Il termine ἀρχμός indica principalmente la “siccità, aridità” di acqua, dalla cui mancanza deriva lo “squallore, sozzura” e la “sete” (cfr. LSJ e GI s.v. ἀρχμός), intesa in senso fisico e intellettuale. Proprio con tale significato il sostantivo è usato da Mauropode: *Can. Dem.* 2.20 τοὺς τακέντας ἀρχμῶ τῆς νεκρώσεως e *Epist.* 23.20 εἰς οὓς τὰ τέλη τῶν αἰώνων κατήντησε<sup>89</sup> σὺν ἀρχμῶ τηλικούτῳ γνώσεως καὶ παιδεύσεως. Nei canoni mauropodei dedicati al Battista spesso si fa riferimento alla sua permanenza nell’arido deserto e la sua azione prodromica viene definita attraverso metafore idriche, che sono ispirate dal suo ruolo di battezzatore e che, nel loro immaginario, stridono con l’ambiente eremitico in cui vive (e.g. *Can. in Io.* 2, p. 12.25-28<sup>90</sup>). Anche se la scelta dei vocaboli allude al sottotesto appena delineato, nel verso non si può intendere ἀρχμός come “siccità, sete” e dare valore medio e/o intransitivo al participio τρέφων (“essendo allevato nella siccità e nella selvaticità”), perché la diatesi attiva ha un significato pari a quello normalmente passivo (i.e. “essere allevato”, o simili) solo in alcuni passi omerici, peraltro spesso di dubbia interpretazione (vd. LSJ s.v. τρέφω)<sup>91</sup>. Il nesso ἀρχμὸν τρέφων è rarissimo, si ritrova solo in Dosith. 68.32 Tolkien, in cui è tradotto con *squalorem pascens*, ovvero mantenere un aspetto selvaggio e trasandato: in tal modo, il sintagma si rivela essere sinonimo del verbo ἀρχμῆν. Dato che, proprio come *pasco* (fig. “feed, nourish, forster”, vd. OLD s.v. *pasco*), il verbo τρέφω ha significato, prettamente poetico, di “nutrire” nel senso di “avere, tenere in sé” ma anche “suscitare, provocare” (vd. GI s.v. τρέφω), forse proprio per questo motivo i due traduttori Bernard e Livanos hanno optato per la resa *dressed in savage squalor*, intendendo giustamente il verso come un riferimento alla raffigurazione tipica delle vesti del Battista eremita (vd. fig. 6 e 12)<sup>92</sup>. La descrizione del Battista continua a seguire i connotativi topici dei Santi eremiti, con la condizione di estrema *magrezza* (da intendersi nel doppio senso di ἄσαρκος, ovvero materialmente privo di carne e dunque spirituale, vd. Lampe s.v.) e di seminudità. L’ἀσαρκία di Giovanni è un tratto fortemente rimarcato nei canoni mauropodei sul Santo. In questi componenti, infatti, Mauropode instaura un rapporto proporzionale tra i figli di Elisabetta

<sup>89</sup> È citazione di 1Cor. 10.11 εἰς οὓς τὰ τέλη τῶν αἰώνων κατήντηκεν, come segnala in apparato IOANNES MAUROPUS 1990, p. 99. L’editore ritiene che si tratti di un riecheggiamento da un passo *Menone* platonico (Plat. *Men.* 70c-71a ἐνθάδε δέ, ὃ φίλε Μένων, τὸ ἐναντίον περιέστηκεν· ὡσπερ ἀρχμός τις τῆς σοφίας γέγονεν, καὶ κινδυνεύει ἐκ τῶνδε τῶν τόπων παρ’ ὑμᾶς οἴχεσθαι ἢ σοφία), che ben si confà al contesto filosofico della lettera a Costantino Psello.

<sup>90</sup> Ἀπὸ βρέφους ἔρημον ξηρὰν ἄβατον καὶ ἄνυδρον γῆν ὑπὲρ φύσιν ἀνθρωπίνην ὤκησας, ἐντεῦθεν ἐξήνθησεν ὡσεὶ κρίνον ἢ στειρα ἔρημος, Πρόδρομε, σὲ τὸν ἐκ στειρας ὄρηκα, τῆς χάριτος ἐκτρέψασα. Nel passo, si intende κρίνον come κρίνον, “giglio”: ho scelto di non correggere l’accento dato che, come già ammesso, non ho avuto visione diretta del manoscritto e la lettura properispomena non è di per sé inaccettabile.

<sup>91</sup> Al contrario, il verbo ἐκτρέφω può valore intransitivo in Mauropode, cfr. *Can. in Io.* 3, p. 45.8-11 ἀπὸ ἐρήμων ὀρέων, ἀπὸ ἀβάτων κρημνῶν, ἀπὸ ἀνύδρων βαράθρων τῶν ἀκαθάρτων παθῶν πρὸς μετανοίας δροσῶδεις πεδιάδας καὶ τόπους χλοηφόρους ἰθύνας ἐπὶ πόαν καταλύξεως μάκαρ ἐκθρεψον. È notevole la somiglianza con un passo della *Liturgia* attribuita a Gregorio Nazianzeno, PG 36, col. 720.24-26 ἐκθρεψον, σύναψον εἰς τόπον χλόης, ἐπὶ ὕδατος ἀναπαύσεως, ἐν παραδείσῳ τρυφῆς, καὶ μετὰ τούτων ὧν εἶπομεν τὰ ὀνόματα αὐτῶν.

<sup>92</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 323.

e Maria: così come Gesù è il figlio di Dio incarnato, anche Giovanni è in realtà un angelo divino incarnato, che rivela la sua natura nell'essere appunto Prodromo, quindi *annunciatore* di Cristo<sup>93</sup>.

**3.4-8 ἦκει ... μουυμένοις** della permanenza di Giovanni il Battista sin dalla sua infanzia nel deserto si è già detto. Il verso allude al passo di Isaia che tutti e quattro i Vangeli attestano essere stato proferito dal Santo<sup>94</sup>. Il moto da luogo si conforma al dettato di Lc. 3.3, per il quale Giovanni, che si trovava nel deserto, percorse tutta la regione del Giordano per predicare e battezzare. Il v. 5 allude a una tematica ricorrente nell'annuncio evangelico di Giovanni (in particolare qui sembra essere alluso Io. 1.30<sup>95</sup>), ovvero la sua subalternità nei confronti della figura del Cristo, che venne dopo di lui ma che fu da prima di lui. Ciò è annunciato da Giovanni alle folle accorse per udire la sua testimonianza, di cui si parla in tutti e tre i Vangeli sinottici (Mt. 3.5, Mc. 1.5, Lc. 3.7); il v. 8 allude all'iniziazione al battesimo, ovvero alla conversione e alla confessione dei propri peccati di cui si parla in Mt. 3.6 e Mc. 1.5 e sono le azioni che il Battista stesso intima alla folla in Lc. 3.8. Dal punto di vista lessicale, il verbo μηνύω è ampiamente usato sia nel *corpus* innografico<sup>96</sup> sia nei canoni mauropodei sul Santo<sup>97</sup>, in cui viene definito anche μηνυτής (*Can. in Io.* 1, p. 10.1 ἄγγελον ἐσόμενον τῆς χάριτος καὶ μηνυτήν); il verbo μυέω è spesso usato nel *corpus* innografico per indicare l'iniziazione ai misteri della Nuova Alleanza (e.g. AHG I 32, 11-12 τοῦ Χριστοῦ τὰ θαυμαστὰ μυστήρια / μνηθείς). Il sintagma βάπτισμα νέμειν per βαπτίζειν è raro ma non peregrino, probabilmente Mauropode trae anch'esso dal *corpus* innografico, dato che è attestato in un canone per l'ottava di Epifania in un passo in cui si parla proprio del Battista (AHG V 18, 166 νέμει ἅπανσι θεῖον βάπτισμα); per l'uso della perifrasi, si veda quanto detto per καταφρόνησις/καταφρονέω in *Carm.* 2.

**3.8-12 τούτω ... ἴσα** il deittico dà inizio a una nuova sezione, in cui appare Cristo che chiede di essere battezzato. Tale uso della deissi, oltre a essere un elemento tipico dell'eccfrasi, permette un accostamento molto enfatico tra le due figure, nello

<sup>93</sup> Vd. *Can. in Io.* 1, pp. 9.36-10.2 τὸν ἄσαρκον ἐν σώματι σε Ἄγγελον ἀσώματος Ἀρχάγγελος προμηνύει, Βαπτιστὰ, τῷ σῶ πατρί, ἄγγελον ἐσόμενον τῆς χάριτος καὶ μηνυτήν τοῦ τῆς μεγάλης βουλῆς ἀγγέλου Χριστοῦ; *Can. in Io.* 4, p. 26-16-19 ὅλος ἄυλος ἐν σαρκί, ἄσαρκος ἐν ὕλης μετοχῇ ὤφθης, Κυρίου Βαπτιστὰ, ὥστις Ἄγγελος σαρκοφόρος, καὶ γὰρ ἐκ σπαργάνων ἀπαλῶν τε ὀνύχων τὴν ἔρημον ἔσχεσ καταοικίαν, τρυφῶν ἐν ἀτροφίᾳ; *Can. in Io.* 5, p. 29.34-36 ἄσαρκος ἀμιλλώμενος Ἄγγελοις ὁ ἔνσαρκος Ἄγγελος, σαρκὸς ἔξω γέγονας καὶ σάρκα γενόμενον βουλῆς μεγάλης τὸν Ἄγγελον ἐβάπτισας; *Can. in Io.* 6, p. 34.28-29 ὡσπερ Ἄγγελος ἀσώματος ἐν σώματι, ὡς ἄυλος ἐν ὕλῃ σαρκός, πεπολίτευσαι, Βαπτιστὰ καὶ Πρόδρομε Χριστοῦ; *Can. in Io.* 9, p. 49.2-5 ὡς ἄσαρκος, Βαπτιστὰ, καὶ ἄυλος μελετῶν ἀθανασίας ἀύλων ἐν τῇ θνητῇ καὶ ὑλώδει σαρκί σου, φιλοσοφίαν τε ἄκραν ὠράθης ἀσκῶν καὶ γέγονας ἀγγελικῆς καὶ βροτείας οὐσίας μεθόριον.

<sup>94</sup> Mt. 3.3, Mc. 1.2-3, Lc. 3.4-6, Io. 1.23, che citano Is. 40.3-5 φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ / ἐτοιμάσατε τὴν ὁδὸν κυρίου, / εὐθείας ποιεῖτε τὰς τρίβους τοῦ θεοῦ ἡμῶν· / πᾶσα φάραγξ πληρωθήσεται / καὶ πᾶν ὄρος καὶ βουνὸς ταπεινωθήσεται, / καὶ ἔσται πάντα τὰ σκολιὰ εἰς εὐθείαν καὶ ἡ τραχεῖα εἰς πεδιά· / καὶ ὀφθήσεται ἡ δόξα κυρίου, / καὶ ὄψεται πᾶσα σὰρξ τὸ σωτήριον τοῦ θεοῦ

<sup>95</sup> Come già affermano Bernard e Livanos in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 565.

<sup>96</sup> e.g. AHG V 15 (1), 70-72 Ἰωάννης ἐβόα / μηνύων τῷ κόσμῳ / σὲ τὸν ἀναμάρτητον κύριον.

<sup>97</sup> Μηνύω in *Can. in Io.* 2, p. 16.7; 3, p. 19.7; 3, p. 21.16-17; 4, p. 22.30; 5, p. 30.1; 7, p. 41.23. Προμηνύω in *Can. in Io.* 1, p. 9.38; 6, p. 34.22.

stesso modo in cui, nell'*Ep.* 2, l'Osservatore veniva accostato ai pastori, peraltro sempre con costruito participiale del verbo συνέρχομαι col dativo (*Carm.* 1.10 τούτοις συνελθών). Il nesso ὡς ἐγνωσμένος, che allude al riconoscimento di Cristo da parte di Giovanni (cfr. Io. 1.29), si ritrova anche in Sym.Neoth. *Hymn.* 58.311 per il profesto dell'Epifania, in cui parla Giovanni stesso (Θεὸν γνωρίζω σε)<sup>98</sup>. Si noti la sintassi del v. 8: Χριστός, posto tra C5 e la pausa secondaria in C7, è al contempo soggetto del verbo αἰτεῖ al verso successivo e, quindi, elemento a cui si concorda il participio congiunto προσελθών, sia il predicativo del soggetto del participio ὡς ἐγνωσμένος: Gesù, infatti, giunse dal Battista per essere riconosciuto quale Figlio di Dio. La caratterizzazione innica del lessico dell'epigramma continua al v. 9, in cui αἰτεῖ λαβεῖν βάπτισμα lega, sfruttando l'enfasi di una pur semplice ipotassi, due sintagmi, comuni ma distinti, nella produzione innografica per il mese di gennaio, ovvero αἰτεῖν βάπτισμα<sup>99</sup> e βάπτισμα λαμβάνειν<sup>100</sup>. La costruzione avverbiale di ἴσα con dativo si ritrova, sempre nel sintagma τοῖς ἄλλοις ἴσα, in *Ep.* 12.6

**3.10-12 ὁ δ' εἶ ... λόγῳ** la particolare relazione tra Cristo e Giovanni è resa evidente dal poliptoto del verbo γινώσκω: Gesù è riconosciuto (ἐγνωσμένος) da Giovanni<sup>101</sup>; è sicuramente il solo Giovanni a conoscere (ὁ γινώσκων) chi sia davvero costui e da dove venga (ὅστις οὗτος καὶ πόθεν). La clausola ὅστις οὗτος καὶ πόθεν è enfaticamente resa con l'elisione delle forme verbali e l'uso dei pronomi e degli avverbi interrogativi è del tutto paragonabile alle domande dirette di *Carm.* 2.6-7 L'enfasi retorica del v. 10, in cui non v'è verbo finito ma solo il participio sostantivato ὁ γινώσκων, è amplificata nel v. 11 dalla trasposizione del verbo reggente dell'intero periodo a fine verso, nonché dalla *geminatio* di πεῖραν, posto anaforicamente a inizio del dodecasillabo e appena dopo la C5 a introdurre la seconda parte del verso. L'enfasi retorica rispecchia mimeticamente la preoccupazione di Giovanni, che è convinto che la richiesta sia, in realtà, una prova: in Mt. 3.14 egli si rifiuta inizialmente di battezzare Gesù. Il dialogo tra i due e la reticenza di Giovanni a compiere quanto gli è comandato da Cristo è una scena molto comune anche nella produzione innografica, cfr. e.g. AHG V 14, 463-480. Il verbo ἀντιτείνειν, nel Greco classico, regge solitamente il *dativum instrumenti* (e.g. Plat. *Phaed.* 91c 3 παντὶ λόγῳ ἀντιτείνετε "contradditemi attraverso ogni tipo di ragionamento"); qui andrà forse preferito un semplice dativo di termine, interpretando λόγος con la richiesta di Cristo, che corrisponde alla costruzione con πρὸς τινα attestata precedentemente (cfr. e.g. Plat. *Phdr.* 256a 6, vd. LSJ e GI s.v. ἀντιτείνω)<sup>102</sup>.

<sup>98</sup> AHG V 8, 50

<sup>99</sup> AHG V 7, 118 e V 19, 48 (per l'ottava dell'Epifania). Per descrivere la richiesta, è spesso usato anche il verbo ζητεῖν cfr. BEiÜ I Nr. 195, pp. 284-285 Rhoby Ἰωάννη, ἔξελθε ἐκ τῆς ἐρήμου / ζητεῖ σε τὸ βάπτισμα dalla Hemsbey Kilise in Turchia (900-950 ca.).

<sup>100</sup> AHG V 9, 110, 168 e 173 (per la prefestività dell'Epifania); V 14.483 (per l'Epifania).

<sup>101</sup> Si pensi, d'altronde, al sussulto che il Battista fa ancora nel grembo di Elisabetta durante la visita di Maria incinta di Cristo (Lc. 1.41): peraltro, nella racconto del Vangelo di Luca, lo Spirito Santo svolge un ruolo chiave. Nell'annuncio del Battista nel Vangelo di Giovanni, nel quale, non appena vede Cristo, prorompe nel celebre ἴδε ὁ ἄμνος τοῦ θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου (Io. 1.29), ancor prima di rivelare l'apparizione della colomba e rivolgendosi alla folla di catecumeni.

<sup>102</sup> Così il verso è tradotto anche da Bernard e Livanos in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 325.

**3.13-16 πλήν ... βλέπει** nonostante la paura<sup>103</sup>, Giovanni si fida della richiesta e cede. In particolare, la descrizione della mano tremante del Battista richiama quella presente in un opuscolo attribuito a Giovanni Crisostomo, in cui si esprimono i pensieri del Precursore: Io.Chrys. PG 50, col. 803.10-15 Ἡ ψυχὴ μου ἰλιγγιᾷ (cfr. ἰλιγγον v. 15), ἡ χεῖρ μου τρέμουσα (cfr. τρέμει ... τὴν χεῖρα) φοβεῖται πλησιάσαι τῷ παναγίῳ σου σώματι. Τί ποιήσω; τί διαπράξομαι; Καὶ τρέμω σε, Δέσποτα, καὶ ποθῶ· καὶ φεύγειν (cfr. ἐκφύγοι v. 15) οὐ τολμῶ, καὶ προσελθεῖν (ciò che invece ha fatto Cristo, cfr. v. 8 τούτῳ προσελθῶν) οὐ θαρρῶ· καὶ δοῦναι τὸ βάπτισμα φρίττω (cfr. v. 16, vd. anche AHG V 19, 94), καὶ λαβεῖν ἁγιασμὸν ἐπιποθῶ. Giovanni è descritto tremante anche in alcuni canoni, spesso proprio con i verbi τρέμω e φρίττω<sup>104</sup>. Preso da vertigine nell'atto del battesimo, alza lo sguardo verso il cielo<sup>105</sup>, un movimento ascensionale che corrisponde a Mc. 1.10 καὶ εὐθὺς ἀναβαίνων ἐκ τοῦ ὕδατος εἶδεν. L'aggettivo φρικτός è fortemente legato alla produzione innografica (98 occorrenze solo in AHG) ed è usato dallo stesso Mauropode 15 volte nei canoni a San Giovanni Prodromo, in particolare cfr. *Can. in Io.* 9, p. 47.12-16.

**3.17-18 περιστέρα ... σχισμάτων** discende la colomba dello Spirito Santo e, come in Mc. 1.10, passa attraverso l'apertura creatasi appositamente nel cielo: εἶδεν σχιζομένους τοὺς οὐρανοὺς καὶ τὸ πνεῦμα ὡς περιστερὰν καταβαίνον εἰς αὐτόν. Il nesso «verbo di movimento + ἐκ τῶν σχισμάτων» è usato in Geor.Pisid. *Exp.* 2.69 εἰς ταῦτὸ συντρέχουσιν ἐκ τῶν σχισμάτων. L'uso di κατιέναι si basa sulle forme del verbo καταβαίνω, usato concordemente dagli Evangelisti per la discesa della colomba dal cielo (Mt. 3.17, Mc. 1.7, Lc. 3.22, Io. 1.33). Anche se di per sé κατιέναι è un verbo del tutto comune, esso è usato per descrivere la medesima scena evangelica in Mi.Ps. *Theol.* 25.128-130 οὐκ αὐτὸ δὴ τὸ οὐσιῶδες ἐφ' ἡμᾶς κάτεισιν οὐδὲ ἐν εἶδει περιστερᾶς, ἀλλ' ἐνέργειά τις.

**3.19-20 φωνή ... ἠγαπημένον** dai medesimi anfratti (ἐκεῖθεν) tuona anche la voce di Dio Padre che rivela la natura divina di Gesù. Φωνὴ βροντᾶ, a indicare il rimbombo della voce del Padre, è un dotto rimando all'uso del medesimo sintagma nell'Antico Testamento e, in particolare, nei *Salmi* (vd. *Ps.* 28.3 φωνὴ κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων, / ὁ θεὸς τῆς δόξης ἐβρόντησεν, / κύριος ἐπὶ ὑδάτων πολλῶν) e, conseguentemente, nel *corpus* innografico, a per descrivere la voce di Dio<sup>106</sup>. La forma μέγα βροντᾶν è

<sup>103</sup> Si confronti l'*Carm.* 5 del ciclo pubblicato da Hörandner sulla base del manoscritto Gr. Z, 524 (coll. 0318, diktyon 69995; XIII sec. in.) della Biblioteca Nazionale Marciana: Βαπτιστὰ μὴ δεῖδιθι τοῦ πυρὸς θίγων· / οὐ γὰρ φλογισθῆς, ὡς δὲ λύχνος φῶς λάβης / καὶ πνεῦμα θεῖον ὡς περιστερὰν ἴδης. Vd. *EPIGRAMMATA BYZANTINA* 1994, p. 118.

<sup>104</sup> Cfr. e.g. AHG V 4, 66 Ἰωάννης τρέμει καὶ δειλιᾷ; 14.25-28 ἔφριξε θεωρῶν / Ἰωάννης, ἀγαθὲ, / ῥύπον σε μὴ ἔχοντα / καὶ βαπτισθῆναι ζητοῦντα.

<sup>105</sup> Nel canone per l'ottava dell'Epifania e per i Santi Teofilo ed Elladio (AHG V 21, 139-141), è la personificazione del Giordano a scostare gli occhi da Cristo, rappresentazione antropomorfa per descrivere il tradizionale arresto del suo flusso nel momento del Battesimo, cfr. *infra*.

<sup>106</sup> È molto probabile che Mauropode avesse in mente proprio questo passo del *Ps.* 28, dato che anche *Can.Io.* 2, p. 15.30-34, in cui si descrive la medesima scena evangelica, sembra dipendervi: φωνῆς πατρικῆς τὴν υἰότητα Χριστῷ προσμαρτυρούσης, ἐκ τοῦ Πατρὸς τῶν φῶτων ἄνωθεν καταβαινούσης ἀκήκοας, ὄντως γὰρ ἐπὶ τῶν ὑδάτων φωνὴ Κυρίου ἐγένετο, δόξης ἐβρόντησε Θεὸς ἐπὶ ὑδάτων πολλῶν. Vd. anche 1Sam. 7.10.3 καὶ ἐβρόντησεν κύριος ἐν φωνῇ μεγάλῃ ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ ἐπὶ τοὺς

assai più peregrina di μέγαρα βροντᾶν, già omerica (*Od.* 20.113), anche se attestata in *Ar. Nub.* 393 τὸν δ' ἄερα τόνδ' ὄντ' ἀπέραντον πῶς οὐκ εἰκὸς μέγα βροντᾶν. Si noti che l'aggettivo πατρική, concordato a φωνή, si trova al di là della C5: in questo modo, Mauropode pone due elementi decisivi del verso (φωνή e πατρική) all'inizio dei due κῶλα metrici del dodecasillabo, con un *enjambement* interno. La costruzione participiale del v. 20 è un calco del testo di Mt. 3.17 φωνή ... λέγουσα. Cristo è definito "figlio amato" di Dio: υἰόν ... ἡγαπημένον rispecchia certo l'annuncio preservato da tutti i Vangeli sinottici (Mt. 3.17 = Mc. 1.11 = Lc. 3.22 ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπητός), ma, attraverso il participio, riprende ancora *Ps.* 28.6 ὁ ἡγαπημένος ὡς υἱὸς μονοκερῶτων.

**3.21-24 καὶ ... ἀπλουστέρως** la voce del Padre ha dato l'annuncio, la presenza dello Spirito testimonia la veridicità. I primi due versi sono congiunti dalla presenza in clausola del v. 21 e a inizio v. 22 di due verbi di movimento. Per il primo, si prenda a paragone AHG V 15 (1), 122-123: καὶ τὸ ἅγιον πνεῦμα / ὡς οἰκείῳ προστρέχει; è interessante notare ancora una certa conformità con *Mi.Ps. Theol.* 25.130 τὸ δὲ πνεῦμα τῷ ὁμοίῳ προσέδραμε. La repentina comparsa della colomba va a scontrarsi con la sontuosa e religiosa stasi espressa della seconda parte del v. 22: oltre che dal significato di σεμνῶς ἐφιζάνει, lo stacco è rafforzato dalla presenza di C5 e del poliptoto anaforico del pronome relativo. Al v. 23, come si era già riscontrato per il v. 19, l'aggettivo ὄξυκινήτω è concordato a πτενῶ al di là della C5. Nel distico successivo si spiega che cosa sia la colomba apparsa al v. 17: lo Spirito Santo. La semplicità della colomba (vd. Lampe s.v. ἀπλοῦς) è sottolineata anche nei canoni mauropodei (cfr. e.g. *Can.Io.* 2, p. 16.9-11), ma, in realtà, l'aggettivo rimanda al Vangelo di Matteo (Mt. 10.16 ἀκέραιοι ὡς αἱ περιστερᾶί): il passo è spiegato nelle catene proprio attraverso l'utilizzo di ἀπλοῦς, *Cat. Mt.* 10.16, p. 77.12-13 Cramer τῆς περιστερᾶς τὸ ἀκέραιον· τουτέστι, τὴν ἀπλότητα καὶ ἀκακίαν. Le speranze di chi volesse cercare, nei versi mauropodei, anche un piccolo accenno alla questione del *flioque*<sup>107</sup> e, quindi, al Grande Scisma del 1054 e all'azione di Michele I Cerulario<sup>108</sup>, sono destinate a essere disattese: come si è più volte detto, Mauropode si basa sulla descrizione evangelica del battesimo di Cristo, in cui, effettivamente, lo Spirito discende sul Figlio dal Padre<sup>109</sup>, il quale conferma con la sua stessa voce la natura divina di Cristo.

**3.25-28 συνεῖς ... ἀντιλαμβάνων** il Giordano partecipa attivamente alla Teofania di Cristo e ferma ossequiosamente il suo fluire. Sul ruolo del fiume Giordano nel

---

ἀλλοφύλους.

<sup>107</sup> Vd. SIECIENSKI 2010, soprattutto pp. 87-111.

<sup>108</sup> A riguardo, basti rimandare ai recenti BAYER 2004 e NIKOLAOU 2004 e la bibliografia ivi citata.

<sup>109</sup> Bernard e Livanos sottolineano che, al v. 23, "the pronoun "it" is used because the Greek word for spirit, *pneuma*, is grammatically neuter, but this in no way implies that the Spirit is any less a person than the Father and the Son". Si crea un problema laddove non sussiste: all'epoca di Mauropode non si discuteva dell'inferiorità dello Spirito rispetto a Padre e Figlio, tesi eretica affermata dai Macedoniani nella seconda metà del IV sec., semmai se esso procedesse dal Padre e dal Figlio. Se si volesse fugare ogni dubbio di un possibile rimando alla delicata questione dello "scisma silente" del 1054, probabilmente sarebbe stato più opportuno valutare altri possibili indicatori – forse i verbi di movimento relativi alla colomba/Spirito, ma anche in questo caso non si rintracciano riferimenti alla questione. Vd. SIECIENSKI 2010, pp. 17-86.

Battesimo di Cristo si sono a lungo soffermati i Padri della Chiesa<sup>110</sup> e, col tempo, si è imposta la tradizione per cui esso si fosse fermato durante l'immersione di Cristo. Nell'Antico Testamento, il fiume aveva già interrotto il suo fluire a causa della presenza dell'Arca dell'Alleanza, permettendo a Giosué e agli Ebrei di attraversarlo<sup>111</sup>; tale evento è rammentato nel Salmo 113.3 ἡ θάλασσα εἶδεν καὶ ἔφυγεν, / ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω<sup>112</sup>. In egual modo, il fiume onora la presenza di Cristo, portatore della Nuova Alleanza, fermando la sua corsa<sup>113</sup>. Anche nel canone giambico sulla Teofania attribuito a Giovanni Damasceno c'è una sezione in cui si rammenta l'episodio biblico in cui la potenza divina salvò gli Israeliti fermando le acque del Giordano (PG 96, col. 829.22-26) e che ora infrange il peccato e la morte per il suo nuovo popolo. Nei altri canoni raccolti negli AHG, così come nei canoni mauropodei a San Giovanni Prodromo, si trovano sovente passi in cui il Giordano è esortato a tenersi pronto ad accogliere Cristo<sup>114</sup>. È ben attestata anche la menzione dell'arresto delle acque del fiume durante il battesimo, talvolta motivato come reazione spontanea del fiume<sup>115</sup>, talaltra come esortazione<sup>116</sup> o effetto riferibile direttamente alla presenza di Cristo, come nel canone per l'Epifania attribuito ad Andrea di Creta<sup>117</sup>. Dal punto di

<sup>110</sup> Si pensi al trattatello sul Giordano tramandato all'interno del *corpus* di Giovanni Crisostomo (PG 61, col. 725-728), in cui si interpretano le varie apparizioni bibliche del fiume come simbolo della morte, vinta e fermata da Cristo.

<sup>111</sup> Gs. 3.14-17. In 1Re 1.10, anche Elia, colpendo con il bastone il fiume, aveva permesso il passaggio a se stesso e a Eliseo.

<sup>112</sup> Vd. *infra* l'influenza di questo versetto sulla tradizione innografica.

<sup>113</sup> In Ps.Io.Chrys. *In Jordanem fluvium* PG 61, col. 725-726 si sostiene, in merito all'episodio di Giosué, che il Giordano non abbia onorato il figlio di Nun, gli Ebrei o i loro sacerdoti (οὔτε τὸν Ἰησοῦν τμησας ... οὔτε τοὺς Ἰουδαίους αἰδεσθεῖς, οὔτε τοὺς ἱερεῖς ἐντραπείς), bensì l'Arca dell'Alleanza (il riferimento a Cristo è evidente).

<sup>114</sup> Ciò avviene in due canoni per i profesti dell'Epifania, rispettivamente del 3 e del 5 gennaio: AHG V 9, 22-26 εὐτρέπισον, / Ἰορδάνη, τὰ ρεῖθρα / Χριστῷ μολοῦντι σαρκὶ / τοῦ βαπτισθῆναι καὶ σώσει / ὃν γεῦσις Ἀδὰμ κατέκρινεν; 57-61 εὐτρέπισθητι, σκίρτησον / καὶ ἐπευφραίνου, ὦ Ἰορδάνη, / καὶ φαιδρῶς τὸν σὸν δεσπότην ὑπόδεξαι· / ἰδοὺ γὰρ φθάνει, ὡς οἶδε, / βαπτισθῆναι εὐσπλαγχνίᾳ πολλῇ; 105-110 ὡσπερ ταμείον τὰ ρεῖθρα, / Ἰορδάνη, εὐτρέπισον χαίροντα νῦν / καὶ μάλα ὑπόδεξαι / τὸν ἄνακτα κύριον, / τὸν ἐν δούλου μορφῇ / βάπτισμα μολοῦντα λαβεῖν. AHG V 12, 31-36 Ἰορδάνη ποταμέ, / ὑπόδεχου τὸν Χριστόν· / ἰδοὺ γὰρ ἦλθε / καθαρθῆναι δι' ἐμέ / ὁ μὴ χρῆζων καθαρμοῦ / ὡς ἀναμάρτητος. Un'esortazione simile si riscontra anche in AHG V 4, 85-87 Ἰορδάνη, ὑπόδεξαι / σκιρτᾶτε, βουνοὶ καὶ τὰ ὄρη· / βαπτισθῆναι ἦκει Χριστός.

<sup>115</sup> AHG V 15 (1), 22-25 τὰ ρεῖθρα σε, Χριστέ, / τὰ ἰορδάνεια / ἰδόντα / ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω (citando proprio Ps. 113.3); 21.139.-141 Ἰορδάνης / ἀπεστρέφετο τὰς ὄψεις / εἰς φύγην.

<sup>116</sup> Per esempio, per bocca di Davide in persona nell'appena menzionato canone per il profesto dell'Epifania del 3 gennaio: AHG V 9, 77-80 «Νῦν, Ἰορδάνη, ὅλως / μὴ δειλιάσης, μὴ πτήξης», φησὶν ὁ Δαβὶδ, / «στῆθι, δέξαι προθύμως / Χριστὸν τοῦ βαπτισθῆναι ἐρχόμενον». In questo caso si usa, pur intransitivamente, il verbo ἰσθῆναι proprio come nell'epigramma mauropodeo in esame.

<sup>117</sup> AHG V 14, 139-144 ὁ θεοπάτωρ κρούων τὴν κινύραν / τὴν θάλασσαν μὲν φεύγουσαν, / τὸν Ἰορδάνην δὲ ποταμὸν / ὑποστρέφοντα τῷ φόβῳ / καὶ τοὺς βουνοὺς τοῖς ὄρεσι / σκιρτῶντας ὑπογράφει σαφῶς. Si segnala che, spesso, la Teofania di Cristo e la presenza della divinità è paragonata a una fiamma, andando così a contrapporsi all'elemento acquatico precipuo del fiume Giordano. Cristoforo Mitileneo sfrutta quest'antitesi in un suo componimento esametrico sul Battesimo di Cristo (*Carm.* 2: μίγνυται ὧδε ἄμικτα, φύσις φλογέσσα καὶ ὑγρά, / πῦρ θεότητος ἄῦλον Ἰορδάνου τε ρέεθρα. Come affermano Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOS 2018, p. 526), l'acqua e il fuoco che si congiungono nella Teofania sono immagini della natura duplice di Cristo.



vista retorico, se al v. 22 l'*enjambement* è molto sfumato, al v. 25 l'avverbio ἡρέμα si coordina, nel suo significato, a ἰστᾶ τὸ ρεῖθρον del v. 23 e non a συνεῖς ... ταῦτα<sup>118</sup>. Il genitivo τοῦ δρόμου è retto direttamente dal verbo ἰστᾶ, come spesso avviene nei verbi che indicano “fermare, distogliere” in Greco (vd. LSJ e GI s.v. παύω, cfr. App. Bell. Civ. II, 5.35.10, in cui si descrive il Rubicone). Un'ultima coppia di versi si sofferma sul ruolo del Giordano come primo ricettacolo della natura di Cristo e della sua grazia. Il nesso τὴν χάριν <τοῦ Πνεύματος> δέχεσθαι è un sintagma tecnico che è usato nei Padri della Chiesa<sup>119</sup> per indicare l'ottenimento della Grazia dello Spirito. Inoltre, dato che il verbo (ὑπο)δέχεσθαι appare usato nei canoni a San Giovanni Prodromo per descrivere il momento in cui il Giordano accoglie Cristo tra le sue onde<sup>120</sup>, si potrebbe pensare che la χάρις sia sia la Grazia concessa dallo Spirito sia la χάρις incarnata in Gesù Cristo.

**3.31-32 ὡς ... σωτηρία** Inizia l'ultima sezione del componimento. Nel manoscritto Vat. gr. 676 il *tau* dei τοῦτο è segnalato da una maiuscola incipitaria posta nel margine e di formato visibilmente maggiore rispetto alle altre lettere: in questo modo, si segnala il passaggio alla parte esortativa finale, in cui si spiega all'Osservatore il significato cristiano del battesimo, da identificare come quel μυστήριον che, per primo, il Giordano conobbe (v. 30) e lo si esorta a gioire. I vv. 31-32 presentano un'accumulazione di sostantivi che sono pregnanti dal punto di vista teologico:

- Si è già visto come il termine φῶς, alludendo all'incipit del Vangelo di Giovanni, sia interpretabile come descrizione sia della natura della figura di Cristo sia dell'effetto che tale luce provoca nel mondo dello σκότος. Non a caso il termine φῶς può indicare proprio l'Epifania, festa della luce, così come quanto si riceve, tramite lo Spirito, nel sacramento del battesimo<sup>121</sup> (vd. Lampe s.v. φῶς). Nel *corpus* innografico relativo alle festività collegate all'Epifania, vi sono numerose invocazioni a Cristo per la concessione della luce tramite il battesimo<sup>122</sup>. Il termine, perciò, assume anche un significato tecnico relativo al rito battesimale.

<sup>118</sup> Anche Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, *ibidem*) interpretano in questo modo la sintassi dei due versi.

<sup>119</sup> E.g. Io.Chrys. *Ad illuminandos catecheses* PG 49, col. 233.11

<sup>120</sup> AHG V 3, 19-21 <ἡ ἔρημος τοῦ Ἰορδάνου> εὐωδιάζεται / τὸν φυτουργὸν καὶ Θεὸν / μέλλουσα δέχεσθαι; 4.8-9 ὦ Ἰορδάνη ποταμέ, / ὑποδέχου τὸν Χριστὸν e 85-87 Ἰορδάνη, ὑπόδεξα; 9.58-59 ὦ Ἰορδάνη, / καὶ φαιδρῶς τὸν σὸν δεσπότην ὑπόδεξα, 79-80 <Ἰορδάνη> δέξα προθύμως / Χριστὸν τοῦ βαπτισθῆναι ἐρχόμενον e 106-108 Ἰορδάνη, εὐτρέπισον χαίροντα νῦν / καὶ μάλα ὑπόδεξα / τὸν ἄνακτα κύριον; 12.31-32 Ἰορδάνη ποταμέ, / ὑποδέχου τὸν Χριστὸν e 239-240 ὑποδέχου, ποταμέ / Ἰορδάνη, τὸν Χριστὸν; 15 (3).101-103 ἄσαρκος ὁ πρῶην δράκων / οἰηθεὶς τὸν Ἰορδάνην / δέχεσθαι ἐν στόματι αὐτοῦ; 23.461-463 διό σε μμούμενα / Ἰορδάνου τὰ ρεῖθρα, / ὑπεδέξαντο τοῦτον.

<sup>121</sup> Si veda ad esempio Basil. *De spiritu sancto* 15.35.56-62 ἐν τρισὶν οὖν καταδύσεσι καὶ ἰσαρίθμοις ταῖς ἐπικλήσεσι, τὸ μέγα μυστήριον τοῦ βαπτίσματος τελειοῦται, ἵνα καὶ ὁ τοῦ θανάτου τύπος ἐξεικονισθῆ καὶ τῇ παραδόσει τῆς θεογνωσίας τὰς ψυχὰς φωτισθῶσιν οἱ βαπτιζόμενοι. Ὡστε εἴ τις ἐστὶν ἐν τῷ ὕδατι χάρις, οὐκ ἐκ τῆς φύσεώς ἐστι τοῦ ὕδατος, ἀλλ' ἐκ τῆς τοῦ Πνεύματος παρουσίας.

<sup>122</sup> Vd. e.g. AHG V 3, 57-59 ἀνοίγονται ταμεῖα / φωτὸς τοῦ νοητοῦ / τοῖς ἀνθρώποις σήμερον; 4 ode 5 vv. 13-17 Φῶς οἰκῶν ἀπρόσιτον, / τοῦ κόσμου φῶς, Χριστὲ ὁ Θεός, / τὰς διανοίας φώτισον / τῶν τῆν θείαν βάπτισιν / πνευματικῶς ἐορταζόντων σου; 11 ode 5 vv. 2-3 φώτισον ἡμᾶς / τῇ ἐλλάμψει τῆς σῆς χάριτος; 14 ode 9 39-40 τὸ φῶς ἐπέφανη / καὶ ἐφώτισεν ἡμᾶς; 18 ode 1 vv. 6-9 Χριστός, ἐπέφανε / τοῖς ἀνθρώποις, φωτίζων / φωτὶ θεογνωσίας / διὰ βαπτίσματος.

le dato che, nell'ultima fase del loro catecumenato, i catecumeni assumevano il nome di φωτιζόμενοι (nel rito occidentale, *illuminandi*)<sup>123</sup>. Il mistero è, dunque, la *luce dei mortali* perché l'epifania li illumina grazie alla discesa della luce divina, incarnata in Cristo<sup>124</sup>.

- La manifestazione di Cristo nel Giordano e il rito del battesimo con cui vengono iniziati i Cristiani corrispondono alla δευτέρα πλάσις (o più comunemente ἀνάπλασις), la seconda creazione dell'uomo mondato dal peccato tramite la morte dell'Agnello: esso è dunque il secondo elemento del μυστήριον e che va a coincidere, nel significato, al φῶς βροτῶν appena giustificato. Il termine πλάσις è molto pregnante, dal momento che, nel testo di *Gen. 2.7* e *8* si usa proprio il verbo πλάσσω per descrivere la creazione dell'Uomo da parte di Dio<sup>125</sup>: attraverso il battesimo, si elimina il peccato adamitico, una "seconda creazione" per mezzo della venuta di Cristo che permette all'uomo la possibilità della salvezza.
- χάρισμα corrisponde nelle *Lettere* di Paolo alla salvezza permessa dalla Nuova Alleanza tramite Gesù Cristo, che permette all'umanità di vivere nella grazia e nella speranza della vita eterna. Il mistero della Teofania e, conseguentemente, anche il battesimo sono entrambi χαρίσματα, perché dono divino per la redenzione dell'umanità per ottenere la δευτέρα πλάσις.
- nel lessico cristiano, σφραγίς/σφράγισμα (e il loro verbo σφραγίζω) indicano il segno attraverso cui il Cristiano identifica la propria appartenenza a Dio (e.g. il semplice segno della croce). Il battesimo è uno σφράγισμα perché Dio, attraverso il battesimo, purifica la nuova umanità dal peccato originale permettendole di essere riconciliata a lui.
- σωτηρία è l'ultimo elemento del verso, il cui significato è evidente e consequenziale ai primi due.

Da un punto di vista retorico, il v. 31 accosta per asindeto il φῶς βροτῶν e la δευτέρα πλάσις all'interno di una frase nominale, con elisione del verbo εἶναι, seguendo uno schema molto simile a quello già analizzato nella sezione teologica del *Carm. 2* Tale enfasi è intensificata dalla struttura retorica del v. 31, in cui τοῦτο è posto a inizio verso e appena dopo la C5: è la medesima enfasi *per metrum* che si è evidenziata al v. 11 (in quel caso con anafora di πείραν), attraverso la quale si fa in modo che i due κῶλα del dodecasillabo comincino con la stessa parola (e quindi con la stessa accentuazione). Il deittico è collegato all'appena precedente τῷ μυστηρίῳ (v. 29), che viene quindi glossato come φῶς βροτῶν e δευτέρα πλάσις, come si è appena detto. dopo la costruzione asidetica del v. 31, il v. 32, pur rimanendo nominale, è

<sup>123</sup> Vd. ALEXOPOULOS 2008, p. 52. Cfr. e.g. AHG V 18, 85-86 ὡς τέκνα τοῦ φωτός / οἱ βαπτίζόμενοι.

<sup>124</sup> Gregorio di Nissa sostiene che, una volta avuta piena conoscenza della luce, l'uomo si libera dell'oppressione del corpo in cui l'anima è stata rinchiusa dopo l'allontanamento da Dio (*Vita Moysis* 2.22). Una delle caratteristiche del primo Battezzatore, Giovanni, è appunto l'essere ἄσαρκος, liberato dal corpo. Vd. *supra* il commento *ad versum*.

<sup>125</sup> *Gen. 2.7* καὶ ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς; *2.8* καὶ ἔθετο ἐκεῖ τὸν ἄνθρωπον, ὃν ἔπλασεν.

tripartito dall'anafora della congiunzione coordinante *καί* che, al contempo, connette ed evidenzia nella loro singolarità i tre elementi posti in rapporto consequenziale. Il verso presenta una C7 che consente l'isolamento dell'ultimo *κῶλον καὶ σωτηρία*: è evidente che la costruzione per *climax* del verso, applicata alla cesura metrica, vuole far intendere che il battesimo, in quanto dono di Grazia (*χάρισμα*), è anche il modo con cui essa marchia il Cristiano (*σφράγισμα*) ed entrambe le proprietà del battesimo permettono la *σωτηρία* – in questo senso, il battesimo è salvezza, seguendo il dettato del testo di Mauropode<sup>126</sup>.

**3.33-36 τοῦτο ... πλέον** L'epigramma si chiude esattamente come il componimento sulla Natività: *in primis*, angeli e uomini si uniscono nella gioiosa esaltazione di Dio e del suo operato, a causa della straordinaria grazia concessa all'umanità<sup>127</sup>; nel finale, si passa alla voce di un singolo, in questo caso dell'Io poetico con toni tradizionalmente cletici<sup>128</sup>. La vivida resa di questa gioiosa comunità che glorifica Dio è forse il motivo per il quale Mauropode unisce i due versi con il secondo *enjambement* della poesia: *τοῖς γήνιους* del v. 33 è sintatticamente retto dal preverbo di *συγχάιροντες* ed è concordato con il participio *ὡς θεουμένοις*, entrambi al v. 34. Tale espediente retorico permette di avere tre dativi consecutivi in clausola dei vv. 33-35. Questi tre versi sono congiunti da una complessa struttura a incastro metrico-sintattica. Innanzitutto, i vv. 33-34 iniziano con un costrutto «elemento retto dal verbo + verbo», mentre il v. 35 presenta l'esatto opposto; i due versi sono fortemente collegati in clausola attraverso l'*enjambement* appena citato. D'altra parte, mentre *κροτοῦσιν* del v. 33 regge come complemento oggetto il deittico neutro *τοῦτο*, i due verbi *συγχάιροντες* (v. 34) e *ἀπευχαριστῶ* (v. 35) reggono due neutri plurali con valore avverbiale, rispettivamente *ἥδιστα* e *πολλά*. Si noti che i due gruppi *ἥδιστα συγχάιροντες* ed *ἀπευχαριστῶ πολλά*, oltre a creare un chiasmo sintattico e ad appartenere allo stesso campo semantico, hanno lo stesso quantitativo di sillabe e identica posizione di accenti tonici. Tale parità di sillabe permette che anche la seconda parte dei due dodecasillabi sia perfettamente isosillabica: se la prima parte è simile per chiasmo e campo semantico, la seconda ha come tratto in comune, apparentemente, solo il fatto di essere due participi medi al dativo, caso che li lega anche al *γήνιους* del verso precedente. In realtà, il *trait d'union* tra le tre clausole è molto più profondo: i mortali che vivono sulla Terra e vengono dalla polvere (v. 33 *γήνιους*<sup>129</sup>) sono resi divini (v. 34 *θεουμένοις*) dal battesimo, cioè dall'assoluzione del peccato originale tramite l'immersione nella fonte battesimale. Chi permette loro di ottenere la salvezza (cfr. *σωτηρία*, sempre in clausola, al v. 32) è Cristo, che al v. 35 è descritto come "colui che è stato lavato", quindi battezzato, (v. 35 *τῷ λελουμένῳ*), proprio come uomo. Il forte stacco semantico provocato dalle cesure dei vv. 30-36 e tali correlazioni tra i vocaboli in clausola di verso, possono far supporre che Mauropode intendesse indurre anche una lettura "verticale"

<sup>126</sup> Per il significato e la liturgia del battesimo a Bisanzio, si rimanda alla, pur breve, descrizione di ALEXOPOULOS 2008 e alla bibliografia ivi citata.

<sup>127</sup> Cfr. BEiÜ IV, Nr. GR78, p. 250 Rhoby (= DBBE Type 2777, olim typ/884), posto a fianco di una miniatura del Battesimo nel già citato Athon. Vatop. 937 (vd. p. 248) f. 15v.

<sup>128</sup> Come per il *Carm.* 2, i verbi usati sono ancora *κροτεῖν* e *συγχάιρω*, si rimanda dunque a p. 254.

<sup>129</sup> Vd. *infra*.

dei versi in questione, che si potrebbe intendere come “con questo mistero, la seconda creazione è la salvezza per gli uomini, come se fossero resi divini attraverso l’azione del Battezzato (*dativum instrumenti*)”. Da un punto di vista lessicale, il termine γήϊνος del v. 33 sottolinea certo la *mondanità* dei mortali, ma soprattutto la loro origine dalla terra secondo il racconto di Gn. 2.7 (ἐπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς), nello stesso in cui è usato il verbo πλάσσω cui si allude con δευτέρα πλάσις, sempre in clausola al v. 31<sup>130</sup>. Questi uomini sono resi divini: il *topos* dell’ἄνθρωπος θεούμενος tramite il battesimo e/o la venuta di Cristo è presente sin dai Padri della Chiesa<sup>131</sup> ed è un *Leitmotiv* nel *corpus* innografico<sup>132</sup>. Il concetto teologico della θέωσις è già stato affrontato da Mauropode nell’*Ep.* 2, in cui si afferma che Dio è divenuto mortale per “divinizzare” la natura umana (v. 23 θεὸς βροτωθεὶς, ὡς θεώσῃ σὴν φύσιν); nella collezione vaticana si riscontra anche nel lungo componimento che parla del suo primo incontro con la famiglia imperiale (*Ep.* 54.83-84 ἄγγελός τις, ἢ θεὸς παραντίκα, / ὄλος θεωθεὶς τῇ θεοῦ κοινωνίᾳ). Come si è detto in precedenza, i due versi finali sono soggettivi e parla in prima persona l’Io poetico. Se il fiume ha potuto fermare il suo corso per ricambiare la grazia di essere il primo luogo dove si sono battezzati il fedele, il poeta può solamente ringraziare (LbG s.v. ἀπευχαριστέω) colui che è stato battezzato, come ricambio per quanto ha donato all’umanità.

### 3 Carm. 4 – Εἰς τὴν μεταμόρφωσιν

Come Natività e Battesimo, anche la Trasfigurazione fa parte delle dodici grandi festività della liturgia bizantina, celebrata il 6 agosto come nella Chiesa cattolica. L’evento, narrato solo dai tre Vangeli sinottici (Mt. 17.1-8; Mc. 9.2-8; Lc. 9.28-36), è considerato un’ulteriore manifestazione di Gesù: dopo l’evento e la celebrazione della sua incarnazione nella Natività e il riconoscimento trinitario nella Teofania, Gesù Cristo si manifesta nella sua figura ultraterrena, inconoscibile agli uomini, ed è confermato essere il Figlio di Dio dalla voce di Dio Padre<sup>133</sup>.

Ancor di più di quanto si è già riscontrato per la Natività, l’iconografia della Trasfigurazione è tipizzata in alcuni elementi condivisi da quasi tutti gli esemplari pervenuti, che rappresentano perciò un gruppo molto coeso; anche a livello diacronico, poco muta tra le convenzioni bizantine e slave di epoca successiva. La raffigurazione è divisa rigidamente in due registri. Nella sezione superiore troneggia l’immagine di

<sup>130</sup> Non è superfluo ricordare come lo Spirito sia centrale nella descrizione della ‘prima’ creazione dell’uomo in Gn. 2.7 καὶ ἐπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζώης, καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζώσαν. Il Battesimo, come seconda creazione, si basa sul dono dello Spirito, che, nello stesso modo in cui discese su Gesù sul Giordano, scende sul catecumeno.

<sup>131</sup> Si pensi, ad esempio, all’*Orazione sulla Teofania* (*Or.* 8) di Gregorio Nazianzeno.

<sup>132</sup> e.g. Sym.Neoth. 52.50-53 εἰ οὖν θεὸς γενόμενος ἄνθρωπος, ὡς πιστεύεις, / τὸν ἄνθρωπον ἐθέωσεν ἐμὲ τὸν προσληφθέντα, / θέσει θεὸς γενόμενος τὸν φύσει θεὸν βλέπω

<sup>133</sup> Per uno studio sulla Trasfigurazione, si vedano MCGUCKIN 1986 e ANDREOPOULOS 2005 e la bibliografia ivi citata.

Cristo, vestito di abito bianco come indicato nei Vangeli<sup>134</sup>. Cristo è rappresentato sin dal VI sec. in mandorla, sia essa rotonda (fig. 13, 15-17)<sup>135</sup> o, più comunemente dall'XI sec. in avanti, ovale (fig. 14). La mandorla, rappresentazione sia della gloria divina sia dello spazio divino in cui Cristo trasfigurato si pone nel cielo terrestre<sup>136</sup>, talvolta contiene anche Mosé ed Elia: seguendo quanto si dice nei Vangeli<sup>137</sup>, essi sono sempre rappresentati a sinistra e a destra di Cristo, uniche figure insieme a lui nel registro superiore. Così come gli Apostoli nel registro inferiore, anche Elia e Mosé sono il più delle volte colpiti da alcuni raggi che si allontanano in maniera concentrica dalla figura di Cristo. Nella sezione inferiore è rappresentato il monte Tabor, come una o tre cime. Su di esso sono distesi a terra i tre Apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo, sempre in questo ordine da sinistra verso destra<sup>138</sup>. Nell'iconografia della Trasfigurazione gli studiosi hanno riscontrato delle evidenti assenze rispetto al racconto evangelico: mancherebbe totalmente la voce di Dio Padre che infonde negli Apostoli quel timore che li fa prostrare per terra<sup>139</sup>; Andreas Andreopoulos evidenzia anche la stranezza della rappresentazione del Monte Tabor, gli Apostoli sembrerebbero ai piedi di esso, ma la raffigurazione potrebbe rappresentare solo la cima, non il monte sin dai suoi piedi<sup>140</sup>; per quanto riguarda la nuvola con la quale Dio Padre si manifesta agli Apostoli, essa potrebbe essere originariamente proprio la mandorla, che avvolge come nei Vangeli Gesù, Elia e Mosé, ma l'identificazione si perse nel corso del tempo<sup>141</sup>.

<sup>134</sup> Mt. 17.2 καὶ ἔλαμψε τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος, τὰ δὲ ἱμάτια αὐτοῦ ἐγένετο λευκὰ ὡς τὸ φῶς; Mc. 9.3 τὰ ἱμάτια αὐτοῦ ἐγένετο στίλβοντα λευκὰ λίαν, οἷα γναφεὺς ἐπὶ τῆς γῆς οὐ δύναται οὕτως λευκᾶναι; Lc. 9.29 καὶ ἐγένετο ἐν τῷ προσεύχεσθαι αὐτὸν τὸ εἶδος τοῦ προσώπου αὐτοῦ ἕτερον καὶ ὁ ἱματισμὸς αὐτοῦ λευκὸς ἕξαστράπτων.

<sup>135</sup> Vd. Par. gr. 510 (IX sec.), f. 75r.

<sup>136</sup> Per un'esauritiva analisi del ruolo della mandorla nell'icona della Trasfigurazione, vd. ANDREOPOULOS 2005, pp. 83-96.

<sup>137</sup> Mt. 17.3 καὶ ἰδοὺ ὤφθη αὐτοῖς Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας συλλαλοῦντες μετ' αὐτοῦ; Mc. 9.4 καὶ ὤφθη αὐτοῖς Ἡλίας σὺν Μωϋσεῖ καὶ ἦσαν συλλαλοῦντες τῷ Ἰησοῦ; Lc. 30 καὶ ἰδοὺ ἄνδρες δύο συνελάλουν αὐτῷ, οἵτινες ἦσαν Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας. L'ordine dei due può essere intercambiabile, forse anche in questo caso per aderenza alle due differenti versioni evangeliche: Matteo e Marco citano Mosé e poi Elia, mentre Luca cita prima Elia e poi Mosé. La questione però non modifica il significato della loro presenza, si veda la nota successiva.

<sup>138</sup> Nei Vangeli, invece, si ha anche in questo caso discordanza sull'ordine: Mt. 17.1 καὶ μεθ' ἡμέρας ἕξ παραλαμβάνει ὁ Ἰησοῦς τὸν Πέτρον καὶ Ἰάκωβον καὶ Ἰωάννην τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ καὶ ἀναφέρει αὐτοὺς εἰς ὄρος ὑψηλὸν κατ' ἰδίαν; Mc. 9.2 καὶ μεθ' ἡμέρας ἕξ παραλαμβάνει ὁ Ἰησοῦς τὸν Πέτρον καὶ τὸν Ἰάκωβον καὶ τὸν Ἰωάννην καὶ ἀναφέρει αὐτοὺς εἰς ὄρος ὑψηλὸν κατ' ἰδίαν μόνους; Lc. 9.28 ἐγένετο δὲ μετὰ τοὺς λόγους τούτους ὡσεὶ ἡμέραι ὀκτῶ παραλαβὼν Πέτρον καὶ Ἰωάννην καὶ Ἰάκωβον ἀνέβη εἰς τὸ ὄρος προσεύξασθαι.

<sup>139</sup> Cfr. ANDREOPOULOS 2005, pp. 96-100. Si noti però che in Mc. 9.5 e Lc. 9.34 essi erano già spaventati prima di udire la voce di Dio.

<sup>140</sup> ANDREOPOULOS 2005. I Vangeli riportano concordi che Gesù condusse sul monte i tre Apostoli (Mt. 17.1; Mc. 9-2; Lc. 9.28).

<sup>141</sup> TODOROVA 2013 sottolinea che la mandorla è uno strumento artistico per visualizzare il divino nel mondo, esattamente come la nuvola che avvolge i partecipanti all'evento della Trasfigurazione nel momento di apparizione di Dio Padre permette a quest'ultimi di non venire travolti dalla potenza del divino; vd. anche TODOROVA 2014. Si paragoni il *Carm.* 6 della raccolta pubblicata in EPIGRAMMATA BYZANTINA 1994, p. 118 ὄρος, Μωϋσῆς καὶ θεὸς νῦν ἐνθάδε· / ὁ δὲ γνόφος ποῦ συμπαρήλθε τῷ νόμῳ· / Χριστὸς δὲ μύσταις καὶ θεόπταις φῶς βρῦει. Per il significato e l'evoluzione della mandorla a Bisanzio si rimanda a BÖCK 2005.

Se nell'epigramma sulla Natività c'era un fitto dialogo tra l'Io poetico e l'osservatore, il componimento sulla Trasfigurazione è il primo della raccolta ad avere, sin dal primo verso, un riferimento a un tu identificato esplicitamente con un osservatore (θεατά). L'allocuzione diretta a un ascoltatore/osservatore per ottenere la sua reazione emotiva è uno dei caratteri più diffusi nell'ἔκφρασις e fa parte degli strumenti di persuasione circa il contenuto ecfrastrico<sup>142</sup>. L'epigramma si apre *ex abrupto* con l'imperativo φρίξον che è dovuto all'azione sottesa del θεατής, precedente a quanto descritto nell'epigramma: posando gli occhi sulla raffigurazione, egli rimane stupefatto dalla straordinaria immagine di Cristo trasfigurato e guarda esattamente laddove essa è rappresentata sulla tavola<sup>143</sup>; perciò, l'Io poetico è costretto a esortarlo a distogliere lo sguardo, ad avere timore di quanto sta vedendo e a chinarsi con rispetto per non essere colpito dalle folgori. È un palese riferimento ai lampi di luce che fuoriescono dal corpo di Cristo e toccano le altre figure rappresentate sull'icona. Proprio perché l'osservatore ha abbassato il capo, egli è indotto a notare gli Apostoli nel registro inferiore, permettendone la menzione e la descrizione: essi stanno straiati a terra perché non resistono al bagliore della Trasfigurazione, esattamente nella posizione che l'osservatore deve imitare. I mortali di questo mondo non possono osservare direttamente la Trasfigurazione, sono Mosé ed Elia, che, a differenza dell'osservatore umano, guardano direttamente la Grazia di Dio: la presenza del verbo βλέπει a inizio verso è quasi un *aprosdoketon*, dato che l'incipit delle altre tre sezioni è scandito dalla seconda persona (v. 1 φρίξον; v. 6 ὀρᾶς; v. 10 σύ). Bisogna probabilmente immaginare che all'osservatore, mentre si trova con la faccia rivolta a terra, venga riferita la presenza e della capacità di Mosé ed Elia di osservare l'evento. La coppia di versi con cui si chiude l'epigramma non è ecfrastrica ma racchiude la tipica parenesi finale che si è già vista nei due componimenti precedenti: anche se non può osservare, anche solo aver ascoltato lo rende fortunato.

Appare evidente una differenza sostanziale con i due precedenti epigrammi: mentre nei due componimenti sulla Natività e sulla Teofania di Cristo, Mauropode accompagnava il lettore in una diegesi cronologica degli eventi che seguiva fedelmente il dettato evangelico, nell'epigramma sulla Teofania l'evento è già avvenuto, Cristo si mostra trasfigurato e ha al suo fianco Mosé ed Elia, così come gli Apostoli sono già chini a terra per non essere accecati dalla lucentezza divina. Tale differenza avvicina la poesia a molti epigrammi iscritti su opere d'arte che descrivono il soggetto rappresentato nella sua staticità. Se raffrontata con i corrispettivi iconografici dei primi due epigrammi, l'icona della Trasfigurazione risulta possedere una solenne intrinseca *fissità* che coglie esattamente l'attimo della Trasfigurazione di Cristo, permettendo a ogni osservatore mortale di poter rivedere l'evento epifanico. Ma, come sottolinea De

<sup>142</sup> Vd. WEBB 2009, pp. 183-185, 187-189.

<sup>143</sup> In maniera del tutto opposta, si riscontrano in innografia diversi passi in cui si esorta la comunità a salire sul Tabor e ad assistere alla Trasfigurazione. Si prenda a paragone, per esempio, l'attacco di un canone per la liturgia della Trasfigurazione attribuito ad Andrea di Creta: AHG XII 5 (2), 1-7 δεῦτε συνανέλθωμεν τῷ σωτήρι / ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ Θαβώρ / κάκει θεασώμεθα / τὸ κάλλος τὸ ἄφραστον / ἐκλάμπων τοῦ προσώπου αὐτοῦ. Si tratta, tuttavia, di una chiusa molto comune negli epigrammi mauropodei, basta prendere come esempio i due precedenti nella raccolta.

Feraudy parlando di alcune fonti letterarie sulla Trasfigurazione<sup>144</sup>, si accosta nell'icona un forte verticalismo che parte dal suolo dove sono stesi i discepoli e culmina nella visione celeste di Cristo, congiunto a una possibile lettura orizzontale dettata dalla presenza delle tre figure in cielo e delle tre figure sulla terra. Si tratta di una staticità dinamica, un'ossimoricità che si potrebbe dire s'attagli perfettamente alla poetica mauropodea e, infatti, l'epigramma si attiene a entrambe le caratteristiche dell'immagine: la staticità di Cristo, dei Profeti e degli Apostoli, colti mentre l'evento è già in corso; la mobilità degli occhi dell'osservatore, condotti dall'io narrante. Mauropode coglie il senso dell'icona e descrive la metamorfosi come un fatto già compiuto e visibile, scegliendo scientemente di rinunciare al dinamismo "fisico" per quello visivo.

Anche nel *corpus* Cristoforo Mitileneo è presente un componimento in dodecasilabi dedicato alla Trasfigurazione<sup>145</sup>.

Εἰς τὴν μεταμόρφωσιν (*Carm.* 25)

Ἐοίκασι ξένον τι δηλοῦν ἐνθάδε  
οἱ τρεῖς μαθηταὶ καὶ προφητῶν οἱ δύο.  
δηλοῦσι τοίνυν οἱ μαθηταὶ μὲν, λόγε,  
5 τρεῖς τῆς τριλαμποῦς οὐσίας ὑποστάσεις,  
οἱ δὲ προφητῆται σὰς φύσεις διττὰς ἅμα,  
θνητὴν ὁ Μωσῆς, ζῶσαν ὁ ζῶν Ἥλιος,  
ἄς καὶ φυλάττεις οὐ διαιρῶν, οὐ τρέπων·  
κἂν ἐν Θαβῶρ γὰρ φῶς καθωράθηξ ξένον,  
10 ἄλλ' εἶχες ἅμφω τὰς φύσεις ἀσυγχύτους,  
μορφῆς ἀμείψει μὴ φύρων τὰς οὐσίας.

Traduzione: Qui qualcosa di particolare sembrano mostrare i tre discepoli e i due profeti. O Signore, i tre discepoli simboleggiano le tre ipostasi della sostanza che tre volte risplende, invece i profeti le tue due nature congiunte: Mosé quella mortale, il vivente Elia quella che rimane in vita. Entrambe tu le preservi, non separandole né mutandole: infatti, anche se sei stato visto sul Tabor quale straordinaria luce, tuttavia mantenevi le due nature distinte senza mischiare le due sostanze a causa della trasformazione della forma.

La critica ritiene che l'epigramma cristoforeo fosse realmente iscritto su un oggetto, probabilmente a causa della presenza di ἐνθάδε<sup>146</sup>: l'avverbio, infatti, lo ricollega a un nutrito gruppo di epigrammi su opere d'arte, che si aprono con deittici con cui ci si riferisce referenzialmente all'oggetto inciso – basta sfogliare i cinque volumi dei *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung* per rendersi conto della diffusione di questo stilema.

<sup>144</sup> DE FERAUDY 1978.

<sup>145</sup> Il paragone tra i due componimenti in riferimento a un passo di un opuscolo teologico di Michele Psello (*Op.* I 11 Gautier) è stato proposto da LAURITZEN 2012b.

<sup>146</sup> Sono di questa idea anche Bernard e Livanos in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 533. Si paragoni il primo verso del già citato *Carm.* 6 della raccolta pubblicata in EPIGRAMMATA BYZANTINA 1994, p. 118 ὄρος, Μωϋσῆς καὶ θεὸς νῦν ἐνθάδε· / ὁ δὲ γνώφος ποῦ συμπαραῖθε τῷ νόμῳ· / Χριστὸς δὲ μύσταϊς καὶ θεόπταις φῶς βρῦει.

Pur essendo evidente il collegamento instaurato da entrambi poeti tra i loro componimenti e la raffigurazione della Trasfigurazione, il fine dei due epigrammi è diverso. La differenza sostanziale infatti sta nella modalità in cui si parla dell'icona. Mentre Mauropode cela le interpretazioni teologiche al di sotto della *facies* ecfastica, Cristoforo Mitileneo compone dei versi palesemente interpretativi<sup>147</sup>, partendo forse dal presupposto per cui essa doveva essere apposta all'icona e, quindi, una descrizione sarebbe stata superflua. Secondo Cristoforo, nonostante Cristo abbia manifestato la sua forma divina, nella Trasfigurazione egli non ha confuso la forma divina e quella umana o annullato la seconda in favore della prima, bensì, mantenendole separate, ha solo manifestato la sua divinità. Offre un'interpretazione anche delle altre figure presenti sull'icona: Mosé ed Elia, posti vicino a Cristo, rappresentano la natura mortale e quella immortale<sup>148</sup>; i tre Apostoli simboleggiano le tre ipostasi della sostanza trinitaria. Tradizionalmente, Mosé ed Elia sono stati interpretati anche come il simbolo della Legge ebraica e dei Profeti<sup>149</sup>, ma già Giovanni Damasceno afferma che la loro presenza dimostra la duplice natura di Cristo, quella mortale di Mosé e quella priva di morte di Elia, oltre a preannunciarne la Passione<sup>150</sup>. È l'interpretazione trinitaria degli Apostoli che appare innovativa. La Trasfigurazione, così come la Teofania, è un momento dei Vangeli sinottici in cui si rivela la Trinità e i Padri non mancarono di sottolineare l'importanza di tale aspetto<sup>151</sup>, ma nessuno di loro ritenne che il numero degli Apostoli simboleggiasse le tre persone della Trinità<sup>152</sup>.

Per quanto riguarda il dato cristologico sulla natura umana e divina di Gesù, si tratta di un elemento caro a Cristoforo e lo si ritrova anche nei suoi componimenti in metro innografico<sup>153</sup>: egli attribuisce a Cristo il sostantivo composito θεανθρώπος

<sup>147</sup> Carmelo Crimi riscontra la presenza di termini direttamente tratti dal Simbolo di Calcedonia, a riprova della padronanza del linguaggio teologico da parte di Cristoforo, vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 1983, p. 71.

<sup>148</sup> Un *Leitmotiv* costante nei Vangeli è rappresentato dall'identificazione di Gesù Cristo e Giovanni il Battista con Elia, il profeta che, come il patriarca Enoch, non ha mai conosciuto la morte ma scomparve e di cui gli Ebrei dell'epoca di Gesù attendevano il ritorno a causa della profezia di Malachia (Mal. 4.5). Appena dopo la Trasfigurazione, nel Vangelo di Matteo Gesù afferma che Giovanni il Battista era Elia, ma non è stato riconosciuto (Mt. 17.10-13). È ben noto come, nei *Vangelo di Giovanni*, il Battista neghi di essere Elia (Io. 1.21).

<sup>149</sup> È l'interpretazione che viene offerta da Origene (*Comm. in Ps.* 88.13; *Comm. in Mt.* 12.43) e Cirillo di Alessandria (*Hom. Div.* PG 77, col. 1009-1016). A riguardo, vd. ANDREOPOULOS 2005.

<sup>150</sup> Io.Dam. *Hom. in Trarf.* 3.25-30. Cfr. AHG XII 5 (1), 256-264 e, in particolare, 265-269 ἵνα δείξησ, ἀγαθέ, / ὄτι αὐτὸς κυριεύεις / νεκρῶν καὶ ζώντων καὶ νόμου καὶ προφητῶν / ἐξ ἑκατέρων προσεκαλέσω / ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ.

<sup>151</sup> Vd. MCGUCKIN 1986, pp. 113-114, che si sofferma principalmente su Eusebio di Cesarea, Origene e la loro ricezione nell'*Omelia sulla Trasfigurazione* di Andrea di Creta (PG 97, col. 931-958). Cfr. AHG XII 5 (1), 96-101 ὡς τῆς τριάδος / ἕνα ὄντα σε τὸν σωτήρα, / πατρική σοι φωνή προσεμαρτύρει / καὶ υἱὸν ἀγαπητὸν ἐκάλεί σε· ἐν γὰρ τῇ νεφέλῃ / τὸ θεῖον πνεῦμα ἐδείκνυτο; 133-152 φῶς ὁ πατήρ, / φῶς ὁ Λόγος καὶ υἱός, / φῶς τὸ ἅγιον πνεῦμα· τὰ τρία φῶτα, / ἀλλ' ἐν φῶς ἐν τρισὶν ἄχρονον / καὶ ἀμέριστον τῇ φύσει, / ὡς αὐγὴ καὶ πηγαιὰ ζωῆ ἀγαθότητος / καὶ ἐν φῶς ἐν ἡλίοις τρισὶ / καὶ τρία ὡς ἐξ ἡλίου ἐνός.

<sup>152</sup> Ad esempio Giovanni Damasceno, nella sua già citata *Omelia sulla Trasfigurazione*, spiega perché Gesù avesse scelto proprio quegli Apostoli, ma non si dedica a una simbologia intrinseca al loro numero: vd. Io.Dam. *Hom. in Trarf.* 9.

<sup>153</sup> I passi citati sono già stati segnalati come *loci paralleli* da Crimi in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS



per sottolinearne la duplice e convivente natura di uomo e Dio (*Cal.Hymn.* Aug. 10-11 *Follieri καὶ τοῦ Χριστοῦ μου / τοῦ θεανθρώπου ἢ Μεταμόρφωσις*)<sup>154</sup> e interpreta la Trasfigurazione come la dimostrazione da parte di Cristo della sua seconda natura divina al di là della forma umana sempre visibile, sottolineando nel θεοτόκιον che egli non “depose ciò che assunse e fu per natura”, cioè la sua umanità, nel trasfigurarsi<sup>155</sup>. In un distico esametrico sul Battesimo, Cristoforo sfrutta il tradizionale paragone tra la Teofania e il fuoco per affermare che Cristo unisce ciò che per natura non è possibile unire, alludendo quindi alla sua duplice natura<sup>156</sup>. Tale attenzione è raffrontabile a un passo dell’*Omelia sulla Trasfigurazione* di Giovanni Damasceno, in cui si descrive la compresenza della divinità e dell’umanità di Cristo anche nella Trasfigurazione<sup>157</sup>, così come nel canone di Andrea di Creta per la medesima festività<sup>158</sup>.

Invece, nella *facies* ecfraistica della sua poesia, Mauropode si concentra sull’incapacità umana di assistere direttamente alla Trasfigurazione, ovvero alla manifestazione della natura divina di Cristo. Per questo motivo dice all’osservatore di abbassare con riverenza lo sguardo e imitare i discepoli, per non finire come un nuovo Paolo che perse la vista dopo aver visto Cristo sulla via di Damasco<sup>159</sup>. Solo Mosé ed Elia riescono a osservare la Grazia di Dio, mentre l’osservatore e gli Apostoli, ovvero i mortali che vivono ancora nel mondo terreno, non ne hanno la capacità e si devono accontentare di ascoltarne la voce. La vista e l’udito e le loro capacità percettive sono i veri e proprio *Leitmotive* dell’intero componimento. Si tratta di un’interpretazione tradizionale, legata alle possibilità dell’uomo mortale che differiscono da quelle dell’uomo *post mortem*, che riesce a vedere ed è avvolto nella Grazia, una riproduzione di quei due registri che appaiono rigidamente separati nella raffigurazione della Trasfigurazione.

Michele Psello, nell’*Opuscolo teologico* I 11 Gautier, si sofferma sul significato di una frase del canone sulla Trasfigurazione di Giovanni Damasceno<sup>160</sup> e la interpreta attraverso la filosofia neoplatonica di Proclo come un procedimento con cui via via si

1983, p. 71.

<sup>154</sup> Il sostantivo è attestato nei Padri della Chiesa e, soprattutto, nell’iconografia, spesso usato per indicare la duplice natura umana e divina del bambino nato da Maria nei *theotokia* (vd. e.g. AHG XII 10, 17-24). Esso si ritrova anche in un θεοτόκιον di uno dei due canoni in onore di S. Demetrio composto da Mauropode (*Can.Dem.* 2.199-205) e, ripetutamente, nel *Poem.* 2 Westerink di Michele Psello, in cui l’autore interpreta il *Cantico dei Cantici* per Costantino IX Monomaco, e in altri due componimenti del suo *corpus* poetico (*Poem.* 54 e 56 Westerink).

<sup>155</sup> *Cal.Hymn.* Aug. 24-31 *Follieri τὴν μορφήν μεταμείβεις / παραγυμνῶν, Κύριε, / ὡς τοῖς μαθηταῖς ἐνεχώρει / τὴν σὴν θεότητα, / πληροφορῶν αὐτοὺς / ὡς καὶ Θεὸς σὺ ὑπάρχεις / οὐχὶ μόνον ἄνθρωπος / τὸ καθορώμενον. / (θεοτ.) Ὁ μορφήν ἀνθρωπίνην / δι’ οἰκτιρμῶν ἄβυσσον / ἐκ τῶν σῶν αἱμάτων, παρθένε, / ἀναλαβόμενος / ὃ ἀνελάβετο / καὶ ὃ ἐγένετο φύσει / καὶ μεταμορφούμενος / οὐ κατεβάλετο.*

<sup>156</sup> Si tratta del *Carm.* 3, di cui si è già parlato per il commento a *Carm.* 3, vd. pp. 268-269.

<sup>157</sup> Io.Dam. *Hom. in Trsf.* 2.26-50.

<sup>158</sup> AHG XII 5 (1), 78-83 *μετεμορφώθης / οὐ κατ’ ἔκστασιν, ἀλλὰ ξένην / παραδείξας μορφήν τοῖς μαθηταῖς σου, / ὅτι εἷς καὶ ὁ αὐτὸς ὑπάρχεις υἱός, / ὃ ἐν ἑκατέραις / εἷς διαλάμπων ταῖς φύσεσιν.*

<sup>159</sup> Act. 9.3.

<sup>160</sup> Io.Dam. *Can.Trsf.* PG 96, coll. 847-852 *ὁ χερσὶν ἀοράτοις, πλάσας κατ’ εἰκόνα σου, Χριστὲ, τὸν ἄνθρωπον, τὸ ἀρχέτυπον σου ἐν τῷ πλάσματι κάλλος ὑπέδειξας, οὐχ ὡς ἐν εἰκόνι, ἀλλ’ ὡς αὐτὸς εἶ κατ’ οὐσίαν, ὁ Θεὸς χρηματίσας καὶ ἄνθρωπος.*

può giungere alla conoscenza del divino<sup>161</sup>. Psello si sofferma sul medesimo argomento anche in altri due brevi componimenti teologici, gli *Op. theol.* I 93-94 Gautier, in cui commenta un passo dell'*Or.* 38 di Gregorio Nazianzeno<sup>162</sup>. Nel primo trattatello, dopo aver affermato che il *πέρας τοῦ μυστηρίου* citato da Gregorio di Nazianzo concerne sia la propria propensione verso Dio in vita sia la deificazione dopo la morte, egli elenca i gradi in cui la *νεῦσις* verso Dio si manifesta e, infine, cita l'esempio di Mosé che salì a Dio nella nube, vide con gli occhi la nube tempestosa ma solo aver superato totalmente i limiti corporei riesce a sopportare la luce di Dio (*Op. theol.* I 93.56-64 Gautier); una volta ridisceso, divenne impossibile guardarlo in volto. La spiegazione del passo di Gregorio prosegue nel seguente *Op. theol.* I 94, in cui si afferma che solo l'intelletto puro, purificato dalla macchia del peccato, può osservare Dio. Infatti, non è possibile per i mortali sopportare lo splendore della manifestazione del divino, ma se si conduce una vita retta basata sulle virtù si potrà goderne dopo la morte.

### 3.1 Commento metrico-ritmico

Nell'epigramma sulla Trasfigurazione, nove versi su undici contengono una C5; la C7 (18,2 %) è usata solamente nei due versi in cui si fa riferimento diretto alla lucentezza di Cristo trasfigurato e ai suoi effetti fisici, i fulmini (v. 3 e 7). L'epigramma può essere diviso in tre sezioni:

#I. 5 vv. – II. 4 vv. (2+2) – III. 2 vv.

- I. vv. 1-5 – nella sezione, il v. 3, contenente C7, è attorniato da due versi caratterizzati invece da C5; rispetto ai precedenti, il v. 5 ha 5ox come il primo verso della sezione successiva. Il v. 1 presenta il *pattern a – b + 2a – b* (bisillabo + trisillabo + *word cluster* tetrasillabico + bisillabo<sup>163</sup>), mentre il verso successivo capovolge semplicemente l'ordine, con una chiusa di due bisillabi (*b – a – b – a – a*). Il v. 3 riassume gli elementi del verso precedente, risultando in un *pattern a – 2b – a – b* (bisillabo piano, *word cluster* pentasillabico piano, bisillabo tronco e trisillabo piano), mentre il v. 4 pone il pentasillabo a inizio verso, seguito da tetrasillabo piano (*σαρκικῶν φῶς*, [sarkikonfos]) e trisillabo piano. Il v. 5, a chiusura di sezione, recupera la semplicità compositiva del v. 2, tramite l'uso del medesimo *pattern b – a – b – 2a* (trisillabo + bisillabo + trisillabo + tetrasillabo). Dal punto di vista ritmico, il v. 1 incomincia con una disposizione accentuativa tipica del primo κῶλον, con inversione: in questo modo, dopo il trocheo iniziale che pone in risalto sin da subito l'imperativo φρίξον, si prosegue con un ritmo ascendente (anapesto, anapesto allungato, giambo e atona

<sup>161</sup> Vd. LAURITZEN 2012b, che identifica i passi di Proclo sfruttati da Psello per le sue argomentazioni.

<sup>162</sup> L'*Op. theol.* I 93 Gautier si intitola εἰς τὸ 'πέρας τοῦ μυστηρίου, τῆ πρὸς θεὸν νεύσει θεούμενον' (= Gr.Naz. *Or.* 38, PG 36, col. 324 A 12-13), invece l'*Op. theol.* I 94 Gautier εἰς τὸ λείπον τοῦ 'λαμπρότητα θεοῦ καὶ ἰδεῖν καὶ παθεῖν' (= Gr.Naz. *Or.* 38, PG 36, col. 324 A 15).

<sup>163</sup> A livello grafico, gli elementi portatori di accento hanno sono invece disposti a chiasmo bisillabo + trisillabo + trisillabo + bisillabo.

finale). Il v. 2 ha ritmo ascendente (un giambo + tre anapesti<sup>164</sup>). Il v. 3 ha al primo κῶλον la medesima cellula ritmica del v. 1: dopo trocheo iniziale, segue un anapesto, un anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo dopo di essa) e giambo con atona finale. Il v. 4 incomincia con la medesima cellula ritmica del v. 3<sup>165</sup>, presentando un trocheo seguito da due anapesti e due trochei: la pregnanza concettuale di φῶς, infatti, fa propendere per mantenere l'accentazione consecutiva su ottava e undicesima sillaba<sup>166</sup>. Il v. 5, che chiude la sezione, riporta ordine con un ritmo ascendente (due giambi + anapesto allungato, con l'atona in più prima di C5 e un anapesto dopo di essa + anapesto e atona).

- II. vv. 6-9 – La sezione è divisa in due distici: i vv. 6-7 sono caratterizzati uno da C5 e uno da C7, hanno entrambi la prima sillaba atona e la quinta tonica; i vv. 8-9 hanno la prima e la quinta sillaba tonica e, quindi, sono entrambi caratterizzati da 5ox. In entrambe le coppie di versi, il verso pari è esplicativo, come segnalato da γάρ. Il v. 6 distribuisce le sillabe secondo un *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco + trisillabo tronco || trisillabo piano + tetrasillabo piano). Al v. 7, invece, si inizia con *word cluster* tetrasillabico, seguito da trisillabo e dal *word cluster* pentasillabico; il v. 8 ha un *word cluster* trisillabico sdrucchiolo, seguito da bisillabo tronco e da altri due *word cluster*, ovvero un trisillabo piano e un tetrasillabo piano (*pattern*  $b - a - b - 2a$ <sup>167</sup>); il v. 9 è identico al v. 8, con la sola differenza che il trisillabo dopo la cesura è tronco e non piano. Dal punto di vista ritmico, i vv. 6-7 hanno ritmo ascendente: il v. 6 presenta giambo, anapesto, giambo e anapesto allungato con tonica su undicesima sillaba; il v. 7, invece, ha una sequenza di anapesto, giambo, due anapesti e atona finale<sup>168</sup>. I vv. 8 e 9, al contrario, iniziano con inversione: entrambi iniziano per inversione (dattilo formato da bisillabo + clitica) seguito da giambo; il v. 8 prosegue con giambo e anapesto allungato con tonica su undicesima sillaba; il v. 9 con due anapesti e atona finale.
- III. vv. 10-11 – Il v. 10 è identico al v. 2 per distribuzione sillabica, con l'unica differenza per cui il σύ iniziale è monosillabo tonico, mentre καί del v. 2 è parte del *word cluster* καὶ στῆθι; le quattro sillabe di στῆθι μακράν sono radunate in un unico *word cluster* al v. 10 e, rispetto al v. 2, i due accenti dei bisillabi finali sono consecutivi. Il v. 11, invece, è identico al v. 6, l'inizio della seconda sezione. Il ritmo del v. 10 incomincia con un ritmo discendente al primo κῶλον, con dattilo e trocheo, per poi continuare con ascendente dopo la cesura (giambo e anapesto allungato, con atona finale). Il v. 11 incomincia

<sup>164</sup> Il secondo κῶλον, dotato di tre accenti grafici, in realtà ne ha solo due fonetici, [efla'vos kato 'vlepon]; si tratta della terza tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>165</sup> L'accento grammaticale di καί, sebbene il monosillabo sia fonologicamente un proclitico parte del *word cluster* [kezimio'tis], è sfruttato come accento di appoggio, data la lontananza del tonico di ζημιωθῆς.

<sup>166</sup> Prima tipologia in LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

<sup>167</sup> Si noti l'ordine nella composizione dei *word cluster*: in βλέπει δέ Μωσῆς l'enclitico δέ, monosillabico, è in mezzo a due bisillabi, uno piano e uno tronco – si tratta di un *ordo verborum* molto comune nel primo κῶλον formato da una C5 nel dodecasillabo; nel secondo κῶλον, i due *word cluster* sono formati da elemento proclitico monosillabico + sostantivo piano.

<sup>168</sup> In questo caso, come altrove, τήν, fonologicamente parte del *word cluster* [tinlampi'dona], porta accento perché primo elemento dopo una 7pp e prima di due atone.

nuovamente con una serie di ritmo ascendente (dattilo + trocheo), ma εὐτυχεῖς dopo la cesura la tramuta in anapestica. Questo effetto di cambiamento ritmico è rafforzato dal fatto che tra i vv. 10-11 vi è *enjambement*: σύ e φωνῆς sono legati a θείας ἀκούσεις, ovvero agli elementi in ritmo discendente del v. 11<sup>169</sup>. Il significato del cambiamento ritmico è qui evidente: il v. 10 parla a un ascoltatore che non ha ancora riconosciuto la φωνή che si ode nella nube come quella di Dio Padre, disvelata nel primo κῶλον del v. 11; una volta rivelata, la trasposizione in ritmo anapestico è quasi mimetica della nuovo atto di prostrazione nei confronti della presenza di Dio. La continuità ritmica, così come l'*enjambement*, sono confermate dal fatto che nel manoscritto vaticano, a fine v. 10, non vi sia alcuna interpunzione.

Si riscontrano un'elisione (v. 10 δ' εἰ) e un forte *enjambement* (vv. 10-11).

### 3.2 Commento letterario

**4.1-2 φρίξον ... βλέπων** il primo distico dell'epigramma si apre *ex abrupto* con un'allocuzione diretta all'osservatore, cui viene intimato di aver timore e di star lontano abbassando lo sguardo<sup>170</sup>. Grazie a questa resa mimetica, Mauropode introduce subito il primo *Leitmotiv* dell'epigramma, ovvero l'aspetto visivo dell'evento della Trasfigurazione e la reazione degli spettatori a essa. Afferiscono, infatti, al campo semantico della vista sia il sostantivo θεατής, riferito al Tu poetico al vocativo, sia il complemento oggetto del verbo φρίσσω, τὴν ὀρωμένην θεάν, che è legato a θεατής da un palese gioco etimologico. Mentre al v. 1 vi è un forte parallelismo nella posizione dei due verbi e dei due altri elementi, connessi da etimologia e omeoarco θεατά - θεάν, al v. 2 vi è un forte chiasmo nei due nessi verbo + avverbio di luogo (στῆθι μακρὰν ... κάτω βλέπων), al centro del quale è inserito l'avverbio di modo εὐλαβῶς, che, essendo un deverbativo di λαμβάνω, riunisce le due categorie morfologiche su cui si basa il chiasmo. Il nesso θεάν ὀρᾶν è molto diffuso in letteratura<sup>171</sup>, ma è significativo il suo utilizzo in un'omelia di Basilio di Seleucia sulla Trasfigurazione (*Hom.* 40 PG 85, col. 457.23-26 ἡ μὲν δὴ θεά τῇ λαμπρότητι τῶν ὀρωμένων τοὺς ὀρώντας περιαστράπτουσα τὸν μέλλοντα κριτὴν τῆς οἰκουμένης ὑπεσήμανεν)<sup>172</sup>. Per quanto riguarda μακρὰν ἴστασθαι, esso è una forma equivalente a μακρόθεν ἰστάναι e si usa in contesti in cui si vuole esprimere meraviglia o timore<sup>173</sup>. In particolare, dopo la proclamazione dei dieci comandamenti, Ex. 20.21 recita εἰστήκει δὲ ὁ λαὸς μακρόθεν (= v. 2 στῆθι μακρὰν), Μωυσεῖς δὲ εἰσῆλθεν εἰς τὸν γνόφον, οὗ ἦν ὁ θεός (cfr. v. 8 in

<sup>169</sup> Sull'*enjambement* tra vv. 10 e 11, si veda il commento letterario.

<sup>170</sup> In precedenza, si è già citato il primo canone attribuito ad Andrea di Creta sulla Trasfigurazione, AHG XII 5 (1). Lo stesso canone ha diverse sezioni in cui, al contrario di qui, si esorta la comunità a salire sul monte Tabor e a *contemplare* la scena della trasfigurazione.

<sup>171</sup> Cfr. Leo VI, *Hom.* 32.128 μὴ τὴν φρικτὴν ταύτην ἴδομεν θεάν.

<sup>172</sup> Il verbo περιαστράπτω si ritrova in Act. 9.3 per l'accecamento di Paolo: ἐξαίφνης τε αὐτὸν περιήστραψεν φῶς ἐκ τοῦ οὐρανοῦ.

<sup>173</sup> Cfr. e.g. Io.Chrys. *Hom.* 2 in 2Cor., PG 61, col. 400.1-3 οὐδὲ γὰρ ἤκουσαν τῶν ἀπορρήτων μυστηρίων, ἀλλὰ πόρρω που καὶ μακρὰν ἐστήκασιν.

cui Mosé ed Elia sono nella nube dove si trova anche Cristo trasfigurato, quindi Dio). Esattamente come il popolo israelita alle pendici del monte Sinai (= il monte Tabor)<sup>174</sup>, l'osservatore deve dunque rimanere al suo posto di mortale, non oltrepassare il limite che è consentito solo a Mosé ed Elia. A tal riguardo, si paragoni un passo di un canone per la Trasfigurazione attribuito a Giuseppe l'Innografo nell'edizione veneziana del *Menaion* (οἱ κατιδόντες Δέσποτα τὴν δόξα σου τῇ ἀστραπῇ σου ἐξέστησαν)<sup>175</sup>, nonché con il *Carm.* 4a pubblicato da Hörandner nei *Dumbarton Oaks Papers* del 1992 (μορφήν ἀπαστράπτουσαν ἄφθιτον / σέλας ἰδόντες ἐξέστησαν οἱ θεηγόροι)<sup>176</sup>.

4.3-5 μήπως ... βεβλημένος è spiegato il motivo dell'esortazione del distico precedente: nel caso in cui l'osservatore stesse troppo vicino, non temesse e non abbassasse lo sguardo, sarebbe colpito dalle folgori che provengono da Cristo trasfigurato e, conseguentemente, sarebbe privato della vista corporea. Si noti, innanzitutto, il forte nesso tra il vv. 2-3 creato dall'uso degli avverbi μακράν (ossitono posto dinanzi alla C5) ed ἐγγύθεν (trisillabo il cui accento tonico corrisponde con la penultima sillaba del dodecasillabo). Mauropode non descrive cronologicamente l'evento della Trasfigurazione seguendo il testo evangelico e, quindi, non si sofferma sulla descrizione del volto di Cristo, bensì ribalta la prospettiva del testo di Matteo e Luca. Mentre gli Evangelisti descrivono il volto di Cristo (Mt. 17.2 ἔλαμψεν τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος; Lc. 9.29 ἐγένετο ... αὐτὸν τὸ εἶδος τοῦ προσώπου αὐτοῦ ἕτερον) e la luce emanata dal suo mantello (Mt. 17.2 τὰ δὲ ἱμάτια αὐτοῦ ἐγένετο λευκὰ ὡς τὸ φῶς; Lc. 9.29 ὁ ἱματισμὸς αὐτοῦ λευκὸς ἐξαστράπτων), Mauropode parla degli eventuali effetti su chi assistesse all'evento della Trasfigurazione senza timore reverenziale, sfruttando termini che trae dal racconto evangelico e che hanno avuto fortuna nell'innografia relativa alla festività della Trasfigurazione: φῶς, che in questo caso indica la capacità di vedere, deriva dal matteoano ἐγένετο λευκὰ ὡς τὸ φῶς che descrive la veste di Cristo; καταστράψη, usato per indicare gli effetti sull'osservatore, è modellato sul ἐξαστράπτων del testo di Luca, che descrive la luce emanata da Cristo; φῶς σαρκικῶν ὀμμάτων si riferiscono al volto dell'osservatore, mentre sia Luca sia Matteo si soffermano sul volto di Cristo. È diffuso nella produzione innografica l'uso di descrivere la luminosità sprigionata dalla manifestazione della divinità attraverso i verbi ἀστράπτω<sup>177</sup> ed ἐξαστράπτω che riproducono fedelmente la già citata descrizione della Trasfigurazione in Lc. 9.29<sup>178</sup>. In un paio di casi, ci si riferisce anche agli

<sup>174</sup> Il rapporto tra l'ascesa sul Monte Sinai di Mosé e il suo rapporto con Dio e l'evento della Trasfigurazione di Cristo è un dato di fatto in praticamente tutta la produzione cristiana che parla della Trasfigurazione. Vd. e.g. Io.Dam. *Hom. in Trasf.* 4.

<sup>175</sup> *Men. Ven.* I, p. 34 A 1-2.

<sup>176</sup> EPIGRAMMATA BYZANTINA 1992, p. 108

<sup>177</sup> Del verbo ἀστράπτω si è già detto per *Carm.* 2.1. Si veda il suo utilizzo anche in BEiÜ IV, Nr. GR84, p. 254 Rhoby (= DBBE Type 2779, olim typ/885), nel già citato Athon. Vator. 937 (vd. p. 248), f. 203r ὁ τὸν νόμον δοὺς Χριστὸς ὡσπερ τὴν χάριν / ἤστραψε μορφήν ἡλίου φωτὸς πλέον, basato sulla descrizione evangelica della Trasfigurazione.

<sup>178</sup> Vd. e.g. *Men. Ven.*, p. 27 A 5 ἀστράψει Χριστὸς ἀπλέτω φωτί; p. 30, A 3-5 ἥλιος μὲν τὴν γῆν, φαιδρύνων αὐθις δύνει· Χριστὸς δὲ μετὰ δόξης ἀστράψας ἐν τῷ ὄρει τὸν κόσμον κατεφώτισεν; p. 33.26-31 ἔβλεπον γὰρ τὰ ἱμάτια σου, ἀστράψαντα ὡς τὸ φῶς, καὶ τὸ πρόσωπόν σου ὑπὲρ τὸν ἥλιον, καὶ μὴ φέροντες ὄραν τὸ ἄστεκτον τῆς σῆς ἐλλάμψεως, εἰς γῆν κατέπεπτον, μηδὲ ἄτενίσαι ἰσχύοντες. Φωνῆς γὰρ ἤκουον μαρτυρούσης ἄνωθεν; p. 34, A 46-47 ἐν ἐμοὶ τὸν Πατέρα ἐπιγνώσεσθε,

effetti sugli osservatori, ma sempre parlando della luce che li avvolge<sup>179</sup>. Mauropode usa qui il verbo καταστράπτω, che ha cinque occorrenze bibliche<sup>180</sup> in cui è usato per indicare la forza (anche violenta) di Dio; in innografia è adoperato per descrivere la luce divina che avvolge i Santi<sup>181</sup>. In questo caso, però, l'effetto del verbo καταστράπτω è molto più simile alla descrizione veterotestamentaria, anche perché si tratta della manifestazione *terrena* della divinità, insostenibile per i mortali, e non della luce di cui godono i Santi nell'aldilà<sup>182</sup>: tale significato è reso evidente dalla coordinazione con il verbo ζημιόω (vd. LbG s.v. = δαμιόω, vd. LSJ s.v.). Il rischio infatti è di finire come Paolo sulla via di Damasco (Act. 9.3-4), accecato dall'apparizione divina, perché colpito dal fulmine. Si noti che vi è un chiaro rapporto etimologico tra καταστράπτω e ἀστραπή, che forma un chiasmo con i nomi di Cristo e Paolo: v. 3 καταστράπτω ... | C7 | Χριστός, v. 5 Παῦλος ... | C5 | ἀστραπή. Il sintagma ὡς Παῦλος ἄλλος ha una certa tradizione nella produzione innografica bizantina ed è usato per paragonare un Santo all'operato di S. Paolo<sup>183</sup>; in tal senso è usato anche da Mauropode nel suo canone a San Nicola<sup>184</sup>. Bisogna evidenziare la stringente relazione tra il v. 3 e il momento dell'accecamento di Paolo sulla via di Damasco: ἐν δὲ τῷ πορεύεσθαι ἐγένετο αὐτὸν ἐγγίζειν τῇ Δαμασκῷ (cfr. ἐγγύθεν, in Mauropode l'osservatore non deve avvicinarsi a Cristo), ἐξαίφνης τε αὐτὸν περιήστραψεν φῶς (= καταστράπτω σε Χριστός) ἐκ τοῦ οὐρανοῦ (nell'icona, Cristo, Mosé ed Elia sono nel cielo)<sup>185</sup>. Il nesso ἀστραπή βεβλημένος si

φωτὶ ὡς ἐξαστράπτω ἀπροσίτω; p. 34 A 49 – B 2 ἰσχύον τῶν ἔθνων κατέδεσθε, φίλοι Μαθηταί, θαυμασθήσεσθε δὲ τῷ πλούτῳ αὐτῶν, ὅτι δόξης πληροῦσθε, ὡς ὀφθήσομαι, λαμπρότερος ἡλίου ἐξαστράπτων; p. 37, A 11-13 ἐν ᾧ ἡλίου μάλλον ἀύγης, ἐξαστράψας τὸ πρόσωπον, νόμου προκρίτους; AHG XII 5 (1), 163-165 τὸ φῶς τὸ ἐν τῷ Θαβῶρ ἀστράψαν τοῖς ἀγίοις σου, λάμπσον καὶ ἡμῖν τὴν δόξαν τὴν τοῦ κυρίου. Si prenda a paragone anche il v.3 dell'*BEIŪ* I Nr. 66.3-4, p. 144 Rhoby (= II Nr.Add5.3-4, p. 394 Rhoby) τῆς ἀστραπῆς [δὲ] μὴ φέροντες τὴν φλόγα, nonché il v. 1 del già citato *Carm.* 4a in *EPIGRAMMATA BYZANTINA* 1992 μορφὴν ἀπαστράπτουσαν ἄφθιτον.

<sup>179</sup> AHG XII 5 (2), 223-226 ὦ φωτοφόρου ἀύγης, ὦ θείας χάριτος, ὦ ἀκτίνος ἡλίου, ἦν οἱ πηλώδεις εἶδον ἐξαστράπτουσαν αὐτοῖς; *Men. Ven.* VIII, p. 28.17-20 τίς μὴ ἐκπλαγῆ παντάναξ Λόγε τὴν μεγαλοπρέπειαν τῆς δόξης σου ἦν μεταμορφούμενος, ἔδειξας τοῖς φίλοις σου, ταῖς θεϊκαῖς λαμπρότησι, περιαστράψας αὐτούς

<sup>180</sup> Deut. 29.22 (ὡσπερ κατεστράφη Σοδομα καὶ Γομορρα, Αδαμα καὶ Σεβωιμ, ἃς κατέστρεψεν κύριος ἐν θυμῷ καὶ ὀργῇ), da cui dipendono Ier. 12 e Lam. 6, Mal. 1.4, Is. 1.7.

<sup>181</sup> Vd. la chiusura dell'inno per i Quaranta Martiri (AHG VII 13, 216-223 νῦν τῷ Χριστῷ παρεστῶτες εὐσεβεῖ παρρησίᾳ / καὶ ὄλω τῆς θεότητος φωτὶ / καταστραπτόμενοι ἔνδοξοι) o la quinta ode dell'inno per S. Niceforo Medico (AHG IX 6, 73-77 θεῖα θεάματα / καταστραπτόμενος φωτὶ, / ὄσιε, ταῖς προσευχαῖς / ταῖς ἀδιαλείπτοις / μιμούμενος ὥφθης / τὰ τῶν ἀσωμάτων, / παμμάκαρ θεόσοφε). È usato anche per la luce che la Θεοτόκος infonde, vd. e.g. nel θεοτόκιον di un inno per S. Teodoro Trichina (AHG VIII 25, 62-67 Θεογεννήτρια, / κόρην σε πάναγνον / ὁ τῶν ὀσίων δῆμος / ἐπεγνωκῶς, παναγία, / σοῦ τῆς λαμπρότητος / τῷ φωτὶ κατηστράφη).

<sup>182</sup> Si noti l'interessante *locus parallelus* Ach.Tat. 1.4.2 ὡς δὲ ἐνέτεινα τοὺς ὀφθαλμοὺς κατ' αὐτήν, ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεται μοι καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ.

<sup>183</sup> Cfr. e.g. AHG I 35, 223; V 34, 104 e 500.

<sup>184</sup> Io.Maur. *Can. in Nic.* 131-140 Μύρω χρισθεῖς / ἱερωσύνης, Νικόλαε, / εὐωδία / γέγονας Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ, / πνέων ὀσμὴν γνώσεως αὐτοῦ / ἐν τοῖς σωζομένοις, / ὡς ἄλλος Παῦλος ἀπόστολος, / διὸ εὐωδιάζεις / μύρα βλύζων ἐν Μύροις / καὶ μυρίζεις καρδίας ἐν χάριτι.

<sup>185</sup> Si tenga in considerazione che Gregorio di Nissa, nell'*Epistola a Teofilo sugli Apollinaristi* (a riguardo, si veda il recente contributo CAPONE 2011) fa un elenco delle apparizioni divine a Santi vetero e neotestamentari e, parlando di Paolo e Pietro, scrive: μετὰ ταῦτα ὁ ἐν τῷ φωτὶ καταστράψας τὸν Παῦλον· καὶ πρὸ τούτου ὁ ἐπὶ τοῦ ὄρους τοῖς περὶ τὸν Πέτρον ἐν ὑψηλοτέρῃ δόξῃ φανείς (Gr.Nyss. *Ad*

può infine paragonare a un passo dell'*Op. theol.* I 93 di Michele Psello, in cui si descrive la reazione degli Israeliti dinanzi a Mosé che scendeva dal Monte Sinai dopo aver parlato con Dio: *Op. theol.* I 93.67-69 et 71-72 ἦν δὲ λαμπρότητα πέπονθεν, ὥσπερ τὸν καθ' ὑδάτων ἥλιον, εἶδόν τε πολλοὶ καὶ τεθαυμάκασιν. ἀστραπή γὰρ ἄρρητος τοῦ προσώπου Μωσέως ἀπέστιλβε ... ἐπὶ δὲ ὑπεξείλε τὸ κάλυμμα, ὥσπερ ὑπ' ἀστραπῆς βαλλόμενοι ἔπιπτον.

**4.6-7 ὄρᾳς ... λαμπηδόνα** il distico si apre sfruttando l'enfasi di una domanda diretta rivolta all'Osservatore: egli, mentre sposta lo sguardo verso il basso, è indotto a notare la presenza dei tre Apostoli chinati. Nel Vangelo di Matteo, gli Apostoli si chinano solo dopo l'apparizione della nuvola e la rivelazione della divinità di Cristo tramite la voce di Dio Padre<sup>186</sup>. Il lessico usato qui da Mauropode è efficacemente paragonabile a quello della relativa produzione innografica. Si prenda a paragone, dall'edizione veneziana del *Meneo* di agosto, una parte di un canone già citato in precedenza che parafrasa con molta perizia il testo matteoano (*Men. Ven.* VIII, p. 33 A 26-31 ἔβλεπον γὰρ τὰ ἰμάτια σου, ἀστράψαντα ὡς τὸ φῶς, καὶ τὸ πρόσωπόν σου ὑπὲρ τὸν ἥλιον, καὶ μὴ φέροντες ὄρᾳν τὸ ἄστεκτον τῆς σῆς ἐλλάμψεως, εἰς γῆν κατέπεπτον, μηδὲ ἄτενίσαι ἰσχύοντες) nonché una sezione di un altro canone attribuito a Giuseppe l'Innografo (*Men. Ven.* VIII, p. 34 A 6-13 νεφέλη φωτεινὴ, ἐφηπλωμένη ὡς σκηνή, τοὺς ἀποστόλους τῆς δόξης σου κατεκάλυψεν· ὅθεν καὶ εἰς γῆν ἐναπέβλεπον, μὴ φέροντες ὄρᾳν τὴν λαμπρότητα τῆς ἀπροσίτου δόξης τοῦ προσώπου σου, ἀναρχε Σῶτερ Χριστέ ὁ Θεός); la scena è menzionata da due canoni attribuiti ad Andrea di Creta per la festività della Trasfigurazione<sup>187</sup>. Anche v. 7 ha paralleli diretti nella produzione innografica<sup>188</sup> ed è interessante notare che anche Giovanni Crisostomo, in due omelie sulla Trasfigurazione a lui attribuite, sfrutta il costruito φέρειν τὴν λαμπηδόνα esattamente come Mauropode<sup>189</sup>. Il costruito si ritrova anche in un epigramma che si è conservato per via epigrafica (*BEÜ* I Nr. 66.3-4, p. 144 = II Nr. Add5.3-4, p. 394 Rhoby)<sup>190</sup>.

**4.8-9 βλέπει ... παρρησίαν** a differenza dell'Osservatore e degli Apostoli, Mosé ed Elia possono guardare direttamente la divinità di Cristo e parlare con lui. Si è già detto

---

*Theoph. adv. Apol.*, III/1 122.13-15). Si segnala inoltre Mi.Ps. *Poem.* 21.46 Παῦλος ἀστράπτων λόγοις; dove è Paolo a illuminare il lettore coi suoi discorsi, così come Basilio di Seleucia afferma che Paolo combatteva con la folgore (*Hom.* 19, PG 85, col. 237.6-7 ὕπω Παῦλος δι' ἀστραπῆς ἐστρατεύετο, καὶ τὰ ἔθνη τὸν βασιλέα προσκυνεῖν προτεθύμηται).

<sup>186</sup> Mt. 17.6. Invece, Mc. 9.6 e Lc. 9.34 si limitano a evidenziare che gli Apostoli erano spaventati.

<sup>187</sup> AHG XII 5 (1), 108-116 e 5 (2), 13-17.

<sup>188</sup> *Men. Ven.* VIII, p. 31.2.19-21 οἱ μαθηταὶ σου Λόγε, ἔρριψαν ἑαυτοὺς ἐν τῷ ἐδάφει τῆς γῆς, μὴ φέροντες ὄρᾳν τὴν ἀθέατον μορφήν; p. 33.26-31 ἔβλεπον γὰρ τὰ ἰμάτια σου, ἀστράψαντα ὡς τὸ φῶς, καὶ τὸ πρόσωπόν σου ὑπὲρ τὸν ἥλιον, καὶ μὴ φέροντες ὄρᾳν τὸ ἄστεκτον τῆς σῆς ἐλλάμψεως, εἰς γῆν κατέπεπτον, μηδὲ ἄτενίσαι ἰσχύοντες. Φωνῆς γὰρ ἤκουον μαρτυρούσης ἄνωθεν; p. 37.1.39-41 τὴν ἀστραπὴν μὴ φέροντες, σοῦ οἱ Μαθηταὶ, ἐπὶ τὴν γῆν κατέπιπτον.

<sup>189</sup> Io.Chrys. *Hom. de capto Eutr.*, PG 52, col. 405.11-15 ἰ ὡς ὁ ἥλιος ἔλαμψεν, οὐκ ἂν ἔπιπτον οἱ μαθηταὶ· ἥλιον γὰρ ἔβλεπον καθ' ἡμέραν, καὶ οὐκ ἔπιπτον· ἀλλ' ἐπειδὴ ὑπὲρ τὸν ἥλιον ἔλαμψε, καὶ ὑπὲρ τὴν χιόνα, διὰ τοῦτο μὴ φέροντες τὴν λαμπηδόνα, κατέπεσον; *Hom. in Mt.* 56 (57) PG 58, col. 554.44-47 τότε μὲν γὰρ τῶν μαθητῶν φειδόμενος, τοσοῦτον παρήνοιξε μόνον τῆς λαμπρότητος, ὅσον ἠδύναντο ἐνεγκεῖν.

<sup>190</sup> Vd. EPIGRAMMATA BYZANTINA 2009, pp. 144-145 e EPIGRAMMATA BYZANTINA 2010, pp. 394.

che nel v. 8 si conclude il riferimento biblico a Ex. 20.21, in cui Μωυση̄ς δὲ εἰση̄λθεν εἰς τὸν γνόφον, οὗ ἦν ὁ θεός. Peraltro, Mauropode compie la medesima operazione che si è analizzata ai vv. 3-5: dato che l'osservatore non sta guardando Mosé ed Elia, ma è l'Io poetico a riferirgli della loro presenza, l'autore trasforma il passivo ὄφθη, condiviso dai tre sinottici, nell'attivo βλέπει. La scelta del verbo non è affatto casuale, bensì rimanda al v. 2 in cui si esortava l'osservatore a star lontano e guardare in basso attraverso il sintagma εὐλαβῶς κάτω βλέπων a fine v. 2; ora βλέπει denota la capacità di Mosé ed Elia di guardare la divinità di Cristo<sup>191</sup>, è posto a primo verso ed è l'unico incipit di sezione a non essere legato alla seconda persona singolare. Il nesso παρρησίαν προξενεῖν è tipico di Giovanni Crisostomo<sup>192</sup>. Sulla παρρησία legata alla figura di Mosé, essa è divenuta un *topos* della letteratura patristica a partire da 2Cor. 3.12-13, in cui Paolo afferma che i Cristiani possono parlare senza velare il proprio volto, come invece dovette fare Mosé dopo aver parlato con Dio. Tuttavia, in questo caso Mauropode è fedele al dettato evangelico, in cui si afferma che sia Mosé sia Elia parlavano con Gesù (Mt. 17.3 καὶ ἰδοὺ ὄφθη αὐτοῖς Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας συλλαλοῦντες μετ' αὐτοῦ; Mc. 9.4 καὶ ὄφθη αὐτοῖς Ἡλίας σὺν Μωϋσεῖ καὶ ἦσαν συλλαλοῦντες τῷ Ἰησοῦ; Lc. 9.30 καὶ ἰδοὺ ἄνδρες δύο συνελάλουν αὐτῷ, οἵτινες ἦσαν Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας) e, quindi, la παρρησία con la divinità è condivisa da entrambi<sup>193</sup>. Nella produzione innografica, soprattutto Mosé è immaginato discorrere con Cristo, a causa della reminiscenza dell'*Esodo*, ma non mancano casi in cui al dialogo partecipa anche Elia<sup>194</sup>.

**4.10-11 σὺ ... προσκύνει** il distico finale è una parenesi, che chiude in *Ringkomposition* l'epigramma con una seconda esortazione all'osservatore. Sfruttando la figura del poliptoto, il v. 10 è congiunto con il verso precedente tramite il complemento ἐκ γνόφου che si riallaccia al medesimo sostantivo del v. 9; medesima funzione ha il sintagma λαλούσης ... φωνῆς, in forte iperbato a cavallo della C5, è palesemente collegabile con la παρρησία di Elia e di Mosé, anche grazie al fatto che viene usato il verbo λαλέω presente in tutti e tre i Vangeli sinottici per descrivere la scena (Mt. 17.3; Mc. 9.4; Lc. 9.30): si potrebbe intendere quindi che sia la voce del dialogo tra l'ipostasi della Legge ebraica (Mosé) e quella dei profeti (Elia) con il Cristo portatore

<sup>191</sup> Cfr. Mi.Ps. *Op. theol.* I 94.50-55 Gautier ἀλλ' οὔτε ὁ πρὸς ψυχὴν στραφεὶς τεθέωται οὔτε ὁ πρὸς νοῦν· ἀλλ' ἐκεῖσε μὲν 'ψυχικὸς ἄνθρωπος' γίνεται καὶ 'οὐ δέχεται τὰ τοῦ πνεύματος', ἐναυῦθα δὲ νοερὸς καὶ οὐπω θεός. εἰ δὲ δι' ἐκείνου ἐντὸς τοῦ ἀδύτου γνόφου γενόμενος ὁμιλήσει θεῷ, τότε καὶ νεύειν λέγεται πρὸς θεὸν καὶ θεοῦσθαι καὶ βλέπειν 'θεοῦ λαμπρότητα' καὶ κατὰ ταύτην ἐξεικονίζεσθαι.

<sup>192</sup> Vd. e.g. Io.Chrys. *Hom. in 1Tim.* 7, PG 64, col. 540.12-15 πάντα τὰ ἄλλα πράττωμεν, ἃ τὴν πρὸς τὸν Θεὸν ἡμῖν παρρησίαν προξενῆσαι δύναται, ἵνα τύχωμεν τῶν ἐπηγγελμένων ἀγαθῶν ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ τῷ Κυρίῳ ἡμῶν. Sul verbo βλέπειν, vd. il commento al *Carm.* 2

<sup>193</sup> Cfr. Io.Chrys. *Sac.* 6.4.26-27 in cui si parla della παρρησίαν di entrambi.

<sup>194</sup> È il caso, per esempio, di un inno per la Trasfigurazione attribuito a Giuseppe l'Innografo in cui si afferma: *Men. Ven.* VIII, p. 34 II 48-49 Ἡλίας καὶ Μωϋσῆς συνελάλουν σοι. La motivazione della "solitudine" di Mosé nel dialogo con Cristo può giacere in una reminiscenza veterotestamentaria. Mosé entrò nella nube grazie alla quale parlò con Dio faccia a faccia (Ex. 33.11) e, come ricordato da Paolo, quando discese dovette coprirsi il volto perché divenuto troppo lucente (Ex. 34.29); Elia, quando non era stato ancora assunto in cielo, riconosce il Signore in una brezza leggera e si copre il volto (1Reg. 19.13).



della Nuova Alleanza. Tuttavia un'altra interpretazione è possibile: Mauropode certo sfrutta il verbo λαλέω, ma in questa protasi egli sembra alludere alla voce di Dio padre che appare dalle nubi. Si compari, infatti, al testo dell'epigramma Mt. 17.5: ἔτι αὐτοῦ λαλοῦντος (= v. 10 λαλούσης) ἰδοὺ νεφέλη φωτεινὴ ἐπεσκίασεν αὐτούς, καὶ ἰδοὺ φωνὴ ἐκ τῆς νεφέλης λέγουσα (= v. 10 λαλούσης ἐκ γνόφου φωνῆς), Οὗτός ἐστιν ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπητός, ἐν ᾧ εὐδόκησα· ἀκούετε (= v.11 ἀκούσεις) αὐτοῦ. I vv. 10-11 sono legati da *enjambement* che corrisponde a una continuità di ritmo discendente spezzata poi dalla C5 del v. 11, come si è visto nel commentario metrico-ritmico. In questo caso, l'*enjambement* è permesso dal fatto che anche il soggetto σύ di ἀκούσεις sia al v. 10 e vi sia la trasposizione di θείας, concordato con φωνῆς, al v. 11: il pronome σύ, solitamente sottinteso in Greco, è esplicitato per riportare l'attenzione dall'iconografia all'osservatore stesso (la sezione precedente invitava a osservare meglio la tavola proprio con ὄρας a inizio v. 6), quasi come fosse un "quanto a te" in italiano; θείας è bene intenderlo non come attributo<sup>195</sup>, ma come un predicativo di ἀκούσεις, in cui si intende che l'osservatore riconosce per mezzo dell'udito la voce che parla nella nube come quella di Dio. In effetti, fino alla fine del v. 10, non è chiaro chi stia parlando e potrebbe essere Cristo a interloquire con Mosé ed Elia e, ora, gli Apostoli, anche a causa della presenza di γνόφος che, si è detto, è un riferimento alla nuvola di Ex. 20.21. Lo spostamento dell'aggettivo θείας al verso successivo permette di sospendere l'identificazione della voce e di rivelarla in *aprosdoketon* a inizio dell'ultimo verso<sup>196</sup>. In tal modo, pur rimanendo l'effetto dell'*enjambement*, il significato portato dal v. 10 è concluso in sé. La continuità sintattica tra i vv. 10 e 11 è segnalata dal manoscritto vaticano dalla totale assenza di punteggiatura a fine verso. Oltre a questa funzione enfatica, l'*enjambement* permette di esaltare la velocità espressiva della paratassi dell'ultimo verso, che tre verbi alla seconda persona singolare che occupano dieci sillabe del dodecasillabo finale: in tal modo, Mauropode vuole far manifestare la consequenzialità tra le azioni dell'ascoltare la voce di Dio Padre, capire di essere fortunati/salvati e il prostrarsi alla potenza divina. Se, come si è appena dimostrato, il testo che viene citato in questo distico finale è primariamente Mt. 17.5, un lettore avvezzo ai testi neotestamentari riconosce anche un secondo piano allusivo ad Act. 9.4: καὶ πεσὼν ἐπὶ τὴν γῆν (= προσκύνει v. 11) ἤκουσεν φωνὴν λέγουσαν (= λαλούσης φωνῆς θείας ἀκούσεις<sup>197</sup>; peraltro, il verbo λαλέω si trova in Act. 6, appena dopo l'apparizione della voce di Gesù) αὐτῷ. Mauropode fa sì che, in questi due versi, tutto diventi coerente: costruisce l'architettura della frase sul testo matteo; riprende Ex. 20.21 attraverso la semplice sostituzione di νεφέλη con γνόφος; tramite il forte l'*enjambement*, rivela che la voce che si sente parlare è di Dio, conservando *in toto* il momento rivelatorio della natura di Cristo presente nei Sinottici e che nell'icona sembrerebbe assente; completa la citazione di Act. 9.3 dei vv. 3-4 sfruttando

<sup>195</sup> Date le regole dell'isometria, lo spostamento di un attributo al verso successivo è quasi inconcepibile.

<sup>196</sup> Cfr. Nella produzione iconografica per la festività della Trasfigurazione si riscontra che la parola φωνή è riferita costantemente e coerentemente solo alla voce di Dio Padre: vd. e.g. *Men. Ven.* VIII, p. 30.1.35 συμπαρόντων Μωσέως καὶ Ἡλίας, καὶ τῶν αὐτοῦ Μαθητῶν ἐν τῷ ὄρει Θαβῶρ, φωνῆς δὲ θείας λαλούσης· οὗτος ἐστὶν ἀληθῶς ὁ ἐκλεκτός μου Υἱός.

<sup>197</sup> In questo passo degli Atti degli Apostoli la voce è quella di Cristo.

poeticamente l'evidente concordanza biblica tra Act. 9.4 e Mt. 17.2. In poche parole, l'osservatore/lettore è indotto ad agire esattamente ὡς Παῦλος ἄλλος, ovvero ascoltare il messaggio della luce divina e affidarsi a Lui per la salvezza, senza però essere accecati dalla sua luce e mantenendo un timore reverenziale nei confronti della divinità. Si noti, infatti, che l'epigramma si chiude, esattamente come si era aperto, con un imperativo (v 1 φρίξον e v. 11 προσκύνει).

#### 4 Carm. 5 – Εἰς τὸν Λάζαρον

Nella liturgia ortodossa, la Resurrezione di Lazzaro è commemorata in un'importante festività che ricorre l'ultimo sabato di Quaresima, la vigilia della Domenica delle Palme<sup>198</sup>: nella *ratio* del calendario liturgico, si vuole in tal modo accostare l'ultimo miracolo compiuto da Cristo, il risveglio dai morti di Lazzaro, alla sua entrata in Gerusalemme, avvenuta per compiere il suo destino di Passione e poter così liberare, ovvero resuscitare dalla morte, l'intera umanità<sup>199</sup>. La narrazione della Resurrezione di Lazzaro è riportata solo dal Vangelo di Giovanni (Io. 11.1-44) e dal cosiddetto Vangelo di Nicodemo (*Ev. Nic.* 20.3), nel quale essa non è descritta nel suo compiersi, ma è riportata in un dialogo tra Satana e Ade, in cui il primo dei due descrive l'inarrestabile fuga di Lazzaro perché richiamato da Cristo<sup>200</sup>.

Come nel caso della Trasfigurazione, anche l'iconografia della Resurrezione di Lazzaro è molto standardizzata<sup>201</sup>. Leonid Uspenskij e Vladimir Losskij affermano che la raffigurazione della Resurrezione di Lazzaro «trasmette l'aspetto materiale, esteriore del miracolo della Resurrezione, rendendolo con la stessa immediata accessibilità per la percezione umana che lo caratterizzò nel momento stesso in cui fu compiuto»<sup>202</sup>: è un'icona "umana" in cui si squaderna l'umanità del dolore per la morte di un caro e la gioia finale per la Resurrezione, sentimenti che Cristo condivide nella descrizione giovannea. Peraltro, come è esplicitato nella lunga introduzione al miracolo nel testo di Giovanni (Io. 11.1-16), Gesù vuole che il miracolo sia grandioso affinché gli astanti credano (Io. 11.15 χαίρω δι ὑμᾶς ἵνα πιστεύσητε, ὅτι οὐκ ἤμην ἐκεῖ): d'altronde, si tratta dell'ultimo miracolo prima della Passione ed esso preannuncia la Resurrezione<sup>203</sup>. L'umanità dell'evento è resa evidente anche dalla semplicità nella di-

<sup>198</sup> Nel Vangelo di Nicodemo si afferma che il miracolo è stato compiuto di sabato, ἐν σαββάτῳ τὸν Λάζαρον τετραήμερον ἤγειρε (*Ev. Nic. rec. M2, 1.4b*).

<sup>199</sup> Cfr. CHOURGAÏA 1996, pp. 39-44, che ricostruisce la storia della liturgia del Sabato di Lazzaro alla luce di un'analisi comparativistica tra i testi sacri bizantini e le corrispettive traduzioni georgiane. La *Quinta Domenica di Quaresima*, dedicata nel calendario liturgico bizantino a S. Maria Egiziaca. Per una breve descrizione della liturgia del Sabato di Lazzaro, vd. ANDRONIKOF 1986, pp. 221-224.

<sup>200</sup> Cfr. PUCHNER 1991, pp. 17-20, SPROSTON NORTH 2001 e LEHTIPUU 2007.

<sup>201</sup> Per un'analisi completa dell'iconografia della Resurrezione di Lazzaro, anche nello sviluppo diacronico, vd. MÁLE 1951, DARMSTAEDTER 1955, WESSEL 1971a, in part. coll. 400-404 e PUCHNER 1991.

<sup>202</sup> USPENSKIJ – LOSSKIJ 2007, p. 166.

<sup>203</sup> Anche Andrea di Creta, nella sua famosa *Orazione su Lazzaro* evidenzia l'importanza dell'umanità delle parole di Cristo e delle sue azioni, vd. *Hom.* 8 PG 97, col. 960.

sposizione delle figure sull'icona. Nella maggior parte delle rappresentazioni, infatti, vi è un unico registro orizzontale, segnato dal suolo della terra, in cui agiscono tutti i personaggi ed è colto il momento in cui viene scoperchiata la tomba di Lazzaro e Gesù compie il miracolo. Da sinistra verso destra, si vede il gruppo degli Apostoli che parlano tra di loro, alla cui testa vi è Cristo, in posizione solenne in atto di benedizione, che guarda fisso dinanzi a sé verso la tomba di Lazzaro. Prostrate dinanzi ai suoi piedi vi sono Marta e Maria, le due sorelle di Lazzaro, che si disperano per la morte del fratello e supplicano Gesù, dando le spalle alla tomba. Ai lati della tomba, di solito raffigurata come un'apertura verticale, vi sono due uomini: uno ne sposta il coperchio, l'altro si tura il naso con la veste per non sentire l'odore del cadavere, chiaro riferimento a Io. 11.39, in cui Marta afferma che suo fratello è morto da quattro giorni ed emana cattivo odore. Lazzaro è completamente avvolto dalle bende, ma ha il volto libero e in alcuni casi ha il capo cinto da aureola come gli Apostoli e le due sorelle (fig. 18–20). Alle spalle della tomba ci può essere (fig. 19) o non essere (fig. 18 e 20–21) un gruppo di astanti. In alcuni casi, una delle sorelle si volta per vedere il miracolo (fig. 20, probabilmente Maria di Magdala, cui viene annunciata la Resurrezione in Io. 20.11–18)<sup>204</sup>.

Sin dal primo verso, Mauropode restituisce all'icona la vivacità narrativa propria dell'originario testo giovanneo. Sia che si debba immaginare l'interrogativa iniziale come la ripetizione di una domanda fuori pagina dell'osservatore all'Io poetico, sia che quest'ultimo capisca la necessità di chiarimento dell'interlocutore e, *sua sponte*, esprima la sua richiesta di chiarimento e lo esorti ad ascoltarne la risposta, l'incipit dell'epigramma rispecchia fedelmente i dettami efrastici: si parla dell'opera descritta (γραφή), si esplica la finalità dell'epigramma (spiegare il γραφής νοῦς). Il procedimento dell'intero componimento è profondamente diegetico. Dapprima, è introdotta la figura di Lazzaro, la sua relazione con Cristo e la sua morte; anche le sorelle che lo compiangono perché non possono immaginarsi la grazia che verrà loro donata. Poi, come nel Vangelo, si presenta a loro Cristo ed esse ancora si disperano e gli dicono che ormai è tardi per salvare il suo amico Lazzaro. È una sezione intrisa di umanità, dal dubbio sotteso dell'osservatore, al πάθος causato dalla morte di un uomo giusto e dal compianto straziante delle sue parenti. Di ben altro tono, pur essendo in dialogo con i versi precedenti, è la seconda macrosezione in cui si descrive nel dettaglio la venuta e l'azione di Cristo e che corrisponde alla parte centrale dell'epigramma (vv. 9–21). Se la prima sezione si apre con un dialogo a una voce, in cui l'intervento dell'interlocutore è passato sotto silenzio, il colloquio tra Gesù e le sorelle è riportato: è una riscrittura del testo giovanneo, nel quale Marta risponde a Cristo sconsigliandogli di imporre l'apertura del sepolcro ed egli le risponde che, se gli presteranno fede, vedranno la gloria di Dio (Io. 11.39–40). Esattamente a metà del testo, c'è un nuovo intervento dell'Io poetico che esorta l'osservatore a fare attenzione alla modalità in cui il Signore, nel compiere il miracolo, sia “un attore sopraffino” (ὑποκριτῆς ἄριστος) fingendo di non sapere che tutto dipende da lui (v. 16 σὸν ἔργον, ᾧ κράτιστε): procede lentamente e in lacrime verso il sepolcro, chiede al cielo una grazia (vd. Io. 11–33, 35, 41) e, solo

<sup>204</sup> Cfr. SOTIRIU 1956, I pp. 52–55 e II fig. 41. Vd. PUCHNER 1991, pp. 23–30 e USPENSKIJ – LOSSKIJ 2007, pp. 166–169.

dopo questo lungo intermezzo, dà il comando a Lazzaro e gli ispira la vita. La sezione si chiude con un verso di evidente funzione gnomica: Cristo compie meraviglie per chi gli sta a cuore, cioè per chi crede in lui. Si apre così l'ultima sezione che riprende il tono umano che si era riscontrato nella prima: Lazzaro esce d'un balzo dalla tomba, si libera dal sudario e corre a casa per offrire ospitalità al suo benefattore allestendo un pranzo, dato che, ora che è di nuovo in vita, ha anche bisogno di nutrirsi.

#### 4.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma sulla Resurrezione di Lazzaro contiene nove versi che presentano una C7 (22,2%). Il componimento può essere diviso in quattro sezioni:

#I. 5 vv. (3+2) – II. 8 vv. (3+5) – III. 8 vv. (5+3) – IV. 6 vv. (2+4)

Si noti che ogni sezione è divisa in due sottosezioni e, secondo alternanza binaria, la più lunga delle due precede o segue l'altra.

- I. vv. 1-5 – la sezione presenta una distribuzione binaria di versi caratterizzati, nell'ordine, da C5 e C7: i versi dispari hanno 5p<sup>205</sup>; i versi pari hanno rispettivamente una 5pp e una 7p. Il primo e l'ultimo verso della sezione hanno il primo tonico sulla quarta sillaba, mentre il v. 4 è l'unico ad avere la seconda sillaba accentata. Va segnalato che, al v. 2, tutte le sillabe sono metricamente lunghe, tranne la terza che è accentata (come sarà accentata al v. 9, 12, 23, 26-27). Il v. 1 incomincia, a livello sintattico con un unico gruppo nominale, un sostantivo e il complemento in posizione attributiva: esso divide le proprie sillabe in tre elementi, in ordine decrescente per peso sillabico (tre *word cluster*, il primo pentasillabico piano, il secondo tetrasillabico sdrucciolo, il terzo trisillabico piano). Il v. 2 inizia per *word cluster* bisillabico, graficamente formato da due monosillabi (ἦν τις), seguito da due trisillabi entrambi sdruccioli e due bisillabi, uno tronco e uno piano: il verso ha quindi un *pattern* *a - b - b - a - a e*, a livello grafico, inizia e finisce con due gruppi di elementi uguali, in cui il secondo gruppo il doppio del primo (2 monosillabi ... 2 bisillabi: totale 6 sillabe), e, al centro, pone altri due elementi tra loro uguali, due trisillabi (totale 6 sillabe); a livello fonetico, però, Χριστῷ φίλος in clausola in realtà è [xristo'filos], con un unico accento<sup>206</sup>: la creazione di un tetrasillabo con queste due parole è davvero importante, perché denota anche foneticamente l'amicizia tra Lazzaro e Cristo. Il v. 3 ha i due κῶλα costituiti dagli stessi elementi: al primo κῶλον si ha un bisillabo e un trisillabo, entrambi piani; il secondo κῶλον ha, graficamente, un tonico seguito da un trisillabo piano (soggetto + predicato verbale), un monosillabo proclitico e un bisillabo piano (dunque due trisillabi, entrambi piani); il *pattern* è riconducibile a *a - b - 2a - b*, con *2a* formato da monosillabo + trisillabo. Il v. 4 inizia per *word cluster* tetrasillabico sdrucciolo (articolo

<sup>205</sup> Nei due accenti consecutivi γραφῆς νοῦς, il primo prevale sul secondo, creando così un *word cluster* pentasillabico piano al primo κῶλον. Si tratta della terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>206</sup> Si tratta della terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

+ trisillabo), seguito da trisillabo piano e *word cluster* pentasillabico piano (articolo + tetrasillabo). Il v. 5, infine, ha al primo verso un unico *word cluster* pentasillabico, un participio sostantivato identico alla clausola del v. 4; nel secondo κῶλον si hanno un tetrasillabo e un *word cluster* trisillabico, entrambi piani. Dal punto di vista ritmico, il primo verso sembrerebbe iniziare con un anapesto allungato, dato che il primo accento si ha alla quarta sillaba: tuttavia, visto il contesto molto marcato del primo κῶλον del primo verso è ragionevole supporre che vi sia un verso di appoggio su τῆς, che sfrutta l'accento grammaticale dell'articolo e la sua posizione dopo proclitico e prima di atona ([o,tisgra'fis 'nus]). Dopo il primo κῶλον, si procede con un anapesto e un anapesto allungato, seguito atona finale. Il v. 2 ha ritmo discendente fino alla cesura al trisillabo dopo la cesura (trocheo + due dattili, da notare l'*enjambement* interno tra i due dattili a cavallo di C5), mentre il secondo κῶλον è un anapesto allungato. Il v. 3, infine, ha ritmo fortemente discendente (dattilo + due trochei + dattilo + trocheo), permesso dalla presenza di γῆ dopo cesura. Rispetto al v. 3, il v. 4 inizia con un giambo e prosegue con ben due anapesti allungati, il secondo dei quali con una sillaba atona in più del normale, con un'atona finale: questa scelta, che va preservata rispetto all'ipotizzare accenti di appoggio, indica semanticamente la lontananza tra i parenti e il defunto. Il v. 5 ha schema ritmico identico al v. 1: si inizia con anapesto allungato, seguito da un secondo anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto) e un anapesto con atona finale.

II. vv. 6-13 – incontro e dialogo di Gesù con le sorelle di Lazzaro. La sezione si divide in due sottosezioni, sulla base anche della distribuzione delle cesure: i vv. 6-10 (in cui compare Gesù) iniziano e si chiudono con un verso caratterizzato da C5 preceduta da parola tronca; tra i vv. 6 e 10 vi sono tre versi la cui cesura è preceduta da sdrucciola (nell'ordine, due con C7, uno con C5); i vv. 11-13, invece, hanno tutti la cesura preceduta da sdrucciola (nell'ordine, due con C5, uno con C7).

1. vv. 6-10 – il v. 6 presenta *pattern b - a - a - 2b*, con un trisillabo sdrucciolo, due bisillabi tronchi (αὐτός e il *word cluster* αἱ δέ) e un pentasillabo finale. Nel manoscritto vaticano il v. 7 è distinto in tre gruppi dall'uso della punteggiatura. Gli elementi sono tutti verbi alla terza persona plurale di accentazione sdrucciola, posti in ordine crescente di sillabe: il primo è un trisillabo, il secondo un tetrasillabo, il terzo un *word cluster* pentasillabico (nel quale l'accento di undicesima sillaba corrisponde al secondo accento che προσπίπτουσι porta perché seguito dall'enclitica τε<sup>207</sup>). Il v. 8 distribuisce le sue sillabe in tre elementi: un tetrasillabo tronco, un trisillabo sdrucciolo e un *word cluster* pentasillabico piano. Il v. 9 segue un *pattern b - a - b - 2a* (trisillabo, bisillabo, trisillabo, quadrisillabo). Il v. 10 inizia per pentasillabo tronco che occupa tutto il primo κῶλον (si tratta del sostantivo di grande pregnanza semantica ὁ δημιουργός), seguito nel secondo κῶλον da una serie di tre elementi monosillabici, che formano con φίλου un *word cluster* pentasillabico piano. Dal punto di vista ritmico, v. 6 inizia con la cellula ritmica tipica del primo κῶλον di C5, con attacco dattilico + giambo causato da inversione: il

<sup>207</sup> A riguardo, si veda LAUXTERMANN 2019a, pp. 306-310.

ritmo ascendente è mantenuto anche nel secondo κῶλον, con un giambo + un anapesto allungato per porre l'arsi sull'undicesima sillaba. Il v. 7 ha la medesima cellula ritmica nelle prime cinque sillabe: si ha così un attacco con inversione (dattilo + giambo), seguito da anapesto allungato (due atone prima di cesura e giambo dopo di essa) e giambo con atona finale. Si noti che, tra i vv. 6-7, vi è *enjambement*, dato che il soggetto della frase è posto al verso precedente dei suoi verbi: rispetto al caso di *Carm.* 4.10-11, in cui non vi era alcun segno interpuntivo a fine verso in occorrenza di inarcatura, in questo caso la virgola – che di per sé indica pausa meno forte del punto in alto – c'è solo per isolare l'avverbio συντονωτέρως e far capire che il verbo di αἱ δέ si trova al rigo dopo<sup>208</sup> e, dunque, serve proprio a segnalare la continuità sintattica. Il v. 8 comincia con un anapesto allungato, il cui ritmo fortemente ascendente è interrotto bruscamente appena dopo la sua arsi, dove si trova l'accento di λέγουσι sulla quinta sillaba; il ritmo discendente dell'inserzione dattilica termina con la cesura, perché il secondo κῶλον presenta anapesto allungato identico all'incipit del verso. Il primo κῶλον del v. 9 è formato per inversione da dattilo + giambo e, dopo la C5, si ritrovano due anapesti e un'atona finale. Il v. 10 incomincia con il pentasillabo tronco ὁ δημιουργός: si potrebbe supporre un accento d'appoggio su δη-<sup>209</sup>, creando così un giambo e un anapesto nel primo κῶλον, seguiti da un dattilo e due trochei nel secondo, secondo un ritmo doppio opposto al verso precedente.

2. vv. 11-13 – sono snodo narrativo dell'intero carme. Come nel caso di *Carm.* 2.14-15, anche qui il manoscritto vaticano segnala il dialogo attraverso ὄβελος in margine. Il v. 11 inizia per bisillabo, a cui seguono un trisillabo sdrucchiolo, un *word cluster* pentasillabico piano e un bisillabo sdrucchiolo, secondo un *pattern a – b – 2b – a*<sup>210</sup>. Il v. 12 recupera il pentasillabo iniziale del v. 10, ma con accento sulla terzultima sillaba anziché sull'ultima; nel secondo κῶλον, invece, vi sono due *word cluster* piani, uno trisillabico e uno tetrasillabico, entrambi formati da monosillabo proclitico + parola; σκόπει e δεσπότην sono in ordine crescente di sillabe. Infine, il v. 13 capovolge l'ordine dei due elementi esterni del v. 12, lasciando al centro un trisillabo: si ha così un quadrisillabo tronco seguito da trisillabo sdrucchiolo e pentasillabo piano. Dal punto di vista ritmico, al v. 11 vi sono due accenti consecutivi su seconda e terza sillaba: in questo caso, è possibile che l'unico accento metrico sia σέσηπε, perché preminente per significato («Ecco, è *putrefatto*»<sup>211</sup>), ma anche

<sup>208</sup> La punteggiatura del manoscritto vaticano è la seguente: αἱ δέ, συντονωτέρως, / κλαίουσι· κωκύουσι· προσπίπτουσί τε·

<sup>209</sup> Cfr. e.g. *Et.Gud.* s.v. δημιουργῶ, p. 352.9-10 De Stefani παρὰ τὸ δῆμος καὶ τὸ ἔργον γίνεται δημιουργός καὶ κατὰ συναίρεσιν δημιουργός.

<sup>210</sup> In *pattern* del genere, il “doppio” metrico di un trisillabo è un pentasillabo, l'elemento più lungo contenibile in un κῶλον. Un esasillabo o, anche, un eptasillabo precluderebbero la possibilità di formare un *pattern* con un trisillabo: con un esasillabo, le sillabe rimanenti sarebbero tre, impossibili da distribuire in elementi di pari lunghezza; con un eptasillabo, l'unico modo per formare un *pattern* sarebbe con monosillabi non clitici, di per sé rarissimi.

<sup>211</sup> Sarebbe quindi della terza tipologia menzionata da LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345. Con la poca preminenza su ἰδοῦ si potrebbe intendere, forse, una certa amarezza nell'indicare la tomba a cui segue l'accento sulla consapevolezza che ormai Lazzaro è in putrefazione.

che vi siano due accenti consecutivi a indicare uno stacco, ovvero «Ecco! È putrefatto»<sup>212</sup>. Il manoscritto vaticano non pone alcuna forma di interpunzione tra le due parole, dunque è difficile stabilire quale delle due possibilità sia da preferire: nel primo caso si avrebbe ritmo ascendente (tre anapesti + giambo + atona), nel secondo un attacco giambico seguito da un dattilo, il cui ritmo discendente termina con la C5, dove prosegue un anapesto allungato e un giambo, con atona finale. Il v. 12 ha un attacco anapestico, seguito un anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo) e secondo anapesto allungato, con atona finale. Il v. 13, che chiude la sezione, propone un tetrasillabo tronco, dunque un anapesto allungato, a inizio verso, il cui ritmo ascendente è interrotto alla quinta sillaba dall'accento di ἄριστος, che con l'arsi di ὑποκριτής forma una sequenza di due accenti consecutivi<sup>213</sup>; dopo questo dattilo però non vi è arsi e la clausola è dunque un secondo anapesto allungato + atona finale (ὁ ζωηφόρος). In questo caso, il ritmo corrisponde rigidamente ai gruppi sillabici.

III. vv. 14-21 – La sezione inizia per 5p e termina con 5ox. I primi versi, da 14 a 18, hanno una disposizione delle cesure simile a quella dei vv. 5-10, ma con solo 5p: la sottosezione inizia e finisce per 5p, al centro ha una 7pp preceduta da 7p e seguita da 5p, ottenendo dunque un primo verso con 5p, due con C7 e due con 5p; la seconda sottosezione, invece, ha due versi con 5p e uno con 5ox, seguito a sua volta da un altro verso con 5ox, il primo della sezione successiva. Si considerino le due sottosezioni.

1. vv. 14-18 – il v. 14 ha *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco, trisillabo piano, trisillabo tronco, tetrasillabo piano): in quest'organizzazione, tutti i verbi sono trisillabici (βαδίζων, δυσφορεῖ ... δακρύει piano – tronco – piano). Il v. 15 inizia per *word cluster* pentasillabico piano (proclitico + trisillabo tronco + enclitico) e un bisillabo piano che completa il primo κῶλον; il secondo κῶλον ha bisillabo tronco e *word cluster* trisillabico, con ordine quindi  $2b - a - a - b$ . Il v. 16 inizia per *word cluster* trisillabico (monosillabo + bisillabo piano, con due accenti grammaticali su prima e seconda sillaba), seguito da *word cluster* tetrasillabico, mentre nel secondo κῶλον si ha *word cluster* trisillabico (monosillabo + bisillabo piano, con due accenti grammaticali sulle prime due sillabe dopo cesura) + bisillabo piano: il *pattern* è dunque  $b - 2a - b - a$ . Il v. 17 riassetta gli stessi elementi del verso precedente, ponendo bisillabo tronco + *word cluster* trisillabico piano al primo κῶλον. Visto che, in poesia bizantina, γάρ è solitamente enclitico<sup>214</sup>, il secondo κῶλον di questo verso fonologicamente sarebbe dunque [ike'efsisɣar# 'monon#]. Tuttavia, il v. 17 riorganizza gli elementi del verso precedente a cavallo di cesura, con *pattern*  $a - b - 2b - a$ , ovvero bisillabo tronco + *word cluster* trisillabico piano (proclitica + bisillabo), *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo (proclitica + trisillabo + enclitica), bisillabo piano (bisillabo). Al v. 18, invece, si ha *pattern*  $a - b - 2a - b$ , giacché il primo κῶλον è identico, mentre il secondo ha un *word cluster* tetrasillabico e

<sup>212</sup> Prima tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>213</sup> Si tratta sempre della prima tipologia in LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

<sup>214</sup> vd. LAUXTERMANN 2019a, pp. 306-312.

un trisillabo, uno tronco e uno piano. Dal punto di vista ritmico, i vv. 14-15 mantengono la cadenza ascendente della clausola del verso precedente, il primo con con due giambi, seguiti da anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto), anapesto e atona, il secondo con un anapesto allungato, un giambo, un anapesto, un giambo e un'atona finale. Il v. 16 ha tutti e tre i κόμματα inizianti per due accenti grammaticali (σὸν ἔργον, ὃ κράτιστε· τί βλέπεις, tranne la clausola ἄνω): probabilmente in tutti i casi i casi vi è la forte preminenza del secondo accento sul primo<sup>215</sup>, formando così un giambo + un anapesto e un anapesto allungato (due atone prima di C7, un giambo dopo la cesura) + giambo e atona finale. Identico schema è seguito dal v. 17: due giambi + anapesto allungato centrale (atona | C5 | anapesto) + anapesto e atona. Il v. 18 ha ritmo discendente nel primo κῶλον (dattilo + trocheo), seguito da anapesto + giambo e atona nel secondo, secondo uno schema speculare.

2. vv. 19-21 – Nel v. 19 le sillabe sono distribuite secondo un *pattern a – b – a – a – b*, dove però la successione *a – a* è chiara variazione dello standard *2a*: si ha infatti un bisillabo tronco, un trisillabo piano, due bisillabi piani e infine un trisillabo piano. Il v. 20 riassetta gli elementi precedenti secondo il *pattern a – b – b – 2a* e il v. 21 mette i due trisillabi all'esterno (entrambi peraltro considerabili *word cluster*, τοιαῦτα e τοῖς φίλοις, in cui l'elemento in cui si trova l'accento è un bisillabo), al centro un bisillabo piano (tra C5 e pausa secondaria in C7 a fine parola) attorno al quale vi sono due bisillabi tronchi. Considerando solo la posizione dell'accento all'interno di parola, si ha così una sequenza binaria: piano - tronco - piano - tronco - piano. Il ritmo dei vv. 19-20 è ascendente: il v. 19 ha quattro giambi seguiti da anapesto e atona, il v. 20 due giambi, un anapesto e un anapesto allungato e un'atona finale. Infine, il v. 21 incomincia con una sequenza giambo + anapesto, di ritmo ascendente come i due precedenti, che però viene interrotta con C5, dopo la quale la tonica di οἶδε incomincia il ritmo discendente che prosegue fino a fine verso (dattilo + due trochei).

- IV. vv. 22-27 – prime azioni di Lazzaro appena tornato tra i vivi. L'ultima sezione contiene versi caratterizzati solamente da C5: i vv. 22 e 27 hanno la cesura preceduta da una parola tronca (v. 22 è οὔν, v. 27 ζῆ<sup>216</sup>); gli altri quattro versi hanno accento o sulla penultima (vv. 23-25) o sulla terzultima (v. 26) prima della C5. Il v. 22 ha un tetrasillabo sdrucchiolo seguito da οὔν, da considerarsi metricamente accentato<sup>217</sup>; il secondo κῶλον, specularmente, si apre con monosillabo accentato (ζῶν), seguito da due *word cluster* trisillabici, uno tronco e uno piano. Il v. 23 ha bisillabo tronco (καὶ δῆ<sup>218</sup>), seguito da due trisillabi piani e un tetrasillabo finale, con *pattern a – b – b – 2a*. Il v. 24, simile a livello grafico al v. 23, divide i suoi elementi in tre gruppi, un *word cluster* pentasillabico piano, un *word cluster* trisillabico tronco e un tetrasillabo pia-

<sup>215</sup> Terza casistica elencata da LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

<sup>216</sup> Si noti che al v. 22 una forma del verbo ζάω è posta appena dopo la cesura, in un chiaro poliptoto a distanza.

<sup>217</sup> In caso contrario, infatti, si avrebbe una bisdrucchiola dinanzi a cesura. Per questo fenomeno, vd. LAUXTERMANN 2019a, pp. 306-310.

<sup>218</sup> È simile al caso di καὶ γάρ enucleato da LAUXTERMANN 2019a, p. 310.



no. Il v. 25 muta al primo κῶλον l'ordine degli elementi dei versi precedenti, iniziando per *word cluster* trisillabico piano seguito da bisillabo piano, mentre lo lascia invariato nel secondo (trisillabo piano + *word cluster* tetrasillabico piano<sup>219</sup>), con *pattern* *b – a – b – 2a*. Il v. 26, mantenendo il secondo κῶλον ancora invariato (trisillabo tronco + tetrasillabo piano), presenta un unico *word cluster* pentasillabico al primo κῶλον: a livello grafico, il primo e il secondo κῶλον terminano per tetrasillabo<sup>220</sup>. Il v. 27 inizia, come il v. 22, con un *word cluster* bisillabico piano (monosillabo + monosillabo), seguito da bisillabo piano e da monosillabo tonico; il secondo κῶλον, invece, inizia per *word cluster* trisillabico tronco e prosegue con trisillabo sdrucciolo e bisillabo piano. Dal punto di vista ritmico, il v. 22 inizia con ritmo ascendente (giambo + anapesto), interrotto da ζῶν appena dopo la cesura che dà inizio al ritmo discendente (dattilo + 2 trochei). I vv. 23 e 25 sono identici, con ritmo fortemente ascendente: due giambi, un anapesto, un anapesto allungato per porre l'arsi in undicesima sede + atona. Il v. 24 incomincia con un anapesto allungato, seguito da un altro anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto) e anapesto, con atona finale. Il v. 26, come il v. 25, è ascendente, con giambo + tre anapesti<sup>221</sup> + atona. L'ultimo verso, invece, pone diversi problemi interpretativi: nel primo κῶλον δι' ὄν πάλιν ζῆ, δι' ὄν si riferisce a Cristo, ma la pregnanza di πάλιν è evidente (Lazzaro è *di nuovo* in vita) e sottolineata dall'anafora, dato che il secondo πάλιν ha il tonico in undicesima sillaba. Si potrebbe pensare, però, che al primo κῶλον vi sia un giambo e un anapesto, seguiti al secondo κῶλον da due anapesti, intendendo il primo di ciascuna coppia di accenti consecutivi come quello prevalente.

Si riscontrano un'elisione (v. 1 ἀλλ' ἄκουε; v. 16 δ' ὁ μάρτυς; v. 19 δ' ἔξω; v. 22 γ' οὔν; v. 24 ἀλλ' ἀνεῖται; v. 27 δι' ὄν).

## 4.2 Commento letterario

**5.1-5 ὁ τῆς γραφῆς ... κράτος** si noti la concatenazione tra i quattro versi successivi: all'indefinito τις δίκαιος del v. 2, subito specificato dal nome proprio e dall'epiteto del Santo, si collega la pronome deittico τοῦτον del v. 3. L'uomo a cui si riferisce il τοῦτον in apertura del v. 3 corrisponde al sepolto, pianto dalle sue congiunte, menzionato alla fine del v. 4 (τὸν τεθαμμένον). Questo participio sostantivato da θάπτειν corrisponde, a livello metrico, al secondo κῶλον del dodecasillabo dopo la C7 e, nel suo significato, riassume fedelmente il contenuto semantico del secondo κῶλον del v. 3, dopo la C5 (τοῦτον θανόντα γῆ καλύπτει καὶ τάφος = τὸν τεθαμμένον)<sup>222</sup>. Questa fitta rete di rimandi è rafforzata da un complesso intreccio di chiasmi. Il v. 2 si

<sup>219</sup> A livello grafico, si hanno al secondo κῶλον del v. 25 si hanno due trisillabi piani intervallati da monosillabo.

<sup>220</sup> Inoltre, δεξιῶσις è divisibile in due morfemi (δεξιῶ- + -σις) e dunque si ha un κῶλον con nucleo trisillabico, portatore di accento tonico, preceduto e seguito da elementi a lui annessi, una forma di riassetto degli elementi del v. 24.

<sup>221</sup> Dato che si trova dopo una ὄpp, il preverbo πρὸς, dotato di accento grammaticale, assume un accento di appoggio.

<sup>222</sup> È usato, sempre per Lazzaro, in *Mi.Ps. Op. theol.* 65.49.

apre con verbo coniugato seguito dal nominativo, introducendo il nome di Lazzaro e la citazione evangelica arricchita dall'epiteto tradizionale del Santo; il v. 3 inverte l'ordine dei primi elementi, ponendo prima un pronome (riferito al τις δίκαιος del verso precedente) e poi il verbo. Infine, capovolge l'ordine dell'intera proposizione precedente («accusativo+participio, verbo, nominativo» diviene «nominativo, verbo, accusativo del participio»), ma, rispetto al v. 2, i primi due elementi sono di ordine inverso (ἦν τις δίκαιος contro αἱ σύγγονοι θρηνοῦσι). Il v. 5 inverte ancora l'ordine degli elementi, ripristinando quello del v. 3: al posto del deittico il nesso con il v. 2 avviene attraverso un evidente gioco etimologico, dato che τοῦ φιλοῦντος è il Cristo, a cui Lazzaro è esplicitamente definito “caro”: mentre Χριστῶ φίλος chiude il v. 2, τοῦ φιλοῦντος si trova a inizio v. 5. Il v. 2 ricalca fedelmente Io. 11.1 ἦν δέ τις ἀσθενῶν, Λάζαρος ἐκ Βηθανίας. I due attributi di Lazzaro sono tradizionali: δίκαιος è attestato sin dalle *Omellerie su Lazzaro* di Giovanni Crisostomo<sup>223</sup> e si ritrova in Romano il Melode<sup>224</sup> così come nella liturgia bizantina<sup>225</sup>; Χριστῶ φίλος (solitamente nella forma al genitivo φίλος τοῦ Χριστοῦ) è l'epiteto standard di Lazzaro, basato sulle parole pronunciate da Cristo in Io. 11.11 Λάζαρος ὁ φίλος ἡμῶν: come già evidenziato nel commento metrico, esso qui forma un unico *word cluster* tetrasillabico [xristo'filos], che denota anche foneticamente la comunione tra Cristo e il suo amico Lazzaro<sup>226</sup>. Per il verso 3, cfr. Eur.  *Elec.* 1277 Ἄργους πολῖται γῆς καλύψουσιν τάφῳ<sup>227</sup>. Per l'accostamento, quasi una dittologia sinonimica, tra γῆ e τάφος in un contesto similare, cfr. Men.  *Gn.* 650 = Gr.Naz.  *Carm. mor.* 32 PG 37, col. 919.9 παντὶ βροτῶ θνήσκοντι πᾶσα γῆ τάφος, in cui il rapporto è di identificazione. Per quanto concerne il primo κῶλον del v. 3, il sintagma «deittico + participio di θνήσκω» a inizio verso è attestato anche in tragedia, cfr. Soph.  *OT* 106 e Eur.  *Suppl.* 120. Nel Vangelo la malattia e la morte di Lazzaro è annunciata a Cristo dalle sorelle (Io. 11.3 esse stesse mandano a dirgli della malattia; 11.20-37 il dialogo tra Gesù, Marta e Maria, in cui si rivela la morte di Lazzaro) e, quindi, l'importanza di αἱ σύγγονοι non ha solo un valore culturale (il pianto è un attributo tipicamente femminile per la morte di un defunto) ma anche testamentario: il fatto che siano le sorelle e non genericamente delle “parenti” (vd. LSJ e GI s.v. σύγγονος) è suggerito dal successivo αἱ δέ del v. 6, in cui si descrive con precisione il pianto di Maria e Marta dinanzi a Cristo, descritto dal Vangelo e fedelmente raffigurato sull'icona. Il verbo ἄγνοέω del v. 5, così come il corrispondente sostantivo ἄγνοια, è termine tecnico usato nei testi patristici per indicare lo stato di ignoranza dell'uomo, causato dal peccato (vd. Lampe s.v. ἄγνοια): Cristo compie l'ultimo miracolo prima della sua Crocifissione ἵνα πιστεύσητε (Io. 11.15), quindi per eliminare la

<sup>223</sup> Io.Chrys.  *Hom.* 1 PG 48, col. 972.5,  *Hom.* 2 PG 48, col. 988.49 e  *Hom.* 6 PG 48, col. 1040.41.

<sup>224</sup> Cfr. e.g. i titoli di Rom.Mel.  *Hymn.* 26 e 27.

<sup>225</sup> Vd. e.g.  *Typ.*, p. 62.9 τῶ σαββάτῳ τῆς βαΐοφόρου, μνήμη τοῦ ὁσίου καὶ δικαίου Λαζάρου e  *Synax.*, p. 145.13 e 658.37, in cui è chiamato ἅγιος καὶ δίκαιος Λάζαρος.

<sup>226</sup> Si pensi a Christ.Mityl.  *Carm.* 80.7 ὄντως ἀληθῆς τυγχάνων Χριστοῦ φίλος, peraltro con il medesimo espediente in clausola. Cfr. nomi come Χριστόφορος ο Χριστόδουλος.

<sup>227</sup> L'uso attivo è attestato in AP 8.148.3 [Gregorio Nazianzeno] εἰ καὶ με τάφος σὺν πατρὶ καλύπτοι. È bene però sottolineare come sia molto più comune la forma passiva καλύπτεσθαι (ἐν) τάφῳ/γῆ (cfr. Eur.  *Suppl.* 531 ἐάσατ' ἤδη γῆ καλυφθῆναι νεκρούς), attestata anche per la descrizione del sepolcro di Cristo (vd. e.g. Io.Dam.  *Hom. in Sab. Sanct.* 25.40).

condizione di ἄγνοια degli astanti e dimostrare il proprio κράτος divino<sup>228</sup>. Il κράτος dimostrato da Cristo è cruciale per il suo riconoscimento come Dio anche in BEiÜ IV, Nr. GR86, pp. 255-256 Rhoby (= DBBE Type 2768, olim typ/880), conservato al f. 321r del già citato ms. Athon. Vatop. 937 (vd. p. 248).

**5.6-8 πάρεστι ... παρουσίαν** La sezione è delimitata da un gioco etimologico tra il verbo πάρεστιν e il sostantivo παρουσίαν. Nel Vangelo, Cristo si dirige e quindi *si presenta* alle sorelle del defunto (vd. LSJ e GI s.v. πάρεμι 2, da εἶμι) e in questo senso bisogna propriamente interpretare il πάρεστιν del v. 6. Le sorelle del defunto, disperandosi al cospetto di Gesù, si lamentano perché lui ha ritardato il suo *arrivo*, usando il vocabolo παρουσία e intendendolo come derivato sempre di εἶμι. Tuttavia, vi è totale omografia tra πάρεστιν/παρουσία derivati da παριέναι e i loro corrispettivi da παρεῖναι<sup>229</sup>. Se ciò non bastasse, entrambe le coppie appena citate godono di un importantissimo valore teologico: la prima è propriamente usata per indicare l'incarnazione di Cristo e la seconda venuta (δευτέρα παρουσία); la seconda, invece, significa la presenza della divinità di Cristo sia nella sua umanità terrena sia nella gloria alla destra del Padre (vd. Lampe s.v. παρουσία). Mauropode sfrutta sapientemente la sottile differenza tra moto e stato che intercorre tra questi vocaboli e, facendo ciò, rispetta fedelmente il significato del dettato evangelico. Infatti, dopo aver ricevuto notizia della malattia di Lazzaro e dopo aver dialogato coi discepoli (Io. 11.1-15), Gesù si dirige in Betania; Marta viene a sapere del suo arrivo (Io. 11.20 ὡς ἤκουσεν ὅτι Ἰησοῦς ἔρχεται), gli va incontro per dirgli che suo fratello non sarebbe morto, se fosse stato presente (Io. 11.21 εἰ ἦς ὧδε, da notare l'uso del periodo ipotetico di IV tipo nonché della forma ὧδε εἶναι che corrisponde, nel significato a παρεῖναι). Ora sa (νῦν οἶδα, cfr. v. 4-5 αἰ δὲ ... ἄγνοῦσι τὸ κράτος; νῦν però può avere anche una sfumatura avversativa, vd. LSJ e GI s.v.) che qualunque cosa egli chieda a Dio, Dio gliela concederà: è un punto fondamentale, perché Marta sembrerebbe non attribuire la capacità di compiere θαύματα a Cristo, ma a Dio e Cristo perciò le dice di essere “la Resurrezione e la vita”, ottenendo una professione di fede da parte della donna (Io. 11.25-27). Ella va a chiamare Maria e le dice ὁ διδάσκαλος πάρεστιν (Io. 11.28), in cui il verbo, a ben guardare, è ambiguo esattamente come nel v. 6 del carme qui in analisi: Cristo è venuto (παριέναι) in Betania ed è ora presente (παρεῖναι), anche se entrambe le donne si lamentano del fatto che la sua venuta (παρουσία) è in ritardo<sup>230</sup>. È molto importante notare che l'arrivo di Cristo avviene al sesto verso della poesia: in *Carm.* 2.5 è annunciata la sua incarnazione e nascita, in *Carm.* 3.5 arriva per farsi battezzare da Giovanni. Mauropode sceglie di parafrasare il testo evangelico

<sup>228</sup> Nel canone per il Sabato di Lazzaro (PG 97, col. 1297.6), Andrea di Creta cita Lc. 1.51 ἐποίησεν κράτος ἐν βραχίονι αὐτοῦ.

<sup>229</sup> Uso in questo caso gli infiniti per permettere la distinzione tra il composto di εἶμι e quello di εἶμι. Tale problema di omografia si rispecchia anche nei moderni dizionari di Greco, basti pensare che sia il Lampe sia il GI dedicano solo una voce al vocabolo παρουσία, che viene distinto poi nel lemma tra i significati derivanti da παρεῖναι e quello da παριέναι. Il Lampe, in particolare, non riporta alcuna voce per πάρεμι (inf. παρεῖναι), ma solo per πάρεμι (inf. παριέναι).

<sup>230</sup> Si aggiunga il fatto che, nella sua professione di fede, Marta afferma che Gesù è il Cristo figlio di Dio che viene nel mondo (Io. 11.27 ἐγὼ πεπίστευκα ὅτι σὺ εἶ ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ θεοῦ ὁ εἰς τὸν κόσμον ἐρχόμενος)

usando il verbo καθυστερέω, che è abbastanza raro<sup>231</sup>, ma il suo impiego è attestato nella nell'Antico Testamento e, in particolare, in Eccl. 16.13 οὐ μὴ καθυστερήσει ὑπομονὴ εὐσεβοῦς. Si tratta, probabilmente, di un'allusione che Mauropode cela nella riscrittura evangelica in modo da esplicitare la fallacia della domanda delle due donne<sup>232</sup>: la παρουσία di Cristo non può essere in ritardo, avviene quando è stabilito e il giusto deve aspettarla con fede sapendo che non verrà deluso<sup>233</sup>. Il v. 7, infine, riproduce a parole la raffigurazione delle donne prostrate a terra dell'icona del Risveglio di Lazzaro tramite l'enfatico accumulo di tre verbi collegati prima con asindetò (in corrispondenza della prima breve pausa dopo tre sillabe) e poi con il τε (a cavallo della C7), tutti afferenti al campo semantico del lamento funebre. In particolare, κλαίω è spesso usato per glossare κωκύω in lessici e scolii (vd. e.g. Hesych. [κ] 4796 Latte) e la loro, pur rara, compresenza è attestata in poesia sin da *Od.* 19.541. Il verso allude a Ps. 94.6 δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν αὐτῷ καὶ κλαύσωμεν ἐναντίον Κυρίου τοῦ ποιήσαντος ἡμᾶς, che perfettamente si ricollega al dato iconografico<sup>234</sup>.

**5.9-12 ὄψεσθε ... ἀπεκρίθησαν** esattamente come nel Vangelo, anche la poesia di Mauropode ha una sezione dialogata, in cui però non è identificato l'interlocutore. Il v. 9 racchiude il significato di vari interventi di Cristo nel testo giovanneo (Io. 11.11, 15, 23, 25-26, 40). Il verbo ὄψεσθε è un chiaro rimando a Io. 11.40 οὐκ εἶπόν σοι ὅτι ἐὰν πιστεύσης ὄψη τὴν δόξαν τοῦ θεοῦ; in cui Gesù esorta Marta a eseguire il suo ordine e levare la pietra; d'altra parte, il potere di Cristo, se al v. 5 era stato definito κράτος sempre a fine verso, ora è descritto col vocabolo ἐξουσία, usato dai Padri per indicare soprattutto la potenza di Dio Padre e di Cristo alla destra del Padre (vd. Lampe s.v.). Si noti una notevole somiglianza con Io.Chrys. *Contra Anom.* 9 PG 48, col. 781.51-54, in cui si parla di Lazzaro: οὐκ ἐπίσταται νῦν ἡ γυνὴ (= vv. 4-5 αἱ σύγγονοι ... ἀγνοοῦσι) ὅτι καὶ μὴ παρῶν ὁ Χριστὸς σωματικῶς, παρῆν τῇ τῆς θεότητος ἐξουσίᾳ (= v. 9)· ἀλλὰ τῇ τοῦ σώματος παρουσίᾳ ἐπιμετρεῖται τοῦ διδασκάλου τὴν δύναμιν, nonché con Io.Chrys. *In quadr. Laz.* PG 48, col. 783.31-33 si legge Χριστὸς ἐστὶν ὁ κατ' εὐδοκίαν τοῦ Πατρὸς παραγενόμενος εἰς τὸν κόσμον (cfr. quanto si è detto sulla παρουσία), ὁ ζωῆς καὶ θανάτου τὴν ἐξουσίαν ἔχων (vd. v. 9). Αὐτῷ ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος (vd. v. 5) σὺν τῷ ἀνάρχῳ σου Πατρὶ καὶ τῷ παναγίῳ καὶ ζωοποιῷ (vd. ζωοφόρος v. 13) σου Πνεύματι<sup>235</sup>. Cristo è definito in questo caso δημιουργός, che serve a sottolineare l'infinita del suo potere: nell'appena citata *Omelia su Lazzaro*, Giovan-

<sup>231</sup> Sul TLG si contano poco più di 160 occorrenze.

<sup>232</sup> Cfr. Andr.Cret. *Hom.* 7 PG 97, col. 972.

<sup>233</sup> Sulla παρουσία nella tradizione cristiana, vd. A. L. MOORE 1966, che però non parla minimamente del brano giovanneo su Lazzaro, e VENA 2001. Si noti che anche Andrea di Creta si sofferma sull'assenza di Cristo, spiegandola come un metodo per aumentare l'effetto del miracolo sugli astanti: con più giorni sarebbero passati dalla morte di Lazzaro, con più evidente agli uomini sarebbe stata la potenza di Dio, vd. PG 97, col. 969.

<sup>234</sup> Marta è incoraggiata da Maria ad andare con lei da Gesù (Io. 11.28-29).

<sup>235</sup> Si prenda a paragone anche un passo del canone per il Sabato di Lazzaro di Andrea di Creta ἔδειξας (scil. Χριστός) ὡς δυνατὸς τὴν ἐξουσίαν σου εὐδαιμονίας ... στένων ἔτρεμε, Σῶτερ, τὴν ἐξουσίαν σου (PG 97, col. 1388.2 e 5). Inoltre, commentando l'affermazione di Cristo ἀναστήσεται ὁ ἀδελφός σου (Io. 11.23), Andrea afferma che egli dimostra τὸ δεσποτικὸν αὐτῆ ... κατ' ἐξουσίαν ἀξίωμα, ὡς ἂν μάθοι μὴ προπετῶς ἐν τοῖς περὶ Θεὸν λόγοις ἐκφέρεσθαι (*Hom.* 7 PG 97, col. 972.42-44).

ni Crisostomo lo definisce πλάστης. Il dialogo dei vv. 10-1 riproduce Io. 11.34 ποῦ τεθείκατε αὐτόν; affiancandolo a Io. 11.39 κύριε, ἤδη ὄζει, τεταρταῖος γὰρ ἐστίν<sup>236</sup>. Si noti la presenza dell'aggettivo τεταρταῖος, che, insieme a τετραήμερος usato nel passo evangelico<sup>237</sup>, è epiteto tipico di Lazzaro basato sul passo evangelico appena citato<sup>238</sup>.

**5.12-18 καί ... αὐτίκα** Ἴο poetico si rivolge all'Osservatore, invitandolo a fare attenzione a quanto sta per fare Cristo, che è un "ottimo attore" (ὑποκριτῆς ἄριστος) perché finge di essere solamente uomo e di agire come tale<sup>239</sup>. In questi versi, infatti, si descrive l'avvicinamento di Cristo alla tomba (Io. 11.38), il suo pianto (Io. 11.35) e la sua preghiera a Dio Padre (Io. 11.41-42). L'umanità della reazione di Cristo è un *Leitmotiv* nei testi che descrivono l'evento e affonda le sue radici nella descrizione evangelica, in cui Gesù scoppia a piangere dopo aver visto il dolore di Maria. Nell'edizione ateniese del *Triodion*, si legge ὡς βροτὸς τὸν τάφον ἐπεζήτεις, τὸν νεκρὸν ὡς Πλάστης (cfr. δημιουργός v. 10) ἀναστήσας προστάγματι δεσποτικῶ ... ἐπιζητεῖς μὲν ὡσπερ θνητός, ὡς Θεὸς δὲ ἀνιστᾶς λόγῳ τὸν τεταρταῖον<sup>240</sup>, che risulta essere totalmente paragonabile a due passi del canone per il Sabato di Lazzaro di Andrea di Creta: τῷ νόμῳ τῆς φύσεως τῆς ἀνθρωπίνης, ἠρώτησας, Δέσποτα, «Ποῦ τέθειται Λάζαρος;» δεικνύων πᾶσι, Σῶτερ, ἀνόθευτον τὴν πρὸς ἡμᾶς οἰκονομίαν σου; PG 97, col. 1387.43-45 ἐδάκρυσας ἐπὶ φίλῳ, Σῶτέρ μου, πιστούμενος τὴν ἡμῶν ὡς ἐφόρεσας φύσιν. La produzione innografica appena citata si basa sulla doppia natura di Cristo: già Giovanni Crisostomo dedica la prima parte di una sua omelia sul τεταρταῖος Λάζαρος sul significato della domanda di Gesù ποῦ τεθείκατε αὐτόν; affermando che, in realtà, Gesù ben sapeva dove si trovava, così come Dio sapeva dove si trovavano Adamo ed Eva nell'Eden pur chiedendo Ἀδὰμ, ποῦ εἶ; (PG 48, coll. 779-783). Mauropode sfrutta sia la tradizione innografica sia l'omelia di Giovanni Crisostomo per far notare quanto Cristo agisce da attore, mostrando solamente la sua umanità e celando la sua natura divina, che verrà rivelata nell'atto del miracolo: egli, infatti, sa benissimo che resusciterà Lazzaro e che il miracolo avviene tramite lui, perché è "la Resurrezione e la vita" (Io. 11.15-16), come ha detto a Marta. Cristo infatti "finge" di chiedere al Cielo una grazia (v. 15) e, per questo motivo, Ἴο poetico si rivolge direttamente a lui affermando che è un suo compito (σὸν ἔργον, da notare l'attributo topico κράτιστος che rimanda al κράτος del v. 5) e non c'è motivo di guardare verso l'alto (concetto espresso enfaticamente tramite un'interrogativa diretta)<sup>241</sup>. Il testimone è appunto vicino, basta solo che lui emetta il comando e Lazzaro si risveglierà e volgerà

<sup>236</sup> Cfr. Io.Chrys. *In Laz.* PG 50, col. 643.55 καὶ ὁ σεσηπὼς ἠσθάνετο.

<sup>237</sup> Cfr. e.g. *Synax. Eccl. CP*, col. 146.21-22, in cui si afferma che, sulla tomba di Lazzaro, ritrovata a Cizio, vi era un'epigrafe in lingua straniera (γράμματα ἑτερόγλωσσα) che è tradotta con Λάζαρος ὁ τετραήμερος καὶ φίλος Χριστοῦ.

<sup>238</sup> Cfr. e.g. i *Carm.* 5a e 5b del ciclo pubblicato da EPIGRAMMATA BYZANTINA 1992, p. 109.

<sup>239</sup> Certo pare alquanto singolare l'attribuzione a Cristo del sostantivo ὑποκριτῆς, che nel lessico neotestamentario ha una valenza negativa. Qui è usato nel senso neutrale di "attore", non di ipocrita.

<sup>240</sup> *Triodion*, p. 377.2.

<sup>241</sup> Sul ruolo dell'interrogativa diretta nell'ecfrasi si è già detto per il commento al *Carm.* 2 Anche Michele Psello spesso si sofferma sul fatto che Cristo, da uomo, ha compiuto atti divini, portando come esempio proprio il risveglio di Lazzaro (vd. e.g. *Op. theol.* 12.81-87), la chiusa dell'*Op. theol.* 59.

“il dolore in festa”: il v. 18 capovolge quanto è rivelato dall’oracolo del Signore che annuncia un misterioso castigo in Am. 8.10 μεταστρέψω τὰς ἐορτὰς ὑμῶν εἰς πένθος καὶ πάσας τὰς ὥδὰς ὑμῶν εἰς θρῆνον (vd. anche Ps. 29.10 ἔστρεψας τὸν κοπετόν μου εἰς χορὸν ἐμοί), mentre εἰ κελεύσεις γὰρ μόνον del v. 14 potrebbe riecheggiare Andr.Cret. *Can.* PG 97, col. 1387.38-39 δόξα σοι τῷ φωνήσαντι μόνον, καὶ ἐκ τοῦ τάφου νεκρὸν τεταρταῖον, τὸν φίλον ἐγειραντι Λάζαρον. Anche questa sezione ha un suo corrispettivo nella già citata omelia di Giovanni Crisostomo, in cui si afferma che Cristo si rivolge a Dio Padre non per ricevere la Grazia per Lazzaro, ma per far sì che il miracolo porti alla conversione degli astanti, il motivo precipuo per cui tutta la vicenda avviene, come esplicitamente detto in Io. 11.15 (vd. PG 48, coll. 783-784, nonché Mi.Ps. *Op. theol.* 54 sgg.). Dal punto di vista lessicale, il sostantivo ζωφόρος del v. 13 è attribuito costante di Cristo nel canone per il Sabato di Lazzaro di Andrea di Creta, così come nell’edizione ateniese del *Triodion*, dove è anche attestato ζωδότης. Σχολῆ βαδίζων si ritrova a inizio verso in Io.Stob. 1.8.30 σχολῆ βαδίζων ὁ χρόνος ἀφικνεῖται τὸ πᾶν, frammento del tragico Cheremone (fr. 20 Snell), ma il verbo βαδίζω è attestato nel *Triodion* nell’edizione ateniese<sup>242</sup> e nel canone di Andrea di Creta per descrivere proprio l’avvicinamento di Cristo alla tomba di Lazzaro. Infine, è forse utile sottolineare che il v. 15 è del tutto simile a *Men. Jun.* 7.42 del ms. Lesb. Leimonos 11 (diktyon 45332; XI-XII sec.) θείαν χάριν ἐξ οὐρανοῦ αἰτεῖσθε δοθῆναί μοι.

**5.19-21 οὐκοῦν ... φίλοις** il comando, rivelato attraverso la ripresa del verbo κελεύω<sup>243</sup>, viene proclamato da Cristo attraverso le parole stesse del Vangelo, δεῦρο ἕξω (Io. 11.43), che godono di numerose occorrenze anche nella produzione innografica per il Sabato di Lazzaro. Anche il verbo κράζω è presente nel testo evangelico: φωνῆ μεγάλη ἐκράυγασεν. Per quanto concerne il verso successivo, il nesso ἐμπνέω ζωὴν si basa su Gen. 2.7 ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς<sup>244</sup>. Il verso successivo, sfruttando il pronome neutro iniziale e la presenza di τοῖς φίλοις che, come al v. 2, si trova in clausola, si ricollega al v. 5: compiuto il miracolo, ora gli astanti e le sorelle ben conoscono il potere di Cristo e, se si legge il passo alla luce dell’appena omelia di Giovanni Crisostomo e di Io. 11.15, il miracolo ha davvero sortito effetto, dimostrando che Cristo è “la Resurrezione e la vita” e preannunciando il risveglio di tutti i “cari a Cristo”, ovvero di chi crede in lui (vd. Lampe s.v. φίλος). Per la seconda volta, Lazzaro è definito con un participio sostantivato a fine verso, dopo τὸν τεθαμμένον del v. 4, ora τῷ κεμένῳ (v. 20), afferenti al medesimo campo semantico relativo alla sepoltura. D’altronde, anche in Io. 11.44 si usa un participio sostantivato per riferirsi a Lazzaro (ὁ τεθνηκώς). È molto interessante notare che l’*Carm.* 6.20 afferma che non vi è vergogna τοῖς ... γόνον πνέουσιν. Attraverso la stessa immagine, posta al medesimo verso, Mauropode crea una relazione molto chiara: se Cristo attraverso il respiro dona la vita e, quindi, la vita eterna, i suoi uccisori spirano morte, da intendersi sia

<sup>242</sup> *Triodion*, p. 378.1.

<sup>243</sup> Anche Michele Psello si sofferma su questo passo evangelico, affermando che, con il solo comando, Cristo ha riunito l’anima e il corpo di Lazzaro (vd. *Or. hag.* 3a 665-686 e 3b 308-310).

<sup>244</sup> D’altronde, nella sua *Omelia sul Sabato di Lazzaro*, Andrea di Creta si rifà esattamente a questo passo biblico per spiegare il δεῦρο ἕξω, vd. PG 97, coll. 980-981.

come la morte fisica di Cristo sia come la morte spirituale dell'umanità attraverso il peccato.

**5.23-24 ἐξάλλεται ... ἀποτρέχει** così come si era aperto, il carne si chiude con una scena totalmente legata alla sfera umana: il morto (anche in questo caso il nome di Lazzaro non è riportato) si alza e cammina, seguendo il comando di Cristo. Ἐξάλλεται ... ὁ νεκρός si ritrova anche in Bas. *Hom. in Laz.* 12.6 νεκροὶ σεσηπότες ἐξάλλονται e in Gr.Nyss. *Hom. in Pasch.*, vol. 9, p. 257.10-11 διὰ τοῦτο Λάζαρος τετραήμερος νεκρὸς τῆς θήκης ἐξήλατο. Il verbo ἐξάλλομαι si basa sull'ἐξέρχομαι presente in Io. 11.44, che rimane la fonte primaria di questi versi: ἐξῆλθεν ὁ τεθνηκὼς δεδεμένος τοὺς πόδας καὶ τὰς χεῖρας κειρίαις, καὶ ἡ ὄψις αὐτοῦ σουδαρίῳ περιεδέδετο. Del verbo βαδίζω, attività propria dell'uomo, si è già detto in precedenza<sup>245</sup>; è notevole la clausola del v. 23, che è certo attestata anche in una serie di tre epigrammi, pubblicati da Cougny, intitolati ὡς ἐκ τοῦ Λαζάρου<sup>246</sup>, ma che si rifà probabilmente alla già citata omelia sul τεταρταῖος Λάζαρος di Giovanni Crisostomo, in cui si legge οὐκ ἠδύνατο καὶ τὰς κειρίας λῦσαι τοῦ νεκροῦ; (Gesù chiede di sciogliere Lazzaro dalle bende, vd. Io. 11.44) Ναὶ, ἠδύνατο· ἀλλὰ κελεύει τοῖς Ἰουδαίοις λῦσαι τὰς κειρίας, ἄς αὐτοὶ πρότερον ἐνταφιάζοντες ἔσφιγξαν<sup>247</sup>. Rispetto al Vangelo e al testo crisostomico, nell'epigramma mauropeo è Lazzaro stesso a liberarsi dalle bende (v. 24): si tratta di una scena che si ritrova identica nel *Carm.* 7 del ciclo pubblicato in *EPIGRAMMATA BYZANTINA* 1994, p. 118 (ναὶ ναὶ τὸ σουδάριον ἐξάρατέ μου), laddove però Lazzaro esorta gli astanti a compiere l'azione e non la fa da sé come nel carne mauropeo. Come nel caso precedente di κλαίω e di κωκύω, anche ἀνίημι si trova spesso glossato nei lessici con il verbo λύω (e.g. Hesych. [α] 4807 Latte), nonostante la loro relazione sia spesso di causa-effetto. In questo caso, Lazzaro, nonostante sia ancora bendato, è già stato liberato dalla morte: scioltosi dalle bende (il verbo λύω è lo stesso usato in Io. 11.44 λύσατε αὐτόν), può dunque correre via (ἀποτρέχω corrisponde al ἄφετε αὐτόν ὑπάγειν del medesimo passo evangelico).

**5.25-27 τὸ δεῖπνον ... πάλιν** l'Io poetico suppone che il motivo per cui Lazzaro si allontana con velocità dalla scena sia la volontà di preparare un banchetto a Cristo. Dietro questa supposizione vi sono due allusioni evangeliche. Il capitolo 11 del Vangelo di Giovanni, che narra la storia di Lazzaro, si chiude con la decisione, presa da parte dei capi ebrei, per cui Gesù doveva essere messo a morte proprio perché compie siffatti miracoli. Nella prima parte del capitolo successivo, in cui poi si narra l'ingresso di Cristo a Gerusalemme<sup>248</sup>, è descritta una cena a Betania, durante la quale Maria, sorella di Lazzaro, unge i piedi di Gesù e li asciuga coi propri capelli: ὁ οὖν Ἰησοῦς πρὸ ἕξ ἡμερῶν τοῦ πάσχα ἦλθεν εἰς Βηθανίαν, ὅπου ἦν Λάζαρος, ὃν ἠγειρεν ἐκ νεκρῶν Ἰησοῦς. Ἐποίησαν οὖν αὐτῷ δεῖπνον ἐκεῖ, καὶ ἡ Μάρθα διηκόνει,

<sup>245</sup> Vd. il commento ai *Carm.* 2 e 3

<sup>246</sup> *Ep. dem.* 393 Cougny Ἐδάκρυσας, βροτὸς γάρ· ἠγειρας δέμας· / Θεὸς γάρ αὐτὸς καὶ πνοὴ πάντων ἔφυς. *Ep. dem.* 394 Cougny Ἄπνους, σεσηπὼς, κειρίαις ἐσφιγμένους, ἔμπνους, νεάζων, ἄλλεται φωνῆ μόνῃ. *Ep. dem.* 395 Cougny Ἄπνω, λυθέντι, κειρίαις ἐσφιγμένω, / λόγῳ, πνοὴν ῥῶσιν τε καὶ λύσιν δίδου, / ὄντως Λόγος σὺ καὶ τὸ πᾶν κτίζων λόγῳ.

<sup>247</sup> Cfr. anche *Ep. dem.* 393-395 Cougny.

<sup>248</sup> Vd. *infra* il *Carm.* 6, pp. 301-316.

ὁ δὲ Λάζαρος εἷς ἦν ἐκ τῶν ἀνακειμένων σὺν αὐτῷ (Io. 12.1-2); anche Mt. 26.6-13 e Mc. 14.3-9 parlano della cena in Betania, ma affermano che essa ebbe luogo presso la casa di Simone il lebbroso e non fanno il nome di Maria<sup>249</sup>. Tuttavia, Mauropode si rifà a una tradizionale interpretazione del passo evangelico che si basa su *Hom. 65 in Io.*, 2 (PG 59, coll. 362.50-54) di Giovanni Crisostomo, che si ritrova poi nelle catene al passo evangelico<sup>250</sup>, in cui si afferma τοῦτο δὲ τῆς εἰλικρινοῦς ἀναστάσεως σημεῖον ἦν, τὸ μετὰ ἡμέρας πολλὰς καὶ ζῆν καὶ ἐσθίειν (= v. 27). Ὅθεν δῆλον, ὅτι ἐν τῇ οἰκίᾳ αὐτῆς τὸ ἄριστον ἦν (= v. 25). ἄτε γὰρ φίλοι καὶ φιλούμενοι (vd. γεννάδας v. 25 e προσφιλῆς εὐεργέτης v. 26, nonché l'epiteto φίλος τοῦ Χριστοῦ/τῷ Χριστῷ proprio di Lazzaro), δέχονται τὸν Ἰησοῦν (= v. 26).

## 5 Carm. 6 – Εἰς τὰ βαΐα

Nel calendario liturgico, la Κυριακὴ τῶν Βαΐων (detta anche Κυριακὴ βαϊόφορος)<sup>251</sup> ricorda la salita e l'ingresso trionfale di Gesù a Gerusalemme. Essa è celebrata il giorno successivo al Sabato di Lazzaro che, come si è detto in precedenza, ricorda l'ultimo miracolo di Cristo<sup>252</sup>. L'evento è narrato da tutti e quattro i Vangeli canonici (Mt. 21.1-11; Mc. 11.1-11; Lc. 19.29-47; Io. 12.12-36), nonché nel Vangelo apocrifo attribuito tradizionalmente a Nicodemo (*Ev.Nic.* 1.3)<sup>253</sup>.

Per la disposizione delle figure, l'iconografia dell'ingresso di Cristo a Gerusalemme è rappresentata similmente al risveglio di Lazzaro. Infatti, è organizzata in un unico registro orizzontale, la cui narrazione solitamente si svolge da sinistra verso destra (fig. 23, 24-27) e, nel caso contrario, l'ordine delle figure da destra a sinistra rimane invariato (vd. fig. 25). Gesù si avvicina in città cavalcando un puledro d'asino, solitamente di colore bianco: benedice gli astanti e, talvolta, regge il rotolo delle Scritture (fig. 23-24). Dietro di lui vi è un gruppo di Apostoli, il cui numero può variare da uno (fig. 23) a tre (fig. 25), anche se solitamente compaiono in coppia (fig. 24 e 27) e, in qualche caso, i due sono identificabili con Pietro e Giovanni (fig. 22). A volte gli Apostoli conducono due asini, chiaro riferimento a Mt. 21.1-7 (fig. 25). Dinanzi a Cristo c'è la folla in festa: è sempre presente un gruppo di adulti in piedi, i quali reggono in mano i rami di palma (βαϊόφοροι, appunto). Essi possono essere ricoperti di paramenti ebraici (fig. 23). Inchinati dinanzi al puledro, vi sono due bambini

<sup>249</sup> Il Vangelo di Nicodemo, invece, tenta di conciliare le due versioni: τότε δὲ μετὰ τὴν ἀνάστασιν τοῦ Λαζάρου ὁ Ἰησοῦς ἐκλήθη ἐν οἰκίᾳ Σίμωνος τοῦ λεπροῦ μετὰ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ ἵνα φάγη μετ' αὐτοῦ (*Ev. Nic. rec. M2, 1.4c*).

<sup>250</sup> Vd. *Cat. Io.* 12.1-2, II p. 321-323 Cramer.

<sup>251</sup> La prima menzione di questa festività si ha in *Eger. It.* 31. Per maggiori informazioni, vd. DE SANTI 1906, ANDRONIKOF 1986, pp. 224-230 e CHOURGAÏA 1996, che prende in analisi i manoscritti liturgici di XI-XII sec.: in Io. 12.12 si afferma che la salita di Cristo a Gerusalemme avviene il giorno dopo al banchetto presso la casa di Lazzaro in Betania. Il passo potrebbe offrire una base scritturale alla *ratio* liturgica.

<sup>252</sup> Vd. il *Commento* al *Carm.* 5, pp. 284-297

<sup>253</sup> Vd. NIEUVIARTS 1999 e NASERI 2011 per un inquadramento teologico dell'evento nella narrazione evangelica e per la bibliografia più recente.



che ricoprono con i loro mantelli la via; essi sono raramente assenti (fig. 25). La città di Gerusalemme è raffigurata nella parte destra come una fortezza, le cui porte possono essere sia aperte (fig. 22-24) sia chiuse (fig. 25). È sempre presente una palma, sulla quale possono esserci uno o due bambini, arrampicatisi per cogliere dei rami (cfr. Mt. 21.8 e Mc. 11.8)<sup>254</sup>; spesso, sullo sfondo, vi è un paesaggio montuoso (vd. fig. 23, 25), dovuto a un riferimento iconografico di Gerusalemme per come descritta nei *Salmi*<sup>255</sup> e in alcuni passi del profeta Isaia sulla venuta del Messia<sup>256</sup>. Come nei Vangeli, il denominatore comune di tutte le tipologie di quest'icona è l'atmosfera festosa, apparentemente condivisa da tutti i personaggi<sup>257</sup>.

L'epigramma di Mauropode si apre con un'esortazione a Gerusalemme, chiamata con l'epiteto "Città di Dio", ad aprire le sue porte che un tempo furono amate dal Signore (triplice rimando veterotestamentario a Ps. 86.2, Ps. 118.19 e Is. 26.2). A Isaia fa séguito Zaccaria (Zc. 9.9) e, citando il passo profetico, la personificazione della città è indotta a guardare il Signore che le giunge incontro a cavallo di un puledro di asino, mentre i suoi discepoli lo seguono a piedi (vv. 3-6). Dopo la prima sezione di sei versi, ne segue una seconda composta da quattro distici. Nei primi tre, si menzionano le varie parti della folla in festa: i bambini che applaudono, coloro che hanno visto il miracolo di Lazzaro, tutti gli altri che stendono le loro vesti al passaggio di Cristo. In ciò Mauropode si differenzia dall'iconografia, in cui i bambini distendono i mantelli e gli adulti reggono i rami di palma, apparentemente senza applaudire, anche se κρότος potrebbe semplicemente indicare il fragore della folla in festa e non specificamente il battito delle mani. L'ultimo distico di questa parte afferma che il Signore giunge per tutti coloro che intendono accogliere la sua grazia<sup>258</sup>, riprendendo la descrizione della venuta di Cristo dei vv. 3-4. La sezione successiva (vv. 15-22) si concentra su Sion, nuovamente in un'allocuzione diretta come ai vv. 1-6, e anticipa la successiva Passione di Cristo: perché la Città apre le sue porte se è piena di malfattori che neppure Cristo riuscirà a convertire? Tali malfattori hanno pensieri delittuosi e sono spinti dall'odio nei confronti di Gesù. Ciononostante, la città deve aprire le sue porte (si usa di nuovo ἄνοιγε, riprendendo la citazione di Isaia) e accogliere il suo Signore, che è presente proprio per patire. Il componimento si chiude con doppio distico. Nel primo, i destinatari della consueta parenesi finale divengono tutti gli uomini, racchiusi nel dativo ἡμῖν del v. 25. Il distico finale esplica perché essi non devono temere: il Signore si avvicina misericordioso e porta, attraverso il suo patimento, l'incorruttibilità a tutti i mortali.

<sup>254</sup> Vd. anche H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 153-154 n. 99. Nelle icone più tarde, i bambini raccolgono sempre i rami di palma, vd. PASSARELLI 1998, pp. 176 e 185, nonché le icone raccolte in *ivi*, pp. 177-184.

<sup>255</sup> Vd. e.g. Ps. 124.2 ὄρη κύκλω αὐτῆς, καὶ κύριος κύκλω τοῦ λαοῦ αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ ἕως τοῦ αἰῶνος.

<sup>256</sup> Is. 10.32 παρακαλεῖτε σήμερον ἐν ὁδῷ τοῦ μεῖναι, τῇ χειρὶ παρακαλεῖτε, τὸ ὄρος, τὴν θυγατέρα Σιών, καὶ οἱ βουνοὶ οἱ ἐν Ἱερουσαλημ ἐν 25.7 ἐν τῷ ὄρει τούτῳ παράδος ταῦτα πάντα τοῖς ἔθνεσιν· ἡ γὰρ βουλή αὕτη ἐπὶ πάντα τὰ ἔθνη.

<sup>257</sup> USPENSKIJ – LOSSKIJ 2007, pp. 161-165. Sull'iconografia dell'ingresso a Gerusalemme, vd. DINKLER 1970 e LUCCHESI PALLI 1971.

<sup>258</sup> Il verso è intriso di allusioni bibliche, vd. *infra*.

Le due lettere incipitarie, in ectesi sul manoscritto vaticano, dividono il componimento in due metà che, se appaiate, mostrano delle interrelazioni molto interessanti:

Ἄνοιγε τὰς, σὰς ὦ θεοῦ πόλις, πύλας,  
 ἃς ἠγάπησε κύριος παντοκράτωρ·  
 ἰδοὺ γὰρ αὐτὸς ἔρχεται σοι δεσπότης,  
 πρᾶος, δίκαιος, μέτριος, ταπεινόφρων,  
 ἔχων ὄχημα πῶλον εὐτελοῦς ὄνου·  
 καὶ τοὺς μαθητὰς ἐκ ποδῶν ὁδοιπόρους.  
 Παῖδες προπεμπέτωσαν αὐτὸν ἐν κρότοις·  
 δεῖ γὰρ τὸν ἄγνόν ἐξ ἄγνων τιμὴν ἔχειν.  
 Κλάδους προσειέτω δὲ νικητηρίους  
 ὃς τοῦ παρόντος χθὲς κατεῖδε τὸ κράτος.  
 Ὁ δ' ἄλλος ὄχλος τοὺς χιτῶνας στρωννύων,  
 ὕμνους προσεδέτωσαν ἱκετηρίους·  
 σωτὴρ γὰρ ἦκει πᾶσιν ὁ ζωηφόρος  
 ὅσοι λαβεῖν θέλουσιν αὐτοῦ τὴν χάριν.

Σὺ δ' ὦ ποθεινὴ, πρὸς τί τὰς σαυτῆς πύλας,  
 Σιών ἀνοίξεις, ἔνδον ἐμπεπλησμένη  
 ληστῶν ἀπηνῶν, δυσσεβῶν, μαιφόνων  
 οὓς οὐδ' ὁ νεκροὺς ἐξανιστῶν ῥαδίως  
 ἔδην τε νικῶν οὗτος ἐντρέψει τάχα;  
 Τοῖς γὰρ φόνον πνέουσιν αἰδῶς οὐκ ἔνι  
 καὶ μάλλον, εἰ φθόνος τις αὐτοὺς ἐκφλέγει.  
 Ὅμως δ' ἄνοιγε. καὶ δέχου τὸν δεσπότην·  
 καὶ γὰρ πάρεστι, τοῦ παθεῖν (οἶμαι) χάριν,  
 ἐπεὶ περ οἶδε καὶ παθῶν φεύγειν πάθος.  
 Οὐ δὴ τις ἡμῖν ἐστὶν ἐντεῦθεν φόβος.  
 Ὡσαννὰ τοίνυν, σῶσον, εὐλογημένε·  
 οὕτω προσηγῆς εἰσελαύνων καὶ φέρων  
 βροτοῖς ἅπασιν ἐκ παθῶν ἀφθαρσίαν.

La prima sezione è organizzata in due coppie di tristici (i vv. 1-3 contengono un'allocuzione diretta a Gerusalemme, i vv. 4-6 la descrizione dell'avvicinamento di Cristo) e corrisponde alla terza sezione, di sette versi, in cui si domanda a Sion perché apre le sue porte (vv. 15-16, da notare πύλας in clausola del primo verso e il verbo ἀνοίξεις spostato al secondo) visto che essa è ricolma di malfattori invidiosi che bramano di uccidere Cristo (vv. 17-21, divisi in due parti; si noti la chiara interrelazione retorico-sintattica tra il v. 4 e il v. 19, in cui la figura dell'*accumulatio* si declina in un identico numero di elementi di eguale lunghezza, ma di accentazione opposta [al v. 4 due elementi sono piani, due sdruccioli; al v. 19 tutti gli elementi, tranne l'ultimo, sono tronchi]). La seconda sezione, invece, è composta da otto versi e corrisponde alla quarta e ultima sezione, di sette versi (vv. 7-10 i bambini e coloro che fanno del miracolo di Lazzaro accolgono Cristo → vv. 22-24 Sion è esortata ad aprire le porte perché Cristo è venuto per patire e per portare la salvezza dal peccato; vv. 11-14 il resto del popolo inneggia a Cristo perché il ζωηφόρος porta la salvezza a chi vuole ricevere la grazia e, quindi, chi è fedele (ἡμεῖς) non deve temere e, quindi, osanna finale perché Cristo porta a tutti gli uomini la salvezza dal peccato).

Tre delle quattro sezioni del componimento si aprono con un'allocuzione a Sion: nella prima, l'appello alla città è costituito da citazioni veterotestamentarie; la terza sezione palesa la presenza di un popolo che ha tradito l'alleanza con Dio; nella quarta, l'apertura delle porte di Sion prelude alla salvezza dell'umanità tramite la Passione di Cristo, condivisa dal nuovo popolo eletto. Dato che, nei Vangeli, la salita e l'ingresso di Cristo a Gerusalemme risultano essere il compimento di quanto è stato profetizzato per la venuta del Messia, Giovanni Mauropode crea una fitta rete di citazioni e allusioni bibliche che costituisce l'intreccio portante dell'intero componimento. Come nei precedenti, l'autore si attiene fedelmente al dettato evangelico, sfruttando le allusioni veterotestamentarie che i Vangeli stessi palesano e aggiunge dei riferimenti alla Passione. Si è già visto che i versi mauropeodi vogliono sottolineare la coralità della

reazione all'evento compiuto da Cristo, nella condivisione della gioia delle sue azioni e dei suoi prodigi. Mauropode coglie l'aspetto fondamentale dell'intera vicenda per come narrata dai Vangeli e rappresentata nell'iconografia, ovvero l'apparente dimensione collettiva della festa per la salita di Cristo a Gerusalemme: questo è il motivo per cui passa in rassegna, nella prima parte dell'epigramma, tutti i partecipanti a questa gioia comunitaria, attraverso allocuzioni dirette all'imperativo, ovvero un'esortazione a *volere davvero* nei loro cuori quanto stanno compiendo come atto di festa. Infatti, Mauropode fa trasparire l'inquietante consapevolezza dell'ormai prossima morte di Cristo, affermando che Sion è ricolma di malfattori pronti all'omicidio di Gesù<sup>259</sup>. I vv. 13-14 vanno letti alla luce del tetrastico finale: l'autore vuole far intendere *e silentio* che, a differenza dei fedeli osservatori della scena attraverso l'immagine riprodotta sull'icona, il gruppo rappresentato avrà ben motivo di "temere dalle sofferenze" di Cristo, se questo è stato solo in apparenza festante per il suo arrivo.

## 5.1 Commento filologico

**6.9 προσειέτω** Bollig e de Lagarde emendano il verbo προσειέτω, tradito dal Vaticano e condiviso da tutti i suoi apografi, in προσσειέτω. Il verbo προσσειώ, che in questo caso significherebbe "scuotere qualcosa verso/per qualcuno" (cfr. LSJ e GI s.v. σείω e προσείω), è ben più peregrino rispetto a προσείω; inoltre, il preverbo προσ- si accorderebbe con il successivo προσᾶδέτωσαν (v. 12). Tuttavia, la presenza di uno spondeo come "secondo piede" del dodecasillabo<sup>260</sup> è ininfluyente (vd. Christ.Mityl. *Carm.* 59.36). Il verbo προσείω, d'altronde, è peraltro usato in *loci similes* a questo passo mauropodeo (e.g. Eur. *Herc.* 1218 τί μοι προσείων χεῖρα σημαίνεις φόβον; vd. GI s.v. προσείω "agitare dinanzi") e potrebbe essere inteso come una ripresa del preverbo del precedente προπέμπω. Inoltre, si riscontra la presenza di molti verbi con preverbo προ- nei passi evangelici alla base di questo componimento, il che potrebbe corroborare l'ipotesi. Il δέ, invece, è certo in posizione inusuale, ma non è possibile supporre una sua dislocazione dalla normale seconda sede: non muterebbe la presenza della C7, ma creerebbe un problema prosodico altrimenti inesistente.

## 5.2 Commento metrico-ritmico

Nel componimento sulla Domenica delle Palme vi sono 8 versi caratterizzati da C7 (28,6%). Si possono riscontrare quattro sezioni:

#I. 6 vv. (2+4) – II. 8 vv. (6+2) – #III. 7 vv. (5+2) – IV. 7 vv. (3+4)

<sup>259</sup> D'altronde, di riferimenti espliciti alla Passione sono ricolme le omelie sulla Domenica delle Palme attribuite a Giovanni Crisostomo (PG 59, coll. 703-708; 61, coll. 715-720; l'omelia pubblicata in IOANNES CHRYSOSTOMUS 1923) e quella di Andrea di Creta (PG 97, coll. 985-1017), nonché l'intero *corpus* innografico per la festività.

<sup>260</sup> Il termine è inefficace per descrivere la struttura del dodecasillabo, ma è probabile che avesse in mente una divisione metrica di questo genere nel proporre questa emendazione.

I. vv. 1-6 – la prima sezione si apre con un’allocuzione diretta alla città di Sion (vv. 1-2) seguita dalla descrizione della salita di Gesù a Gerusalemme (vv. 3-6). I vv. 1, 3 e 6 sono caratterizzati da C5 preceduta da tronca, mentre gli altri versi dalla medesima cesura preceduta da sdrucchiola: in questo modo, la sezione inizia e finisce per 5ox. Al v. 5, dopo la C5, si ha il bisillabo πῶλον, che genera una pausa anche in C7: la presenza della virgola dopo ὄχημα, ultima parola prima di C5, fa propendere per l’attribuzione al verso di una C5. Per quanto riguarda la distribuzione sillabica, all’ottava e nona sillaba del v. 1 vi sono due accenti consecutivi nel gruppo ὦ θεοῦ πόλις che bisogna intendere come [oθe'upolis], col secondo accento che perde di intensità rispetto al primo creando un nesso fonetico importante anche dal punto di vista semantico (è qualità propria di Gerusalemme essere la città di Dio, eppure è piena di malfattori)<sup>261</sup>: per questo motivo, il verso presenta un *pattern*  $b - a - 2b - a$ , nel quale, a livello grafico, vi sono tre bisillabi in clausola (uno tronco e due piani). Il v. 2, invece, ha un trisillabo sdrucchiolo al centro del verso, circondato da due elementi pentasillabici tra loro collegati sintatticamente (il *word cluster* iniziale ἄς ἠγάπησε e παντοκράτωρ finale, il secondo soggetto del primo). Mentre il v. 3 inizia e finisce per trisillabo, con al centro un bisillabo e un tetrasillabo (*pattern*  $b - a - 2a - b$ ), v. 4, con *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo + 2 trisillabi + tetrasillabo), nel manoscritto vaticano è spezzettato dai punti in alto per indicare l’elenco di caratteristiche concordate con δεσπότης. Il v. 5, presenta una successione binaria di bisillabi e trisillabi, dove i bisillabi sono tutti piani e i trisillabi uno sdrucchiolo e uno tronco. Infine il v. 6 riproduce la disposizione vista al v. 2, con un *word cluster* pentasillabico tronco al primo κῶλον, un *word cluster* trisillabico tronco al centro, a inizio secondo κῶλον, e un pentasillabo piano in clausola, concordato col primo pentasillabo. Dal punto di vista ritmico, il primo verso inizia con la cellula ritmica consueta del primo κῶλον di una 5ox, con accento su prima e ultima sillaba: dopo il dattilo iniziale causato da inversione, si trovano un giambo e due anapesti, con atona finale. Il v. 2 inizia con due anapesti; nel secondo κῶλον, dato che è preceduto da 7pp, è possibile che παντοκράτωρ abbia accento sulla prima sillaba<sup>262</sup>, continuando dunque il ritmo precedente con un anapesto, un giambo e un’atona; segue lo stesso ritmo anche il primo κῶλον del v. 3, con un giambo e un anapesto; tuttavia su quinta e sesta sillaba, a cavallo di cesura, si trovano due accenti consecutivi<sup>263</sup> che, sfruttando la cesura come confine, creano un ribaltamento ritmico: infatti, la clausola di verso è di ritmo discendente (trocheo + dattilo + trocheo). Il primo κῶλον del v. 5 prosegue questo ritmo, con le stesse cellule ritmiche descritte nel secondo κῶλον del v. 4 (trocheo + dattilo + trocheo, dove piede e distribuzione

<sup>261</sup> Terza casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345. Cfr. *Carm.* 5.2 Χριστῶ φίλος [xristo'filos].

<sup>262</sup> L’accento grammaticale del primo elemento di παντοκράτωρ sarebbe παντός, ma è assai raro avere accento sulla vocale connettiva che congiunge i due elementi di un composto: in questo caso, anche l’accento metrico rispetta questa norma e non cade su *omicron*, bensì su *alpha*, [pando'krator]. Si considerino anche esempi quali l’avverbio πάντοσε, presente nei poemi omerici, e la forma baritonica πάντος, attestata in epoca bizantina (forse sulla base di πάσης, πάντων e del gen. m. sing. medievale πάσου, cfr. HOLTON et al. 2019, pp. 1199-1205). In caso contrario, peraltro, l’accento secondario sarebbe appena prima del tonico e, quindi, di fatto sovrabbondante.

<sup>263</sup> Si tratta del primo tipo elencato da LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

sillabica coincidono). La cesura segna come al v. 3 il cambiamento ritmico, da discendente ad ascendente, con un anapesto, il cui ritmo è ulteriormente spezzato tramite la giustapposizione di due accenti su decima e undicesima sillaba, con clausola trocaica: dato che nel v. 3 le cellule ritmiche corrispondono agli elementi sillabici, la successione binaria nella distribuzione sillabica corrisponde a una struttura speculare per quanto riguarda il ritmo (trocheo – dattilo – trocheo – anapesto [ovvero l’opposto del dattilo] – trocheo). Al v. 6, infine, inizia con quattro sillabe atone e tonica su quinta sillaba: sia che si preservino le atone sia che si supponga un accento d’appoggio su *καί ο τούς*, il ritmo del verso rimane fortemente ascendente, dato che dopo le prime due sillabe di accentazione incerta, si prosegue con tre anapesti e un’atona finale.

- II. vv. 7-14 – la sezione si divide in quattro distici: i primi tre introducono ciascuno un gruppo di componenti della folla e l’ultimo serve come chiusura esplicativa del giubilo generale. Rispetto alla precedente, la sezione si apre e chiude con 7pp e si ha una struttura molto regolare: al centro della sezione vi sono i due vv. 10-11, caratterizzati da 5pp; i tre versi prima e dopo questi due versi centrali hanno il primo e l’ultimo verso con 7pp e il verso centrale nel primo caso con 5ox, nel secondo con 7p<sup>264</sup>. Il v. 7 inizia per bisillabo, seguito da pentasillabo sdrucchiolo, seguito a sua volta da bisillabo e da *word cluster* trisillabico, con *pattern a – 2b – a – b*. La clausola del v. 8 è formata graficamente dai bisillabi *τιμήν ἔχειν*, uno tronco e uno piano, il primo dei quali però perde accento a causa della sua posizione prima di fondamentale di undicesima, risultando quindi in un *word cluster* [timin'eçin]<sup>265</sup>: si ha quindi un *pattern a – b – b – 2a*, con i gruppi trisillabici centrali tra loro in poliptoto. A imitazione del v. 7, il v. 9 ha un bisillabo piano seguito da due elementi pentasillabici (un *word cluster* sdrucchiolo e un aggettivo piano in clausola), con il primo *κῶλον* che finisce per monosillabo enclitico; il v. 10 ha invece i due *κῶλα* che iniziano per elemento monosillabico: nel primo *κῶλον* si ha poi un *word cluster* tetrasillabico piano, nel secondo un trisillabo e un *word cluster* trisillabico piano<sup>266</sup>. Il v. 11 presenta un *pattern* regolare riconducibile a *2b – 2a – b*, in cui ciascun *κῶλον* inizia con un *word cluster* articolo + sostantivo piano e possiede al suo interno, a parte l’articolo iniziale, elementi della medesima lunghezza e accentazione (primo *κῶλον* bisillabi piani; secondo *κῶλον* trisillabi piani); il v. 12 è praticamente identico, per distribuzione sillabica, al v. 9, con un bisillabo piano iniziale, una forma di imperativo pentasillabico<sup>267</sup>, con clausola pentasillabica. Si noti che, rispetto al v. 7 e al v. 9, il v. 12 si trova come secondo verso della sottosezione, a indicare la fine della successione binaria: infatti i vv. 13-14 fungono da chiusa esplicativa (vd. v. 13 *γάρ*) dei versi precedenti. Mantenendo un pentasillabo piano in clausola, il v. 13 ha *pattern b – a – a – 2b*; il *word cluster* iniziale è formato da bisillabo tronco

<sup>264</sup> Per chiarezza, l’ordine è il seguente: 7pp – 5ox – 7pp – 5p – 5p – 7pp – 7p – 7pp.

<sup>265</sup> Terza casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>266</sup> Il costruito è identico a *Carm.* 5.3 La relazione i due secondi elementi di ciascun *κῶλον*, *τοῦ παρόντος* e *τό κράτος* è di *2a – a*, ma al contempo l’elemento tonico del primo *word cluster*, *παρόντος*, è forma verbale trisillabica piana esattamente come *κατείδε* (peraltro, in entrambi i casi, si tratta di una forma trimorfemica in cui spiccano il preverbo monosillabico + base verbale bisillabica).

<sup>267</sup> Si noti l’omeoarco e l’omoteleuto a distanza, permesso dalle terminazioni dell’imperativo e dai preverbi *πρό* e *πρός*: *προπεμπέτωσαν* e *προσαδέτωσαν*

+ monosillabo enclitico, il finale da bisillabo + tetrasillabo (doppio dei due elementi centrali bisillabici); tutti gli elementi sono dunque piani. Il v. 14, infine, ha un *pattern*  $a - a - b - a - b$ : dopo due bisillabi, uno piano uno tronco, vi è un trisillabo sdrucchiolo prima di C7, un bisillabo tronco e un *word cluster* trisillabico piano in clausola. Dal punto di vista ritmico, il v. 7 ha al primo κῶλον la comune disposizione su prima e quinta sillaba per inversione, con attacco dunque trocaico a cui segue un anapesto, un anapesto allungato<sup>268</sup>, un giambo e un'atona finale. I vv. 8-9 sono identici, perché dopo trocheo iniziale pongono tre anapesti e un'atona finale<sup>269</sup>. Il v. 10 incomincia per anapesto allungato, seguito da due giambi e anapesto con atona finale; il v. 11 semplicemente muta l'ordine delle prime tre cellule ritmiche, con doppio giambo, seguito da anapesto allungato (atona prima di cesura, anapesto dopo cesura), anapesto e atona finale. Il v. 12 è identico a livello ritmico ai vv. 8-9, con trocheo iniziale seguito da tre anapesti<sup>270</sup>. Il v. 13 è di ritmo ancora ascendente (3 giambi + anapesto allungato, con arsi spostata su undicesima sillaba + atona finale), mentre il v. 14 è di difficile interpretazione: il secondo κῶλον è sicuramente di ritmo ascendente (anapesto allungato, formato da due atone prima di C7 e da giambo + giambo e atona); il primo κῶλον, probabilmente, ha accento solo su prima e quinta sillaba per inversione, con l'accento di λαβεῖν che perde vigore dinanzi a θέλουσι, con enfasi sul verbo servile (*vogliono ricevere la grazia*)<sup>271</sup>.

- III. vv. 15-21 – l'inizio di questa sezione è segnalato dal manoscritto vaticano attraverso una maiuscola in ectesi, di formato più grande rispetto alle altre lettere e posta nel margine: si tratta, d'altronde, di uno snodo importante, perché dalla descrizione della folla si ritorna all'allocuzione diretta alla città di Sion. La sezione si divide in due parti: i vv. 15-19 sono tutti caratterizzati da C5 e, tranne il v. 16, in tutti i casi la cesura è preceduta da parola tronca. Si noti, dal punto di vista della distribuzione accentuativa, in tre casi si hanno accenti su prima e quinta sillaba per inversione (vv. 15, 18-19), uno su seconda e quarta (v. 16), uno su seconda e quinta (v. 17); nel secondo κῶλον, di volta in volta tutte le posizioni vengono occupate, con l'unica eccezione dell'ultima sillaba. I vv. 20-21, invece, sono caratterizzati da 7pp, hanno entrambi accenti su quinta, nona e undicesima sillaba; il v. 20 ha accento anche su prima e terza sillaba (raramente accentata nel dodecasillabo), il v. 21 ne pone uno sulla seconda. Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 15 inizia per monosillabo, seguito da *word cluster* tetrasillabico tronco, un bisillabo tronco (πρὸς τί<sup>272</sup>) e un gruppo finale di cinque sillabe, composto da articolo, bisillabo tronco e bisillabo piano. I vv. 16-17, invece, hanno entrambi *pattern* regolare  $a - b - a - 2b$  (bisillabo, trisillabo, bisillabo, pentasillabo). Si segnala che a fine v. 16 vi è una virgola, a indicare che i genitivi del

<sup>268</sup> In questo caso, l'anapesto allungato è formato da due atone prima di C7 e da un giambo appena dopo.

<sup>269</sup> Sull'accentazione di τιμὴν ἔχειν si è già detto poc'anzi. L'aggettivo νικητηρίους forse prende accento sulla prima sillaba perché si trova dopo una 7pp e prima di due sillabe atone.

<sup>270</sup> Come νικητηρίους del v. 9, anche ἰκετηρίους prende accento sulla prima sillaba perché essa è posta dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>271</sup> Si tratta della terza categoria menzionata da LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

<sup>272</sup> Cfr. LAUXTERMANN 2019a, p. 310.

v. 17 sono retti dalla clausola del v. 16, ἐμπεπλησμένη: in tal caso si può parlare di *enjambement*. Il v. 18 inizia per pronomi relativo e finisce per trisillabo e pone al centro due tetrasillabi tronchi<sup>273</sup>, mentre il v. 19 presenta un *pattern*  $b - a - a - b - a$  (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo + due bisillabi, uno piano e uno sdrucchiolo + trisillabo piano + bisillabo piano). Infine, nel distico finale, si ha al v. 20 una variazione del *pattern* del v. 19 ( $a - a - b - a - b$ , due bisillabi piani + trisillabo sdrucchiolo + bisillabo tronco + trisillabo piano), mentre il v. 21 inizia con *word cluster* trisillabico, seguito da *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo (proclitico monosillabico + bisillabo piano + enclitico monosillabico), bisillabo tronco e trisillabo piano (*pattern*  $b - 2a - a - b$ ). Dal punto di vista ritmico, si è già detto che la maggior parte dei versi è caratterizzato dalla cellula ritmica che comporta la presenza di due accenti su prima e quinta sillaba, con inversione iniziale (dattilo + giambo): il v. 15 prosegue con ritmo ascendente fino a fine verso (giambo + anapesto allungato<sup>274</sup>); il v. 18 ha anapesto allungato + giambo e atona; il v. 19 spezza il ritmo discendente subito dopo la C5, con un dattilo e due trochei; i vv. 20 e 21 hanno un anapesto allungato (due atone prima di C7 + giambo) seguito da giambo e atona. Per i versi senza questa cellula ritmica, entrambi hanno ritmo ascendente: il v. 16 inizia con tre giambi e una serie di quattro atone fino all'undicesima sillaba<sup>275</sup>; il v. 17, invece, un giambo + tre anapesti e un'atona finale.

- IV. vv. 22-29 – la sezione si divide in due parti: i primi tre versi sono dedicati a Sion, i restanti quattro ai fedeli. I versi sono caratterizzati tutti da C5. In maniera del tutto simile alla prima sezione, il primo e l'ultimo verso di questa sezione (vv. 22 e 28) hanno la medesima cesura, una C5 preceduta da sdrucchiola. Al centro di questa sezione vi è il v. 25, caratterizzato da una C7 preceduta da sdrucchiola (come il primo e l'ultimo verso) e attorno a essa i versi si dispongono in maniera speculare in due gruppi di tre: vv. 22-24 5pp, 5pp, 5p; vv. 26-27 5p, 5ox e 5pp. Si noti che tutti i versi hanno la sesta e la settima sillaba atone: a questa norma si sottraggono il v. 22 (settima tonica) e il v. 26 (sesta tonica), ovvero il primo verso della prima sottosezione e il secondo verso della seconda. Inoltre, nella prima sottosezione i vv. 22-23 hanno il loro primo accento tonico sulla prima sillaba, i vv. 24-25 sulla seconda; nella seconda sottosezione, invece, vi è un ordine binario: v. 26 primo accento sulla terza; v. 27 sulla prima; v. 28 sulla seconda, ma la terza è accentata. Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 22 inizia con bisillabo piano + trisillabo sdrucchiolo, a cui seguono un *word cluster* trisillabico e uno tetrasillabico, entrambi piani (*pattern*  $a - b - b - 2a$ ); il v. 23 è identico, con la sola differenza che al posto del tetrasillabo in clausola ha due bisillabi piani; il v. 24, invece, mantenendo il secondo κῶλον identico al v. 23, rovescia l'ordine

<sup>273</sup> Se οὐδ' ὁ νεκρούς è un *word cluster* tetrasillabico tronco, formato da due monosillabi proclitici e da bisillabo tronco, portatore di accento tonico, [uðonek'rus], mentre ἔξανιστῶν è una forma verbale con due preverbi monosillabici seguiti dalla voce participiale ἰστῶν: i due tetrasillabi sono dunque equivalenti. Ragionevolmente, quindi, οὐς in prima sede è escluso da questa sequenza ed è eccezionalmente dotato di accento tonico.

<sup>274</sup> Anche in questo caso, τὰς σαυτῆς πύλας è un unico *word cluster* pentasillabico piano, [tassaftis'pilas]. Si rientra così nella terza casistica di accenti consecutivi elencata da LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>275</sup> In questo caso, invece, forse va inteso un accento d'appoggio su ἐν- all'inizio di ἐμπεπλησμένη, creando così un altro giambo con l'ultima sillaba di ἔνδον, un anapesto e un'atona.

degli elementi del primo κῶλον, con trisillabo piano + bisillabo. Il v. 25, il primo della seconda sezione, è composto da un *word cluster* trisillabico piano (= tre monosillabi) e un *word cluster* tetrasillabico sdrucciolo (= due monosillabi), seguiti da trisillabo piano e bisillabo piano (*pattern*  $b - 2a - a - b$ ). Il v. 26 non è di chiara interpretazione. Se ὠσαννὰ τοίνυν è da interpretare con un unico accento tonico [osan'natinun], si avrebbe una sequenza di due gruppi pentasillabici (uno sdrucciolo e uno piano) divisi da un unico bisillabo centrale, posto tra due pause metriche (maggiore in C5 e minore in C7) e un ritmo discendente (due anapesti, giambo, anapesto e atona finale), con la stessa 5pp di v. 29. D'altra parte, proprio le cinque atone tra il tonico di σῶσον e quello di εὐλογημένε potrebbero essere indicatori di un secondo mutamento ritmico che si verifica se si mantengono entrambi i tonici di ὠσαννὰ τοίνυν: si avrebbe *pattern*  $a - b - b - 2a$  (trisillabo tronco, due bisillabi piani, pentasillabo piano) con ritmo formato da un anapesto, due trochei e un anapesto allungato con atona finale. Propendo però per la prima ipotesi. Il v. 27 ha *pattern*  $a - b - 2a - b$  (bisillabo piano + trisillabo tronco || tetrasillabo piano + *word cluster* trisillabico piano). Infine, l'interpretazione del v. 28 dipende da quella dei due accenti consecutivi su βροτοῖς ἄπασιν. Se uno dei due si affievolisce, sarà il secondo per non causare bisdrucchiola dinanzi a cesura e, in questo caso, si avrà un *pattern* sillabico formato da un tetrasillabo sdrucciolo, un trisillabo tronco e un pentasillabo piano e, dal punto di vista ritmico, due anapesti<sup>276</sup>, un giambo e un anapesto con atona finale. Se invece si mantengono i due accenti, si avrà *pattern*  $a - b - b - 2a$ , che, rispetto al v. 27, l'ordine degli accenti al primo κῶλον (bisillabo tronco + trisillabo piano) e degli elementi nel secondo (*word cluster* trisillabico tronco + tetrasillabo piano); si avrà dunque un attacco giambico, seguito da un dattilo al primo κῶλον, il cui ritmo discendente però si perde in corrispondenza di C5, seguito da due anapesti e un'atona finale. Dal punto di vista ritmico, il v. 22 pare scisso ritmicamente dalla cesura, creando un ritmo speculare: il primo κῶλον è discendente (trocheo + dattilo), il secondo ascendente (giambo + anapesto allungato per spostare l'arsi sull'undicesima). Il v. 23, invece, ha una serie formato da due anapesti<sup>277</sup>, giambo e anapesto con atona finale<sup>278</sup>. Il v. 24 inizia con due giambi e un anapesto allungato (un'atona prima di cesura + anapesto); su ottava e nona sillaba sono posti due accenti consecutivi che, in questo caso, potrebbero essere mantenuti come tonici e indicare stacco<sup>279</sup> e, in tal caso, si otterrebbe una clausola formata da due trochei; in caso contrario, φεύγειν perderebbe accento<sup>280</sup>, con un anapesto + atona finale e, nel secondo κῶλον, gli unici due elementi accentati sono tra loro legati da chiara figura etimologica e chiasmo per la posizione degli accenti (παθῶν ... πάθος). Si

<sup>276</sup> Il gruppo ἐκ παθῶν prenderebbe accento di appoggio sulla prima sillaba perché è posto dopo 5pp e, dopo ἐκ, si ha un'atona.

<sup>277</sup> Nel gruppo τοῦ παθεῖν, τοῦ si trova dopo 5pp e prima di atona e quindi ragionevolmente prende accento d'appoggio

<sup>278</sup> Il gruppo παθεῖν οἶμαι, dove οἶμαι è un'incidentale subalterna, rientra nella terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345 e, quindi, οἶμαι offre le due atone per formare anapesto con la tonica di χάριν in undicesima sillaba. Uno stacco tra παθεῖν e χάριν farebbe perdere il focus sulla previsione della futura passione di Cristo.

<sup>279</sup> Prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>280</sup> Terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.



propende per la seconda ipotesi. Il v. 25, anch'esso di ritmo ascendente, ha un giambo seguito da un anapesto, un anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo), un giambo e un'atona. Dei vv. 26 e 28 si è già detto. Il v. 27 ha la cellula ritmica con inversione al primo κῶλον: si ha così un trocheo + tre anapesti e un'atona finale.

Nel componimento si contano quattro elisioni (v. 10 ὁ δ' ἄλλος; v. 15 σὺ δ' ὦ; v. 18 οὐς οὐδ' ὅ; v. 22 ὅμως δ' ἄνοιγε) e un *enjambement* tra vv. 16-17.

### 5.3 Commento letterario

**6.1-6 ἄνοιγε ... ὁδοιπόρους** i primi due versi del componimento racchiudono una serie di allusioni bibliche. Il v. 1 si rifà a Ps. 118.19, un inno di vittoria citato anche dai Vangeli all'ingresso di Gesù a Gerusalemme. Tramite questo salmo si allude anche a Is. 26, un inno di ringraziamento che, secondo il profeta, sarà cantato nel giorno in cui il Signore vincerà definitivamente e libererà il suo popolo (vd. Is. 25): Dio ha donato una città salda (Is. 26.1), le cui porte devono essere aperte al popolo eletto (Is. 26.2) che rispetta la giustizia, la verità e la pace come ringraziamento ai doni divini. In questo caso, le porte di Gerusalemme devono essere aperte all'arrivo di Gesù, il Signore che “molto amò” la città. Come segnalano Bernard e Livanos<sup>281</sup>, in questo caso è citato il Ps. 86.2 ἀγαπᾷ κύριος τὰς πύλας Σιων. Al versetto successivo del medesimo Salmo Gerusalemme è definita ἡ πόλις τοῦ θεοῦ (Ps. 86.3 δεδοξασμένα ἐλαλήθη περὶ σοῦ, ἡ πόλις τοῦ θεοῦ) esattamente come al v. 1<sup>282</sup>: l'inscindibilità tra Dio e la sua Città è resa foneticamente nel verso mauropodeo dalla giustapposizione dei tonici di θεοῦ e πόλις in due sillabe consecutive, creando *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo [oθe'upolis]. I vv. 3-5, contengono un'evidente citazione di Zc. 9.9: χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σιων· / κήρυσσε, θύγατερ Ιερουσαλημ / ἰδοὺ ὁ βασιλεὺς σου ἔρχεται σοι (= v. 3) / δίκαιος καὶ σῶζων αὐτόν, πραῦς (= v. 4) / καὶ ἐπιβεβηκὼς ἐπὶ ὑποζύγιον καὶ πῶλον νέον (= v. 5)<sup>283</sup>. Se la prima variazione della citazione da Zaccaria è chiara (αὐτός ... δεσπότης sostituisce βασιλεὺς), conviene soffermarsi sulle altre. Il v. 4 contiene una serie di quattro aggettivi in funzione predicativa rispetto a δεσπότης del verso precedente: i primi due sono presenti anche in Zc. 9.9, mentre gli ultimi due sono in rapporto quasi di dittologia sinonimica, se si tiene conto che il verbo μετριάζω è spesso glossato con ταπεινοφρονέω nei lessici (Et.Gud. p. 389.14 Sturz μετριάζει, ταπεινοφρονεῖ, μέτρια φρονεῖ); tale utilizzo si riscontra anche in Io.Chrys. *Hom. 11 in 1Cor.* 1, PG 61, col. 89.26-28 e, nell'*Omelia per la Domenica delle Palme* di Andrea di Creta, si afferma che Cristo si mostra πρῶτος καὶ ταπεινός mentre entra in città (PG 97, col. 989.41-42)<sup>284</sup>. Il v. 5, basato sul testo di Zaccaria, allude a un passo della medesima omelia di Andrea di Creta, in cui l'autore, dopo aver citato il versetto profetico

<sup>281</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 566.

<sup>282</sup> Si noti, peraltro, che in Ps. 118.20 le porte di Gerusalemme, che devono essere aperte al vincitore (Ps. 118.19), sono definite αὕτη ἡ πόλις τοῦ κυρίου.

<sup>283</sup> Il passo di Zaccaria è esplicitamente citato anche in Andr.Cr. *Hom. in Palm.* 9 PG 97, col. 992.2-4.

<sup>284</sup> Nella medesima omelia si legge εἶδες οἷα δύναται τὸ ὕψος τῆς ταπεινώσεως; οὐκοῦν ταπεινωθῶμεν, πτωχεύσωμεν, ἵνα πλουτήσωμεν (PG 97, col. 1000.42-44)

(PG 97, col. 992.9), afferma οὕτως τις πῶλος γίνεται Χριστοῦ, οὕτως ὄχημα τοῦ θρόνον ἔχοντος τὰ Χερουβὶμ τελεσθήσεται (PG 97, col. 1008.55-56). Il nesso εὐτελής ὄνος è attestato sempre in questa omelia (PG 97, col. 989.42-43 τί γὰρ εὐτελέστερον ὄνου, τί δὲ ταπεινότερον ὑποζυγίου;), nonché in tre *loci* delle due redazioni dell' *Omelia per la Domenica della Palme* di Leontio Presbitero, un tempo attribuita a Giovanni Crisostomo (Leon.Presb. *Hom.* 3.66 et 98; 3a.96). Il verso mauropodeo contiene una pausa maggiore in C5 e una minore in C7, che isolano al centro del verso la parola πῶλον. Anche se in questo caso è pausa minore rispetto a C5, la C7, di per sé, è una pausa semantica e anch'essa influisce sul procedimento della lettura. In questo verso precede il complemento di specificazione di πῶλος, attraverso cui si chiarisce di che puledro si tratta, dato che il contenuto semantico di ἔχων ὄχημα πῶλον potrebbe riferirsi a ben più nobile animale. Si potrebbe dunque pensare a una pausa enfatica del tipo «usando come mezzo di trasporto un puledro ... di un semplice asino!», attraverso la quale l'autore vuole restituire lo stupore alla vista del mezzo di trasporto usato dal vittorioso Gesù. Per quanto riguarda il v. 6, non vi è menzione nei Vangeli della modalità in cui i discepoli salgono a Gerusalemme, ma ciò si deduce il verbo πορεύω in Mt. 21.6 e in Lc. 19.29, in cui si afferma che Gesù e i discepoli si stavano già dirigendo a piedi a Gerusalemme, nel momento in cui il maestro chiese loro di recuperare il puledro di asino. Le clausole dei vv. 5-10 si trovano in una sequenza molto ordinata: v. 5 εὐτελοῦς ὄνου (trisillabo + bisillabo); v. 6 aggettivo tetrasillabico (doppio del bisillabo ὄνου del v. 5), composto da due elementi bisillabici (ὁδοὶ + πόρους); v. 7 *word cluster* trisillabico (monosillabo + bisillabo ἐν κρότοις); v. 8 *word cluster* tetrasillabico (bisillabo + bisillabo, τιμὴν ἔχειν); v. 9 aggettivo composto da bisillabo νίκη- + suffisso trisillabico -τήριος, che riprende e unisce gli elementi compositivi dei due versi precedenti (base bisillabica del *word cluster* di entrambi, ma spostata in prima posizione; clausola trisillabica come v. 7); il v. 10 riprende proprio la chiusa trisillabica del v. 7, con consonanza tra κρότοις [ˈkrotis] e κράτος [ˈkratos].

6.7-8 παῖδες ... ἔχειν inizia la sezione in cui Mauropode passa in rassegna i vari partecipanti al giubilo comunitario per l'ingresso di Cristo a Gerusalemme. L'intera sezione è modellata su un passo della già citata *Omelia per la Domenica delle Palme* di Andrea di Creta, in cui l'autore compie la medesima operazione e classifica i componenti della gran folla accorsa: Πανταχοῦ πλήθη, πανταχοῦ παῖδες· οἱ μὲν κλάδους, οἱ δὲ βαῖα κατέχοντες· οὐπω πάλη, καὶ πρὸς ἀγῶνας ὁ δρόμος. Οὐπω νίκη, καὶ μετὰ χεῖρας τὰ ἔπαθλα. Πρὸ τῆς προόδου τὰ αἶσια· πρὸ τῆς εὐφημίας οἱ στέφανοι. Ἐπὶ γλώσσης ὁ ὕμνος· ἐπὶ στόματος ἡ ᾠδή· τῶν μὲν εὐλογοῦντων, τῶν δὲ ἀνευφημούντων· ἄλλων ἐπισειόντων τοὺς κλάδους· ἑτέρων ταῖς ὁδοῖς ὑφαπλούντων τὰ ἔπιπλα· καὶ πάντων ἀπλῶς τὰς ἑαυτῶν καταστρωννύντων καρδίας<sup>285</sup>. Nella prima coppia di versi sono menzionati i bambini. La loro presenza, testimoniata sia dall'iconografia sia da gran parte della produzione innografica per la festività<sup>286</sup>, si spiega forse sulla base di Mt. 21.15-16, in cui i bambini osannano Gesù nel tempio (vd. ps.Io.Chrys. *In ram. palm.* PG 59, col. 706.49-59). Si è già detto che, mentre nell'iconografia tradizionale i bambini

<sup>285</sup> Andr.Cr. *Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 988.8-18

<sup>286</sup> Cfr. Andr.Cr. *Can. in palm.* 206-211 Maisano ξένον θέαμα καὶ φοβερὸν· / οἱ παῖδες τῶν Ἑβραίων / ἐξ ἀπειροκάκου καρδίας / τὸν Θεὸν εὐλογοῦσιν, / οἱ πατέρες δὲ αὐτῶν / ἐκόντες βλασφημοῦσιν.

stendono i mantelli al passaggio di Gesù e raccolgono rami dalla palma, Mauropode qui li tratteggia semplicemente come un gruppo festante. Sia Anastasi 1984 (“lo accompagnano plaudenti i fanciulli”) sia Bernard - Livanos 2018 (“let children clap their hands and escort him”) intendono κρότος nel suo significato specifico di “applauso” (vd. LSJ “rattling noise, clapping of hands”; GI “suono prodotto da percussione, applauso”; LbG “Rassel, Klapper”). In questo caso, però, si potrebbe forse intendere il sostantivo in maniera meno specificamente legata alla produzione di un suono tramite percussione, ma più in generale “frastuono” prodotto dalla folla in festa. In effetti, se si confronta il verso mauropodeo con i corrispettivi evangelici e l’*Omelia* di Andrea di Creta, si può notare come i festanti siano coerentemente raffigurati mentre esprimono con inni e gridi la loro gioia; inoltre, il verbo (συγ)κροτέω era riferito ai cori angelici e alla gioia condivisa dagli spettatori della Natività in *Carm.* 2 e in molti *loci* attestati dalla produzione innografica. Infine, il nesso προπεμπέτωσαν ... ἐν κρότοις trova paralleli in Plutarco (*Cam.* 42.5-6 τὸν Κάμιλλον οἴκαδε κρότῳ καὶ βοῇ προέπεμπον; *Tim.* 22.5 ὑκέτι σιωπῇ τῶν πολιτῶν οὐδὲ τάξει προπεμπόντων αὐτόν, ἀλλὰ φωναῖς καὶ κρότοις δεχομένων; 7.7.2 ἡ ἄλλη δὲ πληθὺς ἢ κατὰ τὴν πόλιν ἅπασα χαρᾶ καὶ κρότῳ δεξιουμένη τὸν ἡγεμόνα προὔπεμπεν εἰς οἶκον ἀπιόντα), dove è praticamente sempre accompagnato da un sostantivo che indica la produzione vocale<sup>287</sup>, in questo caso assente perché già contenuto nel significato esteso di κρότος. Probabilmente Mauropode riunisce la vocalità e la gestualità del giubilo dei παῖδες in un unico sostantivo, κρότος, peraltro di ben attestata tradizione innografica, sfruttando il suo uso nell’amato Plutarco<sup>288</sup>.

**6.9-10 κλάδους ... κράτος** κλάδους προσειέτω riprende ἄλλων ἐπισειόντων τοὺς κλάδους dell’*Omelia* di Andrea di Creta<sup>289</sup>. Coloro che tengono le palme nelle loro mani sono quelli che hanno visto resuscitare Lazzaro<sup>290</sup>: la loro presenza è attestata dal Vangelo di Giovanni, per ricollegare gli avvenimenti di Betania, narrati tra il cap. 11 e l’inizio del cap. 12, all’ingresso a Gerusalemme, descritto nel cuore del cap. 12<sup>291</sup>. L’aggettivo νικητήριος, che indica precisamente ciò che pertiene alla vittoria o al vincitore, è solitamente attestato al neutro sostantivato (vd. s.v. τὸ νικητήριον LSJ “prize of victory”, GI “premio della vittoria”; s.v. τὰ νικητήρια LSJ “festival of victory” e GI “festa celebrativa della vittoria”, anche attraverso un banchetto cfr. τὰ νικητήρια ἐστιῶν, per esempio in Plut. *Phoc.* 20.2) ο, in alcuni casi, accompagnato a στέφανος

<sup>287</sup> Cfr. Nic.Xant. *Hist. eccl.* 7.30 σὺν κρότοις καὶ εὐφημίαις προπεμπόντων τε καὶ εἰσδεχομένων e Syl.Syr. *Hist.* 4.21 μετὰ κρότων καὶ παιάνων τὸν βασιλέα προπέμποντες, probabilmente entrambi basati sui passi plutarchei appena citati. In Amph. *Iamb.* 330-331 il sostantivo rappresenta il battito delle mani che accompagna il μέλος.

<sup>288</sup> Nel *Carm.* 43 Mauropode rivolge la sua preghiera a Cristo per salvare Platone e Plutarco dalla dannazione nonostante siano stati pagani, vd. pp. 466-467.

<sup>289</sup> Si tenga conto che, in Esichio, alcuni vocaboli derivanti da κλαδέω sono glossati con forme da σεῖω, vd. Hesych. [κ] 2838-2843.

<sup>290</sup> Cfr. Ps. 118.27 θεὸς κύριος καὶ ἐπέφανεν ἡμῖν· / συστήσασθε ἑορτὴν ἐν τοῖς πυκάζουσιν / ἕως τῶν κεράτων τοῦ θυσιαστηρίου.

<sup>291</sup> In un canone di Andrea di Creta, i convertiti sono ancora i παῖδες: Andr.Cr. *Can. in palm.* 499-506 Maisano τὸν Λάζαρον, δέσποτα, / ἐκ τοῦ μνημείου ἀναστήσας, / ἔβλεπον τὸ θαῦμά σου / οἱ παῖδες τῶν Ἑβραίων, / διὸ προσυπῆντων σοι / μετὰ κλάδων ἐλαίας, / καὶ χιτῶνας ἀπλοῦντες / ἀνεβῶν σοι.

per indicare la corona del martirio (e.g. Gr.Nyss. *Enc. in S. Steph.* 30.20)<sup>292</sup>. Tuttavia, va sottolineato che l'aggettivo si trova diverse volte in Plutarco e Platone, due autori che sono espressamente apprezzati da Mauropode e quindi verosimilmente da lui ben conosciuti, e che i passi di Isaia e Zaccaria allusi a inizio carne parlano dell'ingresso a Sion del Messia vincitore sulla morte e della gioia del popolo al suo cospetto: in questo caso i νικητήριοι κλάδοι sono sventolati proprio da coloro che hanno visto Gesù resuscitare Lazzaro e che, per questo, credono in lui<sup>293</sup>. Infine, nella produzione iconografica, spesso Cristo è descritto come νικητής proprio per aver dimostrato di aver vinto la morte: cfr. e.g. Andr.Cr. *Can. in palm.* 50-51 Maisano βαΐοις ὡς νικητὴν τοῦ θανάτου / τὸν βασιλέα Χριστὸν εὐφημήσωμεν. L'utilizzo da parte di Mauropode dell'avverbio χθές è importante per tre motivi. In *primis*, palesa un riferimento all'incipit dell'*Omelia* di Andrea di Creta, che si è già rivelata essere la fonte principale del carne: χθές ἡμᾶς μετὰ τοῦ Δεσπότου Λάζαρος ἐστίασατο, τὸ καθ' ἑαυτὸν ἡμῖν προθεῖς εἰς ἐστίασιν θαῦμα. Così come per Andrea, l'utilizzo di χθές è un evidente richiamo liturgico, dato che la Κυριακὴ τῶν Βαΐων è celebrata il giorno seguente al Sabato di Lazzaro<sup>294</sup>. Il che comporta un terzo ulteriore motivo per cui la presenza di questo avverbio è cruciale: seguendo il calendario liturgico e con esso il dettato evangelico, nella raccolta di Mauropode la poesia sull'ingresso a Gerusalemme è stata inserita appena dopo quella sul risveglio di Lazzaro. Il lettore del *corpus* mauropodeo coglie a prima vista il riferimento nel presente componimento a quello precedente e, in tal modo, si crea un saldo legame tra due testi poetici successivi. Si noti che, in questo verso, Cristo è descritto con il participio sostantivato τοῦ παρόντος che allude al πάρεστιν αὐτός di *Carm.* 5.6, ma anche al complesso rapporto tra παρουσία/ἔξουσία di *Carm.* 5.8-9. Se ciò non bastasse, l'intero verso è paragonabile a *Carm.* 5.5 τοῦ γὰρ φιλοῦντος ἀγνοοῦσι τὸ κράτος, in cui è eliminato il vocabolo chiave ἀγνοοῦσι e sostituito con il pregnante κατεῖδε, in cui il κατά svolge una funzione rafforzativa del significato primario di ὁράω: dopo il miracolo di Lazzaro, essi hanno visto, quindi sanno<sup>295</sup> il potere del Cristo presente in mezzo agli uomini e per questo lo celebrano con le palme in segno di trionfo.

**6.11-14 ὁ δ' ἄλλος ... χάριν** il resto della folla getta i propri mantelli a terra e canta inni di supplica. Discostandosi dall'iconografia, Mauropode si rifà all'immagine evangelica della gran folla che indistintamente pone sulle strade i propri mantelli, ma in questo caso sembra alludere in particolare alla descrizione di Mt. 21.8 (ὁ δὲ πλεῖστος

<sup>292</sup> Si potrebbe in tal senso rimandare a Andr.Cr. *Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 988.13 πρὸ τῆς εὐφημίας οἱ στέφανοι.

<sup>293</sup> Inoltre, è attestato da Lampe il significato "conqueror" quando è sostantivato come in Thdr.Stud. *Epist.* 2.18 Fatouros. Va ricordato che in Is. 26 ma soprattutto in Ps.Sal. 18, il cui dettato è molto simile a quello del profeta, si parla espressamente del "conquistatore" della città di Sion in ottica messianica.

<sup>294</sup> Come si è già ricordato, Io. 12.12 afferma che l'ingresso di Gesù a Gerusalemme avviene il giorno dopo al banchetto presso la casa di Lazzaro.

<sup>295</sup> Le parole di Marta a Cristo, in cui il verbo οἶδα è continuamente presente: καὶ νῦν οἶδα ὅτι ὅσα ἂν αἰτήσῃ τὸν θεὸν δώσει σοι ὁ θεός ... οἶδα ὅτι ἀναστήσεται ἐν τῇ ἀναστάσει ἐν τῇ ἐσχάτῃ ἡμέρᾳ ... ἐγὼ πεπίστευκα ὅτι σὺ εἶ ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ θεοῦ ὁ εἰς τὸν κόσμον ἐρχόμενος ... ὁ διδάσκαλος πάρεστιν καὶ φωνεῖ σε (Io. 11.22, 24, 27 e 28).

ὄχλος ἔστρωσαν ἑαυτῶν τὰ ἱμάτια ἐν τῇ ὁδῷ, ἄλλοι δὲ ἔκοπτον κλάδους ἀπὸ τῶν δένδρων καὶ ἐστρώνον ἐν τῇ ὁδῷ) e di Lc. 29.37 (πορευομένου δὲ αὐτοῦ [scil. Ἰησοῦ] ὑπεστρώνον τὰ ἱμάτια ἑαυτῶν ἐν τῇ ὁδῷ), nel quale però i mantelli sono dei discepoli. Il contenuto del v. 12 si basa sulla presenza di Ps. 118.26, cantato in lode a Gesù dalla folla in festa in tutti i racconti evangelici (Mt. 21.8; Mc. 11.9; Lc. 19.38, in cui è intonato dai discepoli; Io. 12.40). Il distico successivo, si è detto, ha ruolo esplicativo non solo per i due versi precedenti, offrendo la motivazione dell'azione dell'ὄχλος, ma anche dell'intera sezione, fungendo da chiusa moraleggiante. Si noti il secondo rimando intertestuale tra questo componimento e il precedente su Lazzaro: l'aggettivo ζωηφόρος è usato in entrambi al v. 13 e in clausola di verso (*Carm.* 5.13 ὑποκριτῆς ἄριστος ὁ ζωηφόρος; *Carm.* 6.13 σωτὴρ γὰρ ἦκει πᾶσιν ὁ ζωηφόρος). Rispetto all'occorrenza precedente, non solo l'Osservatore esterno, ma tutto il popolo rappresentato in festa sa di che cosa è capace Gesù (*Carm.* 5.21 τοιαῦτα Χριστὸς οἶδε ποιεῖν τοῖς φίλοις), dato che egli *ha ridato la vita* a Lazzaro. Tuttavia il v. 14 pone una clausola molto chiara alla salvezza portata dal Messia: egli è venuto per tutti coloro che intendono (θέλω) ricevere la sua grazia, un verso che prelude alla sezione successiva su Sion abitata da malvagi. Il verbo θέλω è un termine tecnico che intende la volontà dell'uomo di ricevere la grazia di Dio, anche implicando lo sforzo morale per la completa conversione (vd. Lampe s.v.). Si noti che, nel *Carm.* 5.15, Gesù chiede una grazia dal cielo (ἐξ οὐρανοῦ τε δῆθεν αἰτεῖ τὴν χάριν), fingendo di essere supplice nei confronti del Padre; in questo caso coloro che *intendono* ricevere una grazia devono agire da supplici esattamente come finse di fare lui. Infatti, è evidente il legame che intercorre tra αἰτεῖ τὴν χάριν di *Carm.* 5.15 e *Carm.* 6.14 λαβεῖν θέλουσιν αὐτοῦ τὴν χάριν, dato che τὴν χάριν è sempre in clausola di verso e λαμβάνειν e αἰτεῖν χάριν sono entrambe forme ben attestate per intendere l'ottenimento/richiesta della grazia. Il pronome αὐτοῦ svolge infine un ruolo cruciale: se nell'epigramma su Lazzaro Gesù finge di essere totalmente uomo e di chiedere la grazia a Dio, nell'epigramma sulla Domenica delle Palme Mauropode volutamente non distingue mai tra Gesù e Dio, attribuendo a un'indeterminata terza persona singolare tutti i riferimenti veterotestamentari e gli epiteti tipici della divinità. Dopo il risveglio di Lazzaro, Gesù si è manifestato definitivamente come Messia e Dio e, nel suo avvicinarsi a Gerusalemme, egli compie quanto è stato detto dall'Antico Testamento.

6.15-21 **σύ ... ἐκφλέγει** Mauropode riprende l'allocuzione diretta a Sion: il vocativo è posto a inizio v. 15, dove il **σύ ὦ ποθεινὴ** richiama τὰς σὰς ὦ θεοῦ πόλις πύλας del v. 1, con pronome seguito da inciso vocativo, ed è ripreso al v. 16, sempre a inizio verso<sup>296</sup>; τὰς σὰς ... πύλας si trova a fine verso (τὰς σαυτῆς πύλας), privato dell'iperbato; il verbo ἀνοίγω è spostato al verso successivo. La città di Dio è ora denominata ποθεινὴ, possibile rimando a Ps. 131.10 ὅτι ἐξελέξατο κύριος τὴν Σιών, ἠρετίσατο αὐτὴν εἰς κατοικίαν ἑαυτῷ, in cui il verbo αἰρετίζω è sostituito dal campo semantico di ποθέω<sup>297</sup>. L'uso del participio di ἐμπύπλημι riecheggia la descrizione di Is. 33.5, in

<sup>296</sup> Da notare, forse, che sia **σύ** sia **Σιών** iniziano per sigma.

<sup>297</sup> Cfr. Io.Chrys. *In Ps.*, PG 55, col. 387.17-25 Τί βούλεται δηλοῦν διὰ τοῦ εἰπεῖν, Ἐκ Σιών; Ποθεινὸν αὐτοῖς τὸ ὄνομα ἦν, καὶ ἐκεῖ τῆς ἁγιαστίας ἀπάσης ἢ ὑπόθεσις ἐτελείτο. Διὰ δὴ τοῦτο ἐπεύχεται αὐτοῖς ἀπολαβεῖν τὴν προτέραν πολιτείαν, καὶ ἐν ἐκείνῃ γενέσθαι τῇ ἁγιαστίᾳ, καὶ ταύτης ἀπολαύειν

cui si afferma che Dio riempie di giustizia e diritto la città (ἅγιος ὁ θεὸς ὁ κατοικῶν ἐν ὑψηλοῖς, ἐνεπλήσθη Σιων κρίσεως καὶ δικαιοσύνης), a cui fa séguito la sua dannazione di chi ha infranto l'Alleanza. A ben vedere, i versi successivi sembrano capovolgere la seconda parte di Ps. 86.3 (δεδοξαμένα ἐλαλήθη περὶ σοῦ, ἡ πόλις τοῦ θεοῦ), citato in apertura grazie a ὁ θεοῦ πόλις: Sion, assieme al suo popolo, è festosa e accoglie trionfalmente il Messia *solo in apparenza* (cfr. i vv. 13-14) e ciò prelude alla sua rovina. Infatti, come già segnalato da, questo verso cela un'allusione a Is. 1.21, in cui si dice che Sion è divenuta ricettacolo di assassini: πῶς ἐγένετο πόρνη πόλις πιστὴ Σιων, πλήρης κρίσεως, ἐν ἧ δικαιοσύνη ἐκοιμήθη ἐν αὐτῇ, νῦν δὲ φονευταί (cfr. v 17 μαιφόνων e v. 20 τοῖς φόνον πνέουσιν). Nel rapporto allusivo, Mauropode parafrasa il passo di Isaia attraverso vocaboli di forte pregnanza teologica. La parola ληστής è un riferimento a Mt. 21.13: entrato a Gerusalemme, Gesù si reca al tempio e, vedendolo ricolmo di mercanti, afferma che hanno trasformato la sua casa (in Ps. 131.10 l'intera Sion è stata scelta dal Signore come propria dimora) in una spelonca di ladri (ὁ οἶκος μου οἶκος προσευχῆς κληθήσεται, ὑμεῖς δὲ αὐτὸν ποιεῖτε σπήλαιον ληστῶν). Come riporta Lampe s.v., la δυσσέβεια nei Padri, oltre a indicare genericamente l'empietà, descrive l'incredulità che gli Israeliti non convertiti ebbero nei confronti di Cristo, così come la μαιφονία κατὰ τὸν Χριστόν, che si estende su tutto il popolo ebraico (vd. Lampe s.v.)<sup>298</sup>. Mauropode denota il capovolgimento del passo salmodico con la figura retorica dell'*enjambement* tra i vv. 16 e 17 (virgola nel manoscritto vaticano a fine v. 16), che rafforza il contenuto semantico: la Città di Dio dovrebbe essere piena di cose positive e di uomini probi, invece è piena di malfattori: la trasposizione al verso successivo genera un senso di ἀπροσδόκητον che rafforza le allusioni bibliche celate nei due versi. Anche ai vv. 18-19 si trova una relativa in cui pronome οὗς (v. 18) è il complemento oggetto di ἐντρέψει τάχα (v. 19). In questo caso non si dovrebbe tecnicamente parlare di *enjambement*, perché, a parte la grande distanza tra pronome relativo (considerabile alla stregua di una congiunzione che introduce la subordinata) e verbo, i nessi participiali ὁ νεκροὺς ἐξανιστῶν ῥαδίως e ἄδην ... νικῶν si trovano coerentemente racchiusi in due versi distinti, senza che la fine del verso interrompa il contenuto semantico. Tuttavia, il fortissimo iperbato, rafforzato dall'intercorsa fine di verso, tra οὗς e ἐντρέψει τάχα è indubitabile e la disposizione della frase ha un valore semantico preciso: pur essendo riuscito a sconfiggere facilmente la morte, Cristo non riuscirà a convertire i miscredenti velocemente, prima che lo uccidano. I due versi sono probabilmente modellati su Andr.Cr. *Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 988.17-19 ἢ τάχα τῷ νικητῇ τοῦ θανάτου, ἄρτι τότε τὸν Λάζαρον ἐκφωνήσαντι, καὶ τῇ Ἱερουσαλὴμ πρὸς τὸ παθεῖν ἐπιβήσεσθαι σπεύδοντι. Al v. 20, il nesso φόνον πνεῖν ha numerose attestazioni poetiche sin da Aesch. *Ag.* 1309 e Eur. *Iph.T.* 288. Esso però ricorre molte volte nel *corpus* di Giovanni Crisostomo, riferito proprio ai Giudei (e.g. PG 58, col. 721.50-51, in cui si commenta Lc. 23.34; PG 63, col. 840.46-47, in cui si

τῆς εὐλογίας. Εἶτα εἰς ὑψηλότερα αὐτοὺς ἀνάγων δόγματα, καὶ παιδεύων ὅτι πανταχοῦ ὁ Θεός ἐστι, τὸν δὲ ναὸν διὰ τὴν ἐκείνων ἀσθένειαν ἐνομοθέτησεν οἰκοδομηθῆναι, καὶ δεῖ πανταχόθεν αὐτὸν καλεῖν, ἐπήγαγεν, Ὁ ποιήσας τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν. Per l'uso di ποθέω riferito a Sion, vd. Sophr. *Anacr.* 20.66-67 e Man.Phil. *Carm.*, III 184.2-3 Miller.

<sup>298</sup> Cfr. Andr.Cr. *Can. in palm.* 224-225 Maisano ὁ ἀπόνοια τῶν δυσσεβῶν, / ὁ πλάνη, ὁ μανία.

parla del martirio di Stefano); si prenda a paragone anche Rom.Mel. *Hymn.* 23.11.4-5 ὄθεν ἀπόστη[τε], καὶ μόνος οὐκ ἔνι· / φθόνου, φόνου δυσσομίαν πνέετε<sup>299</sup>. In generale, l'opposizione φθόνος – φόνος è molto diffusa in letteratura bizantina, cfr. e.g. Geor.Pisid. *Ep.* 28 Sternbach. La seconda metà del verso, invece, pare essere molto simile a Aes. *Sent.* 32 γλαυκοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν αἰδῶς οὐκ ἔνι. A φθόνος αὐτους ἐκφλέγει del v. 21 si confronti un passo del *Commentario* attribuito a Esichio di Gerusalemme al Ps. 63, in cui si parla del castigo dei calunniatori di Dio (*Comm. in Ps.* 63.4.4 κατὰ τοῦ Χριστοῦ [καὶ θεοῦ] ἐχάλασαν γὰρ τὰς γλώσσας αὐτῶν οἱ Ἰουδαῖοι, φλεγόμενοι τῷ φθόνῳ).

**6.22-24 ὁμῶς ... πάθος** nonostante la presenza di tali malfattori, la città deve comunque aprire le porte e ricevere il suo Signore. Si riprende per la terza volta ἄνοιγε, rimandando quindi al contesto veterotestamentario di Ps. 118.19 e Is. 26.2 e, conseguentemente, di Zac. 9.9. Non è un caso che l'esortazione del secondo κῶλον del verso ricorda un passo di un canone per la Domenica delle Palme di Andrea di Creta, in cui si parafrasa proprio Zaccaria: καὶ δέχου / τὸν Υἱὸν τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ Δαυεὶδ / ἐρχόμενον σοι πρᾶον, / καὶ ἐπὶ πῶλου καθήμενον (Andr.Cr. *Can. in palm.* 309-312 Maisano). Il primo κῶλον del v. 23 conferma quanto si è detto in precedenza per le interrelazioni tra i *Carm.* 5 e 6, dato che il verbo πάρεστιν era usato col medesimo significato in *Carm.* 5.6. Infatti, il secondo κῶλον del v. 26 offre una spiegazione del perché è venuto ed è presente a Gerusalemme, ovvero a causa della sua prossima Passione. Il verbo οἶμαι in un inciso è già stato visto in *Carm.* 5.25 (da notare la somiglianza nella posizione del carme) e, nell'uso di Mauropode, offre una spiegazione teologica che collega quanto descritto nella singola poesia al contesto evangelico, soprattutto quando si riferisce a eventi successivi. Dal punto di vista retorico, i vv. 25-26 sono fortemente congiunti dal poliptoto del verbo πάσχω e dal gioco etimologico tra lo stesso e il sostantivo corrispondente πάθος. Questi strumenti retorici riallacciano la coppia di versi a un passo dell'*Omelia* di Andrea di Creta già allusa ai vv. 18-19: Andr.Cr. *Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 988.17-21 ἢ τάχα τῷ νικητῇ τοῦ θανάτου, ἄρτι τότε τὸν Λάζαρον ἐκφωνήσαντι, καὶ τῇ Ἱερουσαλήμ πρὸς τὸ παθεῖν ἐπιβήσεσθαι σπεύδοντι; ὅτου δὴ χάριν; ἵνα πάθει τῷ ἑαυτοῦ τὰ ἡμῶν ἐκδατανήση πάθη, ὅς τοῦ παθεῖν ἔστιν ὑψηλότερος.

**6.25-29 οὐ ... ἀφθαρσίαν** così come al v. 22 si riprendeva la citazione iniziale di Ps. 118.19 = Is. 26.2, qui si rimanda a Zac. 9.9 μὴ φοβοῦ, θυγάτηρ Σιών. In Andr.Cr. *Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 1001.22-25 si legge δέχου τὸν πάντα ἐφ' ἑαυτὸν ἀναδεξάμενον τὰ ἡμέτερα, τῆς ἀμαρτίας χωρὶς, ἵνα ἐνδαπανήση τοῖς ἑαυτοῦ τὰ ἡμέτερα. Ευφραίνου, μητερ πόλις Σιών, μὴ φοβοῦ, ἐόρταζε τὰς ἐορτάς σου (= Nah. 2.1, corsivo mio; cfr. anche Is. 54.14 καὶ ἐν δικαιοσύνῃ οἰκοδομηθήσῃ· ἀπέχου ἀπὸ ἀδίκου καὶ οὐ φοβηθήσῃ, καὶ τρόμος οὐκ ἐγγιεῖ σοι). La nuova Sion sono i Cristiani<sup>300</sup> e, per questo motivo,

<sup>299</sup> Cfr. anche Io.Maur. *Carm.* 53.13-14 οἷς οὐδ' ὁ Μῶμος αὐτὸς ἂν μέμψαιτό τι / οὕτως ἀναιδής ἐστι καὶ φόνου πνέει.

<sup>300</sup> Cfr. ps.Io.Chrys. *In ram. palm.* p.312.5-7 ἐνταῦθα γὰρ ἡ Ἐκκλησία δηλοῦται διὰ τοῦ πώλου καὶ ὁ λαὸς ὁ νέος καὶ ποτε ἀκάθαρτος μετὰ δὲ τὸ καθίσει τὸν Ἰησοῦν καθαρὸς γενόμενος nonché ps.Io.Chrys. *In ram. palm.* PG 59, col. 707.10-17. Si tenga presente che la liturgia per la Domenica delle Palme si chiude con un'allocuzione ai miscredenti che sono esortati a lasciare Gerusalemme per vedere

L'allocuzione ora è diretta all'ἡμεῖς comunitario che vede l'iconografia o legge l'epigramma, secondo una prassi che si è già vista nei componimenti precedenti. Infatti, anche in questo caso essi sono esortati a partecipare in maniera corale all'inno di gloria per l'entrata di Cristo, il Ps. 118.25 già citato nei Vangeli (v. 26)<sup>301</sup>. Rispetto agli altri casi, però, si deve sottolineare che la citazione di questo versetto è un τόπος dell'intera produzione innografica per la festività (cfr. e.g. Andr.Cr. *Can. in palm.* pubblicato da Maisano)<sup>302</sup>. I due versi finali spiegano il motivo per cui la folla non deve avere timore: Cristo è arrivato come un mite vincitore per offrire a tutti la liberazione dai patimenti. Mentre ai vv. 18-19 non c'è *enjambement*, il carme si chiude proprio con due versi contrassegnati da questa figura retorica: il v. 27 contiene un aggettivo riferito a Cristo che riprende il campo semantico del v. 4 ma che è, in questo caso, in enallage rispetto alla coppia di participi congiunti posti al di là della C5, concordati con il soggetto sottinteso dell'invocazione. Il participio φέρων, in particolare, ha il proprio complemento oggetto alla fine del v. 29, in chiaro *enjambement*. Il termine ἀφθαρσία con cui si chiude il componimento è di grandissima pregnanza teologica. Il verbo ἀφθαρίζω è usato dai Padri per indicare l'immortalità conferita agli uomini dalla Passione di Cristo, così come l'aggettivo ἄφθαρτος indica non solo l'immortalità della vita futura dopo la morte, ma anche l'incorruttibilità del Cristiano sulla terra (vd. Lampe s.v. ἀφθαρίζω, ἄφθαρτος). Proprio perché il significato teologico di ἀφθαρσία contiene già il riferimento alla Passione di Cristo, non si intende ἐκ παθῶν in senso causativo, come invece traduce Anastasi, bensì come semplice complemento di moto da luogo. Tuttavia πάθος, in questo caso, sono i dolori causati dalla condizione di corruttibilità dell'uomo (vd. Lampe s.v.): certo, si intendono anche le passioni ("passions", come traducono Bernard e Livanos), ma forse è più conveniente pensare in maniera più generica alle "sofferenze".

## 6 Carm. 7 – Εἰς τὴν σταύρωσιν

Il momento della Crocifissione è raccontato da tutti i Vangeli canonici (Mt. 27.33-61; Mc. 15.20-47; Lc. 23.33-56; Io. 16-42) e dal Vangelo attribuito a Nicodemo (*Ev.Nic.* 10.1.3-11.1, nella rec. m2 il racconto è molto più esteso). La Passione di Cristo è ricordata durante la cosiddetta Ἁγία καὶ Μεγάλη Παρασκευή durante la quale le chiese vengono ricoperte da paramenti neri anziché viola. I fedeli, che dovrebbero attenersi a un rigido digiuno, sono accompagnati nella celebrazione da un complesso sistema di inni, letture e preghiere per fare in modo che siano indotti non solo a commemorare, ma a partecipare alla morte e alla Resurrezione di Cristo. La celebrazione del Venerdì

colui che è pronto a sposare la nuova Sion, vd. ANDRONIKOF 1986, p. 229-230.

<sup>301</sup> Cfr. ps.Io.Chrys. *In ram. palm.* PG 59, col. 707.18-20 ἡμεῖς δὲ, ἀγαπητοὶ, ὅθεν ἐξήλθομεν, ἐπανεέλθωμεν, τῷ λόγῳ βοῶντες, Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου

<sup>302</sup> In generale, nell'innografia è tipica l'esortazione della comunità a partecipare attivamente all'evento della festività. Si veda anche Andr.Cr. *Hom. in Palm.* 9, PG 97, col. 1004.11-13 μετὰ τῶν ὄχλων προσδράμωμεν· μετὰ τῶν εὐφημούστων ἀνευφημήσωμεν· μετὰ τῶν νηπίων ὑμνήσωμεν, la chiusa della medesima omelia (PG 97, col. 1017) e ps.Io.Chrys. *In ram. palm.* PG 59, coll. 703-704.



Santo incomincia con il Mattutino, in cui è letta una serie di dodici passi evangelici sulle ultime ore di Cristo<sup>303</sup>, mentre i fedeli sono illuminati dalla luce di candele che ciascuno tiene in mano. Si canta il Grande Canone, ma anche un inno sul buon ladro. Successivamente, sono officiate le Ore Regali<sup>304</sup>, durante le quali sono letti passi dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Alle tre del pomeriggio si celebrano i vesperi per la deposizione di Cristo e viene portato in processione l'ἐπιτάφιος, dopo aver riposto il corpo del Crocifisso sull'altare. La sera del Venerdì si officia l'ἐπιτάφιος θρῆνος, le cui tematiche proseguono per tutto il Mattutino del Sabato Santo<sup>305</sup>. Durante il θρῆνος sono cantati gli ἐγκώμια, spesso attribuiti a Romano il Melode: si tratta di un inno in cui i versetti del Ps. 119 sono intervallati da antifone composte da tre versi. Alla fine della celebrazione si rimuove l'ἐπιτάφιος<sup>306</sup>.

Così come la celebrazione del Venerdì Santo è uno dei momenti nevralgici del calendario liturgico, l'iconografia della Crocifissione è senz'altro la più diffusa del Cristianesimo<sup>307</sup> e presenta svariate tipologie che si distinguono dal punto di vista diacronico e geografico<sup>308</sup>, nonché relativamente al supporto su cui essa viene rappresentata. Nel corso della media età bizantina, l'iconografia della Crocifissione diviene maggiormente standardizzata. Gesù crocifisso, in perizoma, è al centro della scena, i piedi sono sorretti da un gradino; la croce poggia su un picco del Calvario e sotto di lei è presente un teschio (tradizionalmente attribuito ad Adamo). Il busto di Gesù è solitamente curvato verso sinistra, direzione verso cui è piegata anche la sua testa; dalla parte destra del suo costato e da ciascuna ferita provocata dai chiodi, escono fiotti di sangue. Nella maggior parte delle raffigurazioni, il sole e la luna sono posti sopra o ai lati della croce (fig. 27, 32)<sup>309</sup>: presenti sin dall'epoca paleocristiana<sup>310</sup> e possono essere accompagnati o talvolta sostituiti da due o più angeli (fig. 26, 29, 31<sup>311</sup>). La croce di Gesù può essere isolata (fig. 26-29, 31-32) o in mezzo a quelle dei due ladroni (fig. 30). La versione più diffusa vede, ai piedi della croce, le due figure isolate della Madonna e di Giovanni Evangelista (fig. 26-29)<sup>312</sup>, oppure questi due, sempre ai

<sup>303</sup> Io. 13.31-18.1; Io. 18.1-28; Mt. 26.57-75; Io. 18.28-19.16; Mt. 27.3-32; Mc. 15.16-32; Mt. 27.33-54; Lc. 23.32-49; Io. 19.25-37; Mc. 15.43-47; Io. 19.38-42; Mt. 27.62-66.

<sup>304</sup> Esse vengono officiate solo per la Vigilia di Natale, la Teofania e per il Venerdì Santo, in quest'ultimo caso senza Divina Liturgia. Non è affatto un caso che ciò avvenga, dato che la Crocifissione può essere vista come un momento teofanico, vd. BERGMIEIER 2014. Per la teologia della Crocifissione, vd. la bibliografia citata in ANDRESEN 1979.

<sup>305</sup> Vd. ANDRONIKOF 1986, pp. 278-288.

<sup>306</sup> Vd. ANDRONIKOF 1986, pp. 253-277. A riguardo, si veda l'esaustiva disamina di JANERAS 1988.

<sup>307</sup> Per una bibliografia generale sull'argomento, vd. STOCKBAUER 1870, HAUSSHERR 1940, WESSEL 1966c. Sulle prime raffigurazione della Crocifissione e sulla loro evoluzione, vd. il datato REIL 1904 e soprattutto MASER 1970, GRILLMEIER 1956 e WESSEL 1960. In particolare, per l'arte bizantina, vd. GRONDIJS s.a. (1941)(b), GRONDIJS s.a. (1941)(a), BELTING – BELTING-IHM 1966, MASER 1974, MRASS 1995.

<sup>308</sup> Questo vale soprattutto per il tardoantico e il primo periodo bizantino, vd. MRASS 1995, coll. 285-338.

<sup>309</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, p. 172 n. 123; pp. 331-332 n. 225. Cfr. Ps. 73.16 σή ἐστιν ἡ ἡμέρα, καὶ σή ἐστιν ἡ νύξ, σὺ κατηγορίσω φαῦσιν καὶ ἥλιον.

<sup>310</sup> A riguardo, vd. HAUTECOEUR 1921; GRONDIJS 1935; ENGEMANN 1986.

<sup>311</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 146-147 n. 92; pp. 150-152 nn. 96-97; pp. 344-345 n. 232.

<sup>312</sup> Per motivi anche legati allo spazio, tale tipologia è la più diffusa negli oggetti di piccolo-medio

lati della croce, con un gruppo di donne piangenti (fig. 29 e 32, come si afferma in Mt. 27.55-56, Mc. 15.40-41 e Io. 19.25; in alcuni casi sono raffigurati anche uomini, come in Lc. 23.49<sup>313</sup>) e uno (fig. 29, si tratta del centurione che, nei Vangeli sinottici, riconosce la divinità di Cristo) o più soldati (fig. 30, 32). Raramente si trova la scena della resurrezione dei Patriarchi e dei Giusti durante la morte di Cristo (Mt. 27.52, vd. fig. 30).

Dal testo dell'epigramma maupodeo si può identificare quale tipologia iconografica della *σταύρωσις* stia descrivendo Mauropode. Gli elementi principali su cui la descrizione maupodea si sofferma sono Gesù crocifisso, sua madre Maria, Giovanni Evangelista e un gruppo non identificato di οἰκέται che, a quanto sembra, circondano la croce. Non vi è menzione di calunniatori o soldati<sup>314</sup>. Inoltre, dato il ruolo fondamentale della notte e del sole all'interno del componimento, è opportuno ritenere che la raffigurazione descritta contenesse anche la rappresentazione del sole e della luna.

Nell'epigramma di Mauropode, esattamente come nell'iconografia tradizionale, Gesù è già inchiodato alla croce e sofferente negli ultimi suoi momenti di vita. Proprio per questo motivo, la prima sezione del carne si apre *in medias res* con una constatazione brachilogica: è notte (νύξ ταῦτα), pur essendo giorno, perché il sole è stato occultato dalle tenebre (vv. 1-2). Si tratta di un chiaro riferimento alla notte calata sul mondo nel momento della Crocifissione di Cristo come raccontato dai Vangeli sinottici (Mc. 15.33; Mt. 27.45; Lc. 23.44) e rappresentata sull'icona dalla presenza del sole e della luna e nel santuario dai paramenti neri del lutto. La tenebra è talmente fosca che quasi non permette di vedere la scena della Crocifissione. Ritornano le domande dirette del *Carm.* 2 sulla Natività, in cui la prima persona, in questo caso l'Io poetico e non l'Osservatore, si domanda come sia possibile che il salvatore del mondo sia stato crocifisso (vv. 2-6). Si tratta di un dettaglio non di poco conto, dato che l'Io poetico ha sempre dimostrato certezza nei confronti del messaggio di Cristo e della sua natura divina, spiegandone il contenuto e dipanando i dubbi dell'Osservatore. Tuttavia, nell'ottica della compartecipazione del fedele all'evento cristologico, fondamento stesso della commemorazione liturgica, le interrogative riprendono lo sconcerto di chi fu presente al momento stesso della Crocifissione.

---

formato, vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 68-69 n. 30; pp. 77-78 n. 36; pp. 146-147 n. 92; pp. 150-152 nn. 96-97; pp. 162-164 nn. 110-111; p. 169 n. 119, in un reliquiario a forma di croce del X-XI sec., su un lato del quale è raffigurato Cristo, Giovanni e Maria, sull'altro la Vergine orante e i quattro Evangelisti; p. 170 n. 120; pp. 331-332 n. 225; pp. 344-345 n. 232. Al loro posto in alcuni casi sono raffigurati Costantino e sua madre Elena, vd. *ivi*, pp. 81-82 n. 40. Giovanni e Maria si trovano ai piedi della Croce in Io. 19.26-27 e in *Ev.Nic.* 10.1.4a; nel Vangelo di Nicodemo è Giovanni a rivelare a Maria che Gesù è condotto al Calvario per il supplizio (*Ev.Nic.* 10.1.3).

<sup>313</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 144-146 n. 91, in un dittico con dodici scene sulla vita di Cristo del X ex. – XI sec. in., in cui Teofania, Trasfigurazione, ingresso di Cristo a Gerusalemme e Crocifissione sono raffigurate sul medesimo registro centrale. Vd. anche *ivi*, p. 341, in cui non è presente il centurione. L'intarsio su steatite risalente all'epoca dell'Impero latino di Costantinopoli presente in *ivi*, pp. 158-159 n. 105 presenta, oltre a Maria, Giovanni e al centurione, solo una donna che è identificata nel cartiglio come Maria Maddalena, citata in Mt. 27.56, Mc. 15.40 e Io. 19.25 tra le donne ai piedi della croce e, successivamente, presso il sepolcro di Gesù (Mt. 27.61, Mc. 15.47).

<sup>314</sup> Vd. anche *ivi*, p. 341, in cui non è presente il centurione.

La seconda sezione è l'unica a essere propriamente ecfrastrica, poiché descrive chi è presente e chi è assente nella scena rappresentata dall'icona. Mauropode non si sofferma sulla figura di Gesù crocifisso, ma si limita a dire che egli ha perso la sua bellezza, è ormai cadaverico (v. 7, con citazione da Is. 53.2). Ai piedi della croce, dei suoi cari sono presenti solo sua madre e Giovanni Evangelista, definito per antonomasia σὸς ἡγαπημένος come nel dettato giovanneo. Gli altri Apostoli si sono dileguati (da notare la frase nominale e brachilogica del v. 10) e i pochi seguaci rimasti si aggirano attorno alla croce non potendo aiutare il loro caro (vv. 10-12). In questa descrizione di totale impotenza nei confronti del supplizio di Gesù, si giunge all'apice della *climax* in cui culmina questa seconda sezione, attraverso la quale si afferma che persino Dio Padre si sarebbe allontanato, tradendo l'aspettativa di Gesù e abbandonandolo al mortale dolore (vv. 13-16). In effetti, nell'iconografia della Crocifissione è totalmente assente qualsiasi riferimento alle altre due persone della Trinità e, soprattutto, a Dio padre: egli si manifestava nella Natività attraverso la stella e l'invio di angeli; nella Teofania è presente la colomba dello Spirito e, spesso, la mano di Dio Padre; nella Trasfigurazione, Dio si manifesta attraverso la vera natura di Cristo. Ai vv. 14-15 del componimento sulla Natività la voce dell'Osservatore prorompe nell'incredulità che Dio possa essere il bambino nella mangiatoia. Nel carne sulla Crocifissione, ovvero la morte di Cristo, si culmina al medesimo scetticismo radicale che trova, peraltro, appoggio nelle parole stesse di Gesù crocifisso (il celeberrimo "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" nelle due quasi versioni identiche di Mt. 27.46 e Mc. 15.34). Esattamente come nell'altro componimento (*Carm.* 2.16), il dubbio è subito fugato da un'avversativa al v. 17 che introduce la verità che lo dissolve: rispetto alla descrizione dei vari τεκμήρια della regalità del neonato Gesù (*Carm.* 2.16-28), nel caso della Crocifissione basta solamente affermare che Dio è presente e partecipa al dolore di suo Figlio, che il lettore, percorrendo le prime poesie del *corpus*, sa già che è Dio esattamente come il Padre. I rimandi a distanza tra i due componimenti dipendono dal fatto che la Natività e la Crocifissione indicano l'inizio e la fine della presenza in vita di Cristo sulla terra<sup>315</sup>. Si pensi all'importanza della παρουσία nei due componimenti precedenti, che testimoniavano la presenza di Cristo/Dio sulla terra e che, nel loro argomento, descrivevano l'iconografia delle due festività con cui culmina il percorso quaresimale a preparazione della Settimana Santa. Il solo fatto che il verbo ἄπειμι sia l'antonimo perfetto di πάρεμι, usato sia in *Carm.* 5.6 sia in *Carm.* 6.23 nel primo κῶλον del verso, fa capire al lettore l'irrealtà dell'assenza di Dio. Peraltro, in *Carm.* 3.16-22 è descritta la Teofania, con l'apparizione della colomba dello Spirito e della voce del Padre che rivela che Gesù è suo figlio e, in *Carm.* 5.16-18, si afferma esplicitamente che, nonostante Cristo stia fingendo di chiedere l'aiuto del Padre, egli stesso è Dio ed è capace di far risorgere Lazzaro. In questi componimenti, dunque, i versi centrali corrispondono a momenti di rivelazione che, a parte i versi del *Carm.* 6 in cui si descrive la corruzione di Gerusalemme, sono tutti inerenti a momenti teofanici della natura divina di Cristo. Come si è già detto per i riferimenti incrociati tra *Carm.* 5 e 6, si tratta anche in questo caso di un'importante conferma della coerenza

<sup>315</sup> Lo studio di VOJVODIC 2012 dimostra un'interrelazione diretta anche tra la discesa agli Inferi di Cristo e la Natività, nella loro disposizione nei programmi iconografici parietali.

e dell'unitarietà del *corpus* e, allo stesso tempo, rende coerente l'avversativa del v. 17.

Come nei componimenti precedenti, la sezione successiva (vv. 20-24) tratta della reazione del fedele, in questo caso impersonato dall'Io poetico, che si rende conto di dover morire con Cristo per ambire alla futura Resurrezione: si tratta dell'esplicitazione della totale partecipazione all'evento della Passione che, come si è detto più volte, sta alla base della liturgia del Venerdì Santo. L'Io si rivolge direttamente a Cristo e lo esorta ad affrettarsi a resuscitare, sancendo così la Nuova Alleanza. Si apre quindi la penultima sezione (vv. 25-29) che, esattamente come il rito del Sabato Santo, fa passare dalla tenebrosa oscurità della notte dei primi versi alla luce dell'ἀνάστασις. Il sole, che è rappresentato sull'icona a fianco della luna, preannuncia che Cristo sta già tornando dal mondo dei morti e che riporterà la luce tra i vivi. A questo punto, l'ultima sezione (vv. 30-33), attraverso i due ottativi, palesa il desiderio dell'Io e di tutta l'umanità (da notare il passaggio senza soluzione di continuità che intercorre tra la prima persona singolare del v. 30 e plurale del v. 33) di godere dello splendore di Dio nel momento della Resurrezione.

## 6.1 Commento metrico-ritmico

Solamente quattro versi su trentatré possiedono una C7 (12,1%). Si riscontrano sei sezioni tematiche:

#I. 6 vv. (2+4) – II. 6 vv. (1+2+3) – III. 7 vv. (4+3) – IV. 4 vv. – V. 6 vv. – VI. 4 vv.

- I. vv. 1-6 – si descrivono le tenebre in cui il mondo è calato durante la Passione di Cristo e il dubbio dell'osservatore dinanzi alla morte in croce del Figlio di Dio. La sezione si divide in due per la distribuzione delle cesure: i vv. 1-3 sono caratterizzati da C5 preceduta da tronca, i vv. 4-6 una C5 preceduta da piana. I vv. 1-2, sintatticamente legati, hanno una seconda pausa, uno nel primo e l'altro nel secondo κῶλον. Il v. 1 si distingue per una disposizione verbale alquanto singolare: καὶ γὰρ ἥλιον, normalmente, sarebbe un pentasillabo sdrucciolo [keʝar'ilion] in un normale contesto prosodico, ma in questo caso tra καὶ γὰρ e ἥλιον si trova C5 che impedisce la proclisi secondo la legge di Maas. In questo modo, il verso presenta un *pattern*  $b - a - b - a - a$ , con trisillabo sdrucciolo<sup>316</sup>, bisillabo tronco<sup>317</sup>, trisillabo sdrucciolo e due bisillabi piani. Nel v. 2 tutti gli elementi che portano tonico sono bisillabi: a livello grafico, si ha due volte il medesimo *pattern*, con un bisillabo seguito da monosillabo e secondo bisillabo (ἀχλὺς δὲ πληροῖ e πάντα καὶ βαθύς); l'accostamento di questi due elementi pone al centro del verso una due bisillabi appaiati (πληροῖ πάντα) che corrispondono alla clausola (βαθύς ζόφος). A livello fonetico, però, si ha una situazione differente, con un *pattern* del tutto simile al verso precedente  $a - b - b - 2a$ , ma coi gli elementi dispari

<sup>316</sup> In νόξ ταῦτα il primo accento è prominente rispetto al secondo, tanto da far supporre la sua effettiva atonicità. Si tratta del terzo caso di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>317</sup> Si veda LAUXTERMANN 2019a, p. 310.

all'esterno: *word cluster* trisillabico piano, due bisillabi (uno tronco e uno piano)<sup>318</sup>, *word cluster* pentasillabico piano<sup>319</sup>. Al v. 3 si capovolge l'ordine degli elementi dei versi precedenti, con *word cluster* bisillabico + trisillabo tronco, seguiti da tetrasillabo e *word cluster* trisillabico (*pattern a – b – 2a – b*); al v. 4 vi è un unico elemento pentasillabico al primo κῶλον, formato da tetrasillabo e pronome enclitico<sup>320</sup>, seguito da due *word clusters*, uno tetrasillabico e l'altro trisillabico. Il v. 5 riprende il *pattern* del v. 3, capovolgendo solo l'ordine dei primi due elementi del verso (*b – a – 2a – b*, trisillabo + bisillabo + *word cluster* tetrasillabico + trisillabo<sup>321</sup>); il v. 6, è formato da due *word clusters* pentasillabici, uno piano e uno sdrucchiolo, seguiti da due bisillabi piani<sup>322</sup>. Dal punto di vista ritmico, il primo dispone i primi due accenti su prima e quinta sillaba: per inversione, il verso incomincia con un dattilo e un giambo, il cui ritmo ascendente è però interrotto in corrispondenza di C5: seguono, infatti, un dattilo e due trochei. Il v. 2, al contrario, ha ritmo ascendente fino alla C5 (giambo + anapesto). Sfruttando il fatto che πάντα sia posto tra C5 e una pausa minore in luogo di C7, il secondo κῶλον ha il ritmo strutturato secondo la cellula ritmica vista nel primo κῶλον del verso precedente, con accenti su sesta e undicesima sillaba separati da quattro atone: in tal modo, dopo il ritmo ascendente, il secondo κῶλον inserisce un trocheo, il cui ritmo discendente si perde a causa delle atone in un anapesto allungato + atona finale. Il v. 3 riprende la disposizione ritmica del primo κῶλον del v. 1: il ritmo ascendente della seconda metà del κῶλον è continuato anche nel secondo, con anapesto allungato + giambo e atona; il medesimo ritmo si ha al v. 4 (quattro giambi + anapesto e atona) e al v. 5 (due giambi + anapesto allungato, formato da atona prima di cesura e anapesto dopo + anapesto e atona). Il ritmo del v. 6 dipende dall'interpretazione del gruppo formato da εἰς ἀρᾶς ξύλον: se entrambi gli accenti vanno considerati tali, il v. 6 inizia con ritmo discendente, ma il secondo dattilo non trova un'arsi dopo due brevi: si ha così un attacco con dattilo + trocheo e una clausola con due trochei, con l'inserzione di un anapesto (εἰς ἀρᾶς); se l'accento di ξύλον si perde dopo ἀρᾶς, si ottiene un dattilo, un trocheo e due anapesti con atona finale. Si propende per la seconda interpretazione.

- II. vv. 7-12 – la sezione si divide in due, secondo il medesimo *pattern*: i vv. 7-9 hanno primo e ultimo verso caratterizzato da 5p e il verso centrale da 5ox; i vv. 10-12 hanno il primo e l'ultimo verso con 5ox e il verso centrale con 7pp. Il v. 7 presenta la disposizione sillabica che segue un *pattern b – a – a – b – a* (trisillabo piano + 2 bisillabi + *word cluster* trisillabico + bisillabo). Il v. 8 segue quasi il medesimo *pattern*, riunendo però la clausola in un pentasillabo (*b – a – a – 2b*, ovvero *word cluster* trisillabico sdrucchiolo + bisillabo tronco + *word cluster* bisillabico tronco + pentasillabo piano),

<sup>318</sup> I due accenti consecutivi sono confermati dal fatto che essi si trovano a cavallo di C5, vd. LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>319</sup> L'accento di βαθύς si perde davanti a ζόφος, il cui tonico è in undicesima sillaba di dodecasillabo. I due accenti rientrano nella casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>320</sup> Si tratta di una ripresa diretta della clausola del verso precedente, Χριστέ μου, in cui il bisillabo tronco è duplicato nel tetrasillabo σταυρούμενον, che diviene tronco per la presenza di σε.

<sup>321</sup> Nel v. 5 tutti gli elementi sono prosodicamente piani; a livello grafico, nel secondo κῶλον, vi sono due trisillabi (uno prefissato προσδοκῶν, l'altro suffissato μακρόθεν, da μακρός) separati da elemento monosillabico.

<sup>322</sup> In questo caso, il *pattern* sarebbe *pattern 2b – b – a – a*.

mentre il v. 9 cambia l'ordine degli elementi, con *pattern*  $a - b - 2b^{323} - a$ . Il v. 10 ha *pattern*  $a - b - 2a - b$  (bisillabo piano + trisillabo tronco + *word cluster* tetrasillabico tronco + trisillabo piano<sup>324</sup>), il v. 11, invece,  $a - 2b - a - b$  (bisillabo piano + pentasillabo sdrucciolo + bisillabo tronco + trisillabo piano) e il v. 12  $a - b - 2a - b$  (bisillabo tronco, trisillabo tronco, tetrasillabo piano e *word cluster* trisillabico piano<sup>325</sup>). Dal punto di vista ritmico, il v. 7 è di ritmo ascendente (tre giambi + anapesto + giambo), il v. 8, invece, ha accento su prima e su quinta sillaba, con un'inversione (attacco dattilico), seguito da due giambi e un anapesto allungato per porre l'arsi in undicesima sillaba, con atona finale. Il v. 9, invece, ha il primo κῶλον di ritmo discendente (dattilo + trocheo); nel secondo κῶλον si è detto che fonologicamente vi sono due accenti su nona e undicesima sillaba: 1. τῶν potrebbe essere metricamente accentato (= dattilo + due trochei), poiché si trova dopo una cesura, a sua volta preceduta da sillaba piana, è seguito da due atone e, soprattutto, non è a fianco dell'elemento a cui è direttamente concordato; 2. vi potrebbe non essere accento d'appoggio e, quindi, il secondo κῶλον inizia per anapesto allungato (un'atona prima della cesura, seguita da anapesto). Il v. 10 ha inversione; esattamente come il v. 8, la prima parola del secondo κῶλον è καί che, così come τῶν del v. 9, non è chiaro se porti accento d'appoggio o meno: nel caso in cui lo porti, dopo il trocheo e l'anapesto del primo κῶλον ritorna un ritmo discendente (dattilo + due trochei); nel caso in cui non lo porti, si avrà un anapesto allungato, tutto contenuto dal secondo κῶλον, seguito da giambo e atona. Il v. 11, con C7, ha la medesima disposizione accentuativa delle prime cinque sillabe del verso precedente: dopo trocheo e giambo, in questo caso è sicuro l'anapesto allungato (due atone nel primo κῶλον + giambo nel secondo) + giambo e atona; il v. 12, invece, ha ritmo ascendente (giambo + tre anapesti e un'atona).

- III. vv. 13-19 – anche in questo caso le due parti in cui la sezione è divisa dal punto di vista semantico corrispondono a una disposizione ordinata dei vari tipi di cesura: i vv. 13-16 iniziano per 5pp e terminano per 5ox (la massima e la minima distanza dalla cesura) mentre due versi centrali hanno 5p<sup>326</sup>; i vv. 17-19 riproducono la stessa sequenza, ma con un solo verso caratterizzato da 5p. Il v. 13 presenta un *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo piano + trisillabo sdrucciolo + *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano), mentre il v. 14 ha un *pattern*  $a - b - 2a - b$ , dove però  $2a$  è realizzato tramite doppio bisillabo piano (ταῦτα πάσχειν); il v. 15 ha un *pattern* singolare,  $a - b - a - b - a$ , con successione binaria causata della scissione, dopo cesura, di un  $2b$  in  $a - b$ ; il v. 16, invece, ha un trisillabo piano seguito da bisillabo tronco nel primo κῶλον, mentre nel secondo si hanno due *word cluster*, uno trisillabico tronco e uno tetrasillabico piano (*pattern*  $b - a - a - 2b$ , corrispondente anche alla posizione di piane e tronche). Il v. 17, con cui si apre la seconda sottosezione, ha nel primo κῶλον un uni-

<sup>323</sup> La distribuzione sillabica del secondo κῶλον è complessa, dal momento che il genitivo τῶν ... φίλων ha due elementi in posizione attributiva, πρὸ μικροῦ σοι. Il gruppo però, a livello fonologico, ha due accenti [tonpromik'rusi 'filon] e quindi lo si interpreta come pentasillabo + bisillabo.

<sup>324</sup> La disposizione accentuativa segue invece un *pattern*  $a - b - b - a$ .

<sup>325</sup> Per la disposizione degli accenti invece si hanno elementi tronchi nel primo κῶλον, piani nel secondo.

<sup>326</sup> L'ultimo verso della sezione precedente ha 5ox.

co *word cluster* pentasillabico (due monosillabi proclitici + voce verbale trisillabica), mentre si hanno due elementi di tre sillabe (πνεῦμα σόν e λαμβάνει) separati da γάρ, secondo il *pattern*  $2b - 2a - b$ : in questo modo entrambi i κῶλα terminano con verbo trisillabico. Esattamente come il precedente, il v. 18 ha nel primo κῶλον un *word cluster* pentasillabico, formato da voce verbale tetrasillabica + monosillabo enclitico<sup>327</sup>; il primo κῶλον del verso successivo ha due *word cluster*, il primo tetrasillabico (καὶ συνών σοι), il secondo trisillabico (καὶ φέρων). Il v. 19, infine, ha un semplice *pattern*  $a - b - 2b - a$ . Dal punto di vista ritmico, il v. 13 è di ritmo discendente, con cellule ritmiche in ordine binario (trocheo + dattilo + trocheo + dattilo + trocheo); tale cadenza è mantenuta dai vv. 14 (dattilo + due trochei + dattilo + trocheo) e, forse, dal 15 (due dattili + tre trochei<sup>328</sup>); al contrario, il v. 16 ha ritmo ascendente (giambo + anapesto + due anapesti dopo la cesura, con atona finale<sup>329</sup> + anapesto e atona finale). Il v. 17 mantiene il ritmo discendente del verso precedente (due anapesti + giambo + anapesto + atona). Mantenendo lo stesso ritmo, il v. 18 è caratterizzato da una dilatazione della lunghezza dei primi due anapesti, peraltro basata su un'evidente gioco di riformulazione i elementi simili (συνευδοκῶν τε e καὶ συνών σοι: la congiunzione coordinante nel primo caso è alla fine, nel secondo all'inizio; in tal modo entrambi i gruppi iniziano per due prefissi e finiscono con un'enclitica, con un solo accento tonico sulla penultima<sup>330</sup>): si hanno due anapesti allungati, seguiti da anapesto e atona, che hanno il preciso ruolo semantico legato al contenuto del verso. L'ultimo verso della sezione mantiene il ritmo ascendente e l'anapesto allungato al centro del verso (giambo, anapesto, anapesto allungato giambo + atona).

- IV. vv. 20-23 – i quattro versi presentano un'alternanza binaria tra 5p e 5ox che prosegue la struttura dei vv. 18-19, con cui si chiudeva la sezione precedente. I vari versi sono tra loro interconnessi per mezzo dell'accento: tutti i versi hanno accento sull'ottava sillaba; i vv. 20-21 e 23 sulla quinta; i vv. 20-22 sulla prima; i vv. 21-22 sulla sesta; i vv. 22-23 sulla terza. Il primo κῶλον del v. 20 è caratterizzato da una frammentazione sillabica: il κῶλον è infatti formato da cinque monosillabi che formano due *word cluster*, uno trisillabico e il secondo bisillabico. Al v. 20, il pronome σοί è accentato nel manoscritto vaticano: esso è sarebbe inutile sia per la norme prosodiche classiche sia per la fonetica del greco medievale, perché è posto direttamente dopo δεῖ cui dovrebbe essere enclitico ['ðisi], formando una 5p; si tratterebbe dello stesso fenomeno del precedente με nel *word cluster* δεῖ γάρ με ['ðiyarme]. In realtà l'accento di σοί è enfatico: a livello sintattico, σοί non è retto da δεῖ ma da συνθανεῖν dopo la C5 (*enjam-*

<sup>327</sup> Rispetto a ἀλλ' οὐκ ἄπεστι del verso precedente, συνευδοκῶν τε sposta il clitico connettivo dopo l'accento tonico, ma, presentando due preverbi monosillabici prima di δοκῶν (σύν + εὔ) mantiene il doppio prefisso del *word cluster* οὐκ ἄπεστι, in questo caso un proclitico e un preverbo entrambi monosillabici.

<sup>328</sup> La forma οὐχί, rafforzativo di οὐ, è accentata e non proclitica.

<sup>329</sup> Il *word cluster* καὶ τὰ νῦν ha accento su νῦν, [keta'nin]) e, per questo motivo, ci sono due accenti grafici consecutivi su settima e ottava sillaba in καὶ τὰ νῦν πάσχοῦτί σοι. Tuttavia, in Greco medievale, spesso si perde l'accento di una sdrucciola cui viene aggiunto accento d'enclisi sull'ultima sillaba: per questo motivo, i due accenti consecutivi rientrano nella terza tipologia di LAUXTERMANN 2019a, p. 345 e il verso va inteso come [keta'nin pasxon'tisi].

<sup>330</sup> Si è già detto che, a sua volta, συνευδοκῶν τε è in relazione con ἀλλ' οὐκ ἄπεστι.

*bement* interno); ponendolo prima del verbo, in un'anastrofe enfaticizzata dalla cesura, esso diventa un elemento prominente del verso e, per questo motivo, è accentato; l'accentazione denota poi che in realtà il *word cluster* bisillabico δεῖ σοί va inteso come ['ðisi]. Il secondo κῶλον del verso è composto da un trisillabo tronco e un tetrasillabo piano (*pattern*  $b - a - b - 2a$ ). Il v. 21 ha due *word cluster* pentasillabici, con clausola bisillabica, mentre il v. 22 ha *pattern*  $a - b - a - 2b$  (bisillabo piano, trisillabo sdrucchiolo || bisillabo piano, *word cluster* pentasillabico piano) e il v. 23  $a - b - 2a - b$  (bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico tronco || *word cluster* tetrasillabico piano + trisillabo piano). Dal punto di vista ritmico, v. 20 inizia con inversione (dattilo + giambo), a cui fanno séguito due anapesti e un'atona. Il v. 21, invece, incomincia con quattro atone e l'unica sillaba accentata sulla quinta, l'ultima prima di C5: più che su ὡς, si potrebbe forse postulare un accento secondario su σὺν, [os ,simmetas'xo], mantenendo il ritmo ascendente (giambo + anapesto); nel secondo κῶλον si prosegue, infatti, con il medesimo ritmo (due anapesti + atona). Il v. 22 presenta a inizio ritmo discendente del v. 20 (trocheo + dattilo || trocheo), ma dopo il tonico di τοῦτο l'arsi successiva è in undicesima sede, con clausola dunque composta da anapesto allungato e atona; il v. 23 mantiene ritmo ascendente fino a fine verso (giambo + tre anapesti + atona).

- V. vv. 24-29 – la sezione è divisa metricamente in tre distici: il primo (vv. 24-25) è caratterizzato da 5p; il secondo (vv. 26-27) da 5ox; il terzo (vv. 28-29) da 5pp e 5ox. Anche in questo caso vi sono delle relazioni tra i versi basate su alcune caratteristiche condivise: considerando tutti i vv. 24-26, escludendo la terza sillaba, ogni posizione assume man mano il ruolo di tonica; mentre il v. 24 lascia atone le sillabe a cavallo della C5, al v. 25 la quinta è atona e la sesta è tonica, mentre al v. 26 la quinta è tonica e la sesta è atona; ai vv. 27-29, tutti e tre i versi hanno accento sulla sesta sillaba, i vv. 27-28 sulla prima, i vv. 27-29 sulla quinta e, in entrambi i casi, vi è una pausa metrica minore in luogo di C7; dell'intera sezione solo il v. 28 ha accento sulla terza sillaba. Il v. 24 incomincia con un pentasillabo che completa l'intero primo κῶλον, séguito da tetrasillabo sdrucchiolo e un *word cluster* trisillabico piano<sup>331</sup>. Il v. 25, invece, ha nel primo κῶλον due bisillabi separati da δέ, ovvero un *word cluster* trisillabico sdrucchiolo e un bisillabo piano, mentre nel secondo verso vi sono due trisillabi (uno sdrucchiolo e uno piano) separati da γάρ, in questo caso tonico<sup>332</sup>. Il v. 26 ha tre *word clusters*, i primi due tronchi, uno pentasillabico e l'altro trisillabico, séguiti da tetrasillabo. Il v. 27, invece, ha *pattern*  $b - a - a - 2b$  (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, bisillabo piano, *word cluster* pentasillabico piano); il v. 28 inizia per monosillabo, séguito da tetrasillabo sdrucchiolo, trisillabo sdrucchiolo e tetrasillabo piano; infine il v. 29 ha un *pattern*  $a - b - a - a - b$ , con *word cluster* bisillabico e trisillabo, entrambi tronchi, al primo κῶλον, due bisillabi e un trisillabo piano al secondo κῶλον. Dal punto di vista ritmico, il primo κῶλον del v. 24 potrebbe essere inteso come un anapesto allungato, con accento sulla quarta sillaba, a cui segue anapesto e un secondo anapesto allungato + atona finale; il v. 25, invece, ha dattilo + trocheo al primo κῶλον e un dattilo a inizio

<sup>331</sup> A livello grafico, due monosillabi intervallano i due elementi portatori di tonici, uniti da omeoarco (sillaba τᾶ- iniziale, in entrambi i casi accentata) e tra loro disposti in ordine decrescente (trisillabo – bisillabo).

<sup>332</sup> Cfr. *Carm.* 2.24.



secondo; dopo il dattilo ἥλιος si ha γάρ che pare non essere enclitico (sennò ['iliosɣar sarebbe bisdrucchiola], formando così una clausola di due trochei; il ritmo ascendente della clausola del v. 25 è mantenuto al v. 26 (giambo + tre anapesti). Il v. 27, invece, presenta in entrambi i κῶλα una struttura simile con accento su prima (inversione), quinta, ottava e undicesima sillaba (dattilo + giambo || dattilo + anapesto e atona finale): il v. 28 (due anapesti + quattro atone, accento su undicesima e atona finale) e il primo κῶλον del v. 29 (giambo + anapesto). Il v. 29, però, non è chiaro: si potrebbe intendere il gruppo ἀνασχεῖν φῶς τε va inteso [ana'sçinfoste], con 7pp, formando così una serie di solo ritmo ascendente (giambo, anapesto, anapesto [due atone prima di cesura, tonica dopo cesura] e giambo con atona finale), oppure intendere un verso contrassegnato da C5, con ritmo giambo + anapesto a cui segue, dopo cesura, una serie trocheo + dattilo + trocheo.

- VI. vv. 30-33 – i quattro versi finali contengono tre delle quattro C7 presenti nel componimento: i primi due versi, entrambi con 7pp, sono accomunati dal fatto che hanno accento sulle stesse sillabe (prima, quinta, nona e undicesima); i vv. 32-33, uno con 5p e l'altro con 7pp, hanno invece entrambi accenti sulla seconda, sulla nona e sull'undicesima. Graficamente il v. 30 ha nel primo κῶλον due trisillabi sdrucchioli (entrambi voci verbali) separati da monosillabo οὖν: si hanno dunque *word cluster* tetrasillabico tronco + un trisillabo, seguiti nel secondo κῶλον da un bisillabo tronco e un trisillabo piano (*pattern 2a – b – a – b*). Il v. 31 invece ha bisillabo e due *word cluster* pentasillabici, uno sdrucchiolo (τὸ σὸν ποιήμα), l'altro piano (τὴν νῦν ἡμέραν); il v. 32 inizia con bisillabo tronco, seguito da trisillabo, bisillabo, *word cluster* trisillabico e bisillabo tutti piani (*pattern a – b – a – b – a*, in cui i primi due elementi vanno considerati come *2b*) e il v. 33, invece, ha bisillabo tronco, pentasillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco e trisillabo piano (*pattern a – 2b – a – b*). Per quanto riguarda la ritmica, il v. 30 ha inversione<sup>333</sup>, incominciando quindi con inversione e proseguendo con ritmo ascendente (dattilo + giambo + anapesto allungato, con due atone nel primo κῶλον e un giambo nel secondo<sup>334</sup>, giambo e atona). Il ritmo ascendente è condiviso anche dai versi successivi: il v. 31 presenta medesima distribuzione accentuativa nelle prime cinque sillabe, a cui fanno séguito un anapesto allungato (due atone prima di cesura e giambo dopo di essa) e un giambo, con atona finale<sup>335</sup> e un'atona; il v. 32 ha tre giambi, seguiti da anapesto, giambo e atona; il v. 33, invece, inizia con inversione, dunque dopo un attacco trocaico, si ha un anapesto, un anapesto allungato (due atone prima della cesura + giambo nel secondo κῶλον), un giambo con un'atona finale.

Nel componimento sono presenti un *enjambement* (vv. 26-27) e quattro elisioni (v. 13 δ' ἄπεστι; v. 17 ἀλλ' οὐκ; v. 27 ἀνθ' ἑωσφόρου; v. 32 δι' ἧς).

<sup>333</sup> Anche se ἴδοιμεν οὖν ha due accenti, l'accento di οὖν dinanzi a λάμποντα perde di intensità, rientrando così nella terza casistica elencata da LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>334</sup> Nel nesso καὶ σέ, l'accento è portato dal secondo elemento che per questo motivo è segnato accentato nel manoscritto vaticano.

<sup>335</sup> Nel gruppo τὴν νῦν l'accento è su νῦν, quindi il secondo κῶλον è [tin'nin i'meran].

## 6.2 Commento letterario

7.1-2 νύξ ... ζόφος il carne si apre con l'oscurità che, nei Vangeli sinottici (Mt. 27.45, Mc. 15.33 e Lc. 23.44), cala sul mondo nel momento della Crocifissione. L'occultamento della luce solare è spesso spiegato come parte della reazione del creato alle sofferenze di Gesù<sup>336</sup> e la menzione di tale spiegazione dell'oscurità è diffusa anche nella produzione innografica per la liturgia del Venerdì Santo<sup>337</sup>. Visto che Gesù, il sole della salvezza, sta morendo, anche la sua creazione, il sole che illumina la terra, sparisce<sup>338</sup>. Invero, il nesso βαθὺς ζόφος è attestato in clausola di verso anche in Mi.Ps. *Poem.* 21.231 e, soprattutto, 17.10 ἀχλὺν ἐπενδύθητε καὶ βαθὺν ζόφον, in cui si trova anche il sostantivo ἀχλύς; nel medesimo componimento per la morte di Maria Sclerana si legge anche: καὶ πάντα πληρώσασα νῦν πικροῦ ζόφου (*Poem.* 17.41). Probabilmente l'allusione sottesa sia ai versi maupodei sia al passo dal *corpus* poetico di Psello è Andr.Cr. *M.Can.* od. 5.1.1-6 ἐν νυκτὶ τὸν βίον μου διήλθον ἀεὶ / σκότος γὰρ γέγονε / καὶ βαθεῖά μοι ἀχλύς / ἢ νύξ τῆς ἀμαρτίας· / ἀλλ' ὡς ἡμέρας υἱόν, / Σωτῆρ ἀνάδειξόν με<sup>339</sup>. Il nesso πληροῖ πάντα potrebbe ricordare Sap. 18.16 καὶ στὰς ἐπλήρωσεν τὰ πάντα θανάτου καὶ οὐρανοῦ μὲν ἤπτετο, βεβήκει δ' ἐπὶ γῆς, in cui si ricorda la notte (Sap. 18.14 ἡσύχου γὰρ σιγῆς περιεχούσης τὰ πάντα καὶ νυκτὸς ἐν ἰδίῳ τάχει μεσαζούσης) in cui discese l'angelo della morte sui primogeniti degli Egizi (Ex. 12.1-14 fa parte del ciclo di letture previste nella liturgia ortodossa del Venerdì Santo).

7.3-7 πῶς ... βλέπω la seconda parte della prima sezione è occupata da domande dirette. Tra il v. 3 e il primo κῶλον del v. 4, l'Io poetico, che in questo caso corrisponde con l'osservatore, afferma che l'oscurità non permette di osservare la scena della Crocifissione. A séguito di σταυρούμενόν σε, il tenore delle domande muta, dato che la voce narrante si chiede come sia possibile che Gesù. Si è già detto in precedenza che le domande ricordano molto da vicino la sezione interrogativa iniziale di *Carm.* 2 e, in effetti, si può osservare che Maupode tende a introdurre l'avverbio esclamativo φεῦ subito dopo l'elemento che semanticamente provoca lo stupore e, a livello metrico, in posizione rilevante di verso: dopo una cesura o a inizio verso. Se i versi precedenti alludono al *Grande Canone* di Andrea di Creta<sup>340</sup>, la formulazione di queste doman-

<sup>336</sup> Cfr. Io.Chrys. *In trid. res. dom.* PG 50, col. 823.43-824.1 ἔτι γὰρ τοῦ Σωτῆρος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ κρεμαμένου, θεωρήσας ὁ ἥλιος ὁ αἰσθητὸς τὸν ἥλιον τῆς δικαιοσύνης Χριστὸν ὑπὸ τῶν παρανόμων ὑβριζόμενον, μὴ φέρων τὸ τόλμημα, φεύγει σκοτίσας τὴν γῆν, καὶ ἄτοπον ἠγησάμενος συνεργεῖν, καὶ φωτίζειν ὀφθαλμοὺς τοὺς τὴν μεγίστην ἀσεβοῦντας ἀσέβειαν.

<sup>337</sup> Vd. anche *Triod. Rom.*, p. 699.3-7, 702.31-34, 712.38-39 e poi negli ἐγκώμια *Triod. Rom.*, p. 717.11-12 e 721.33-34.

<sup>338</sup> *Triod. Rom.*, p. 719.34-35 e 720.15-16.

<sup>339</sup> La ripresa maupodea della scena evangelica potrebbe ricordare anche un passo di Giovanni Crisostomo, nel quale egli commenta Amos 8.9 δύσεται ὁ ἥλιος μεσημβρίας, καὶ συσκοτάσει ἐπὶ τῆς γῆς ἐν ἡμέρᾳ τὸ φῶς dicendo, tra le altre cose: νύκτα ὄρᾳν δοκεῖ καὶ ζόφον βαθύν. Lo stesso passo veterotestamentario è usato da ps.Gr.Nyss. *Test. adv. Jud.* 46, p.213.43 per dimostrare la veridicità del racconto delle tenebre nei Vangeli sinottici.

<sup>340</sup> L'importanza di quest'autore nella produzione maupodea inerenti alle festività "mobili" si è già accertata per i *Carm.* 5-6 e poggia le sue basi sull'ampia diffusione e importanza che l'opera di

de sembra rifarsi a interventi in discorso diretto di Maria di Nazareth all'interno di alcuni inni dell'ἀκολουθία del Venerdì Santo (*Triod. Rom.*, p. 673.24-26 [θεοτόκιον] ὀρώσα σε κρεμάμενον, Χριστέ, ἡ σὲ κυήσασα ἀνεβόα· τί τὸ ξένον, ὃ ὀρῶ, μυστήριον, υἱέ μου; πῶς ἐπὶ ξύλου θνήσκεις σαρκὶ πηγνύμενος, ζωῆς χορηγέ; p. 678.26-29 παρεστῶσα δὲ ἡ Μήτηρ σου, ἐβόα θρηνηδοῦσα μητρικῶς· Πῶς μὴ θρηνήσω, καὶ τὰ σπλάγχνα μου τῦψω, ὀρώσα σε γυμνόν, ὡς κατάκριτον ἐν ξύλῳ κρεμάμενον; ὁ σταυρωθεὶς καὶ ταφεὶς καὶ ἀναστὰς, Κύριε, δόξα σοι) e del Mattutino del Sabato, in cui sono cantati i cosiddetti ἐγκώμια dell'ἐπιτάφιος θρήνος (*Triod. Rom.*, p. 710.11-12 ἡ ζωὴ πῶς θνήσκεις; πῶς καὶ τάφῳ οἰκεῖς; τοῦ θανάτου τὸ βασιλείον λύεις δέ, καὶ τοῦ ἄδου τοὺς νεκροὺς ἐξανιστᾷς)<sup>341</sup>. L'identificazione dell'Io poetico con la reazione della Θεοτόκος nella produzione innografica è degna di nota, dato che corrisponde precisamente alla volontà di totale compartecipazione da parte del fedele all'evento della Crocifissione propria della liturgia ortodossa. Chi più della madre di Cristo partecipò al dolore del figlio?<sup>342</sup> Il testo dei versi, però, non si attiene solo a quest'allusione innografica. Il μακρόθεν nella clausola del v. 5 è tratto direttamente da Lc. 23.49, in cui si descrive la distanza da cui guardano Gesù crocifisso i pochi cari accorsi sul Golgota (εἰστήκεισαν δὲ πάντες οἱ γνωστοὶ αὐτῷ ἀπὸ μακρόθεν)<sup>343</sup>; esso è usato, in questo caso, in senso temporale e, in tal modo, allude a Ps. 21.5-6: ἐπὶ σοὶ ἤλπισαν οἱ πατέρες ἡμῶν, ἤλπισαν, καὶ ἐρρύσω αὐτούς· πρὸς σὲ ἐκέκραξαν καὶ ἐσώθησαν, ἐπὶ σοὶ ἤλπισαν καὶ οὐ κατησχύνθησαν. Si tratta del Salmo il cui incipit è pronunciato da Cristo nel momento della sua morte in Mt. 27.46 e Mc. 15.34. Il nesso σωτήρα κόσμου προσδοκῶν è un rimando a Ps. 119.116 προσεδόκων τὸ σωτήριόν σου, Κύριε, καὶ τὰς ἐντολάς σου ἠγάπησα: proprio questo Salmo, intervallato di antifone di tre versi, è cantato nel Mattutino del Sabato Santo nel cosiddetto ἐπιτάφιος θρήνος. Il nesso ἀρᾶς ξύλον per indicare la croce della rovina/morte di Gesù causata dalla maledizione degli Ebrei (vd. LSJ e GI s.v. ἀρά e ἀράομαι) pare essere un conio mauro-podeo. Il verso offre la motivazione per cui gli Ebrei hanno crocifisso Gesù, seguendo quanto si afferma in Deut. 21.23 ἐὰν δὲ γένηται ἐν τινὶ ἁμαρτία κρίμα θανάτου καὶ ἀποθάνῃ καὶ κρεμάσῃτε αὐτὸν ἐπὶ ξύλου, οὐκ ἐπικοιμηθήσεται τὸ σῶμα αὐτοῦ ἐπὶ τοῦ ξύλου, ἀλλὰ ταφῆ θάψετε αὐτὸν ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ, ὅτι κεκατηραμένος ὑπὸ θεοῦ πᾶς κρεμάμενος ἐπὶ ξύλου· καὶ οὐ μανεῖτε τὴν γῆν, ἣν κύριος ὁ θεός σου δίδωσίν σοι ἐν κλήρῳ. La sezione si chiude con un primo verso descrittivo, basato però su una citazione da Is. 53.2 οὐκ ἔστιν εἶδος αὐτῷ οὐδὲ δόξα· καὶ εἶδομεν αὐτόν, καὶ οὐκ εἶχεν εἶδος οὐδὲ κάλλος. Si tratta di un capitolo messianico in cui, secondo la tradizione cristiana, Isaia preannuncia la Passione di Cristo e il suo significato escatologico e per questo motivo esso non è solo letto nella liturgia, ma vi si allude anche nella produzione innografica

Andrea ebbe sulla tradizione liturgica e sacra bizantina.

<sup>341</sup> Si veda anche *Triod. Rom.*, p. 823.22-28 (attribuito a Giovanni Damasceno).

<sup>342</sup> Tuttavia, nel senso intrinseco di questo spaesamento, nel dubbio dell'osservatore si può riconoscere un travisamento del contenuto di Ps. 34 (in cui si esorta il Signore a confondere i suoi *nemici*, non i suoi fedeli) e di Is. 50.7 (il Signore assiste il suo servo e per questo egli non rimane confuso). Entrambi i passi sono letti durante la liturgia del Venerdì Santo.

<sup>343</sup> Cfr. Gen.22.3-4 ἀναστὰς δὲ Ἀβραὰμ τὸ πρωὶ ἐπέσαξεν τὴν ὄνον αὐτοῦ ... τῇ ἡμέρᾳ τῇ τρίτῃ καὶ ἀναβλέψας Ἀβραὰμ τοῖς ὀφθαλμοῖς εἶδεν τὸν τόπον μακρόθεν. Il passo della Genesi sul sacrificio di Isacco è previsto nella liturgia ortodossa del Venerdì Santo.

per il Venerdì Santo, spesso in interventi in discorso diretto di Maria<sup>344</sup>.

**7.8-12 μήτηρ ... πάθει** la seconda sezione del componimento passa in rassegna i presenti e gli assenti alla scena della Crocifissione, esattamente agli stessi versi in cui, nel componimento precedente sulla Domenica delle Palme, si passano in rassegna i componenti della folla accorsa per vedere l'ingresso di Cristo a Gerusalemme (*Carm.* 6.7-14). I vv. 8-9 si soffermano sul dolore condiviso da Maria, madre di Gesù, e da Giovanni, definito per antonomasia σὸς ἡγαπημένος per ricalcare Io. 19.26-27 Ἰησοῦς οὖν ἰδὼν τὴν μητέρα καὶ τὸν μαθητὴν παρεστῶτα ὃν ἠγάπα, λέγει κτλ. Essi sono gli unici ad essere presenti rispetto a tutti i suoi cari, come segnalato dal v. 9 che si apre con il nesso participiale μόνοι παρόντες. L'uso del verbo πάρεμι rimanda al concetto di παρουσία che si è visto per il componimento su Lazzaro<sup>345</sup> e che è poi ripreso in quello per l'Ingresso a Gerusalemme<sup>346</sup>, componimenti nei quali il verbo si trovava sempre nel primo κῶλον del verso: nonostante la sua costante presenza, Cristo è stato abbandonato proprio durante la sua passione dai suoi cari (da notare l'uso di τῶν πρὸ μικροῦ σοι φίλων in clausola di verso, esattamente come *Carm.* 5.2 Χριστῶ φίλος e *Carm.* 5.21 τοιαῦτα Χριστὸς οἶδε ποιεῖν τοῖς φίλοις). Mauropode descrive l'assenza dei discepoli con una brachilogica frase nominale. L'aggettivo φροῦδος, qui usato nel suo valore etimologico di "andato via" (esso deriva da πρὸ ὁδοῦ, vd. LSJ e GI s.v.) è assai diffuso in tragedia e, in particolare, si porti a paragone Eur. *Hec.* ὦ θύγατερ, οὔμοι μὲν λόγοι πρὸς αἰθέρα / φροῦδοι (v. 10 φροῦδοι μαθηταί) μάτην ῥιφθέντες (cfr. v. 11 μάτην περιτρέχουσι) ἀμφὶ σοῦ φόνου, passo in cui Ecuba si lamenta del fatto che ogni suo intrigo è stato vano e deve consegnare Polissena a Odisseo. Soltanto alcuni fedeli seguaci sono rimasti lì attorno alla croce. I vv. 10-11 alludono ai discepoli di Cristo che, impauriti, scorrazzano per la città e non si trovano sotto al legno della croce; i due versi sono basati su Mt. 26.56 e Mc. 14.50, mentre la metafora ornitologica ha diverse testimonianze bibliche, cfr. e.g. Is. 60.8, in cui si descrivono le imbarcazioni che sono in rotta verso Sion: τίνες οἶδε ὡς νεφέλαι πέτανται καὶ ὡς περιστερὰὶ σὺν νεοσσοῖς<sup>347</sup>. In questo caso, i seguaci di Cristo sono descritti come se svolazzassero spaventati.

**7.13-19 μέγας ... βλέπειν** in questo caso, si allude direttamente a Mt. 27.46 e Mc. 15.34 e, tramite loro, a Ps. 21.1 ὁ θεὸς ὁ θεός μου, πρόσχες μοι (resp. v. 13 ἄπεστι)· ἵνα τί ἐγκατέλιπές με (cfr. v. 15 λειφθῆναι μόνος); μακρὰν ἀπὸ τῆς σωτηρίας μου (resp. μέγας ἄπεστι v. 13) nonché a Ps. 21.7 μὴ ἀποστῆς ἀπ' ἐμοῦ ὅτι θλίψις ἐγγύς ὅτι οὐκ ἔστιν ὁ βοηθῶν e Ps. 34.17 κύριε, πότε ἐπόψῃ; e 34.22 εἶδες, κύριε, μὴ παρασιωπήσης, κύριε, μὴ ἀποστῆς ἀπ' ἐμοῦ: entrambi i Salmi sono letti nel corso della liturgia per il Venerdì Santo<sup>348</sup>. Apparentemente Dio è assente e, quindi, avrebbe infranto una sua promessa, dato che aveva affermato di non abbandonare mai il Figlio in alcun momento (Io. 8.29 καὶ ὁ πέμψας με μετ' ἐμοῦ ἔστιν· οὐκ ἀφῆκέν με μόνον, ὅτι ἐγὼ τὰ

<sup>344</sup> Vd. e.g. *Triod. Rom.*, p. 679.33-37, 720.11-13, 724.20-21 e 823.22-28.

<sup>345</sup> Vd. pp. 293-294.

<sup>346</sup> Vd. pp. 310-311.

<sup>347</sup> Il passo è letto durante la liturgia del Venerdì Santo.

<sup>348</sup> Ma si pensi anche all'incipit di Ps. 108, del medesimo tenore: ὁ θεός, τὴν αἶνεσίν μου μὴ παρασιωπήσης.

ἀρεστὰ αὐτῷ ποιῶ πάντοτε)<sup>349</sup>. Dal punto di vista lessicale, si notino μέγας ἄπεστιν, in cui l'aggettivo μέγας può essere inteso come epiteto di πατήρ, oppure come enallage in senso avverbiale (cfr. *Carm.* 7.20-24 φωνή δ' ἐκεῖθεν πατρική βροντᾶ μέγα). È certo molto interessante notare che al v. 13 si legge ἄπεστι σὸς πατήρ, mentre in *Carm.* 2.14 c'è οὐκοῦν θεὸς σὸς τοῦτο τὸ βραχὺ βρέφος, con σὸς che, nei due casi, precede o segue un bisillabo tronco riferito alla stessa Persona (θεός – πατήρ). La duplice lettura riproduce il contenuto delle calunnie rivolte a Gesù crocifisso nei Vangeli sinottici (Mt. 38-44; Mc. 15.29-32; Lc. 23.39-43), riferendole però all'apparente timore di Cristo stesso (ὡς λέγεις del v. 14 è un riferimento a Mt. 27.46 e Mc. 15.34, in cui egli spira gridando l'incipit del Salmo 21). Si noti, infine, l'utilizzo dei verbi ἄπειμι e, soprattutto, σύνειμι che, esattamente come πάρειμι, cela sotto la patina di semplice verbo locativo (essere con qualcuno, vd. LSJ e GI) un fondamentale contenuto teologico: Dio non può essere separato dal Figlio (ἀπό-εἰμί) ma è necessariamente unito a lui, in quanto stessa persona (σύν-εἰμί). Quest'ossimoro causato dall'uso di composti di εἰμί usati in questi tre versi rafforza il senso intrinseco alla citazione salmodica: infatti, nel Ps. 21, dopo la prima sezione, si chiede esplicitamente a Dio di aiutare l'orante e di accompagnarlo nel suo cammino pieno di nemici. Inoltre, in questa sezione intercorrono precisi rimandi testuali a sezioni di poesie precedenti in cui la divinità di Cristo si è già rivelata<sup>350</sup>. Per questo motivo, non serve argomentare la falsità dell'assenza di Dio: il v. 17 presenta il verbo ἄπεστι nella medesima posizione metrica, con la sola sostituzione delle due sillabe a lui precedenti, eliminando l'ambiguo μέγας e sostituendolo con la forte negazione avversativa ἀλλ' οὐκ. Al contrario di quanto affermato, Dio riceve lo spirito del Figlio<sup>351</sup> ed è lì presente con lui, sopportando di veder patire il suo figlio prediletto (vd. Mc. 7.11, nella scenda della Teofania). Si tratta del medesimo rapporto tra azioni e realtà che si è visto nell'*Carm.* 5 su Lazzaro.

7.20-24 δεῖ ... τάφου se anche Dio partecipa alla morte di Gesù, conviene che l'uomo compartecipi totalmente all'evento: da notare i preverbi di συνθανεῖν e συμμετάσχω. L'Io poetico sente che la sua compartecipazione all'evento della Crocifissione è, in realtà, un bisogno necessario, enfaticamente segnalato a livello retorico dalla geminazione di δεῖ all'interno del primo κῶλον del v. 20, nel quale tutte le parole sono monosillabiche. In tal modo, si crea una notevole differenza tra la solitudine della scelta individuale di condividere con Cristo i patimenti che lo condussero alla morte e, d'altra parte, la conseguente partecipazione comunitaria alla sua gloria. Dal secondo κῶλον del v. 20 monosillabi intervallano parole di maggiore peso sillabico, ordinate in un chiasmo metrico: trisillabo, quadrisillabo, quadrisillabo, trisillabo. Tale sottile gioco retorico vuole sottolineare che la possibilità della partecipazione umana alla Crocifissione è stata stabilita direttamente dalla Trinità (v. 22) come gesto più alto della loro generosità nei confronti degli uomini (vv. 22-23): tramite la passione e la Resurrezione di Cristo, essi sono liberi dal peccato. In particolare, si noti il v. 23, la cui clausola χρηστότης era letta /xris'totis/, rendendo la prima parte del sostantivo

<sup>349</sup> Si tratta di un passo del Vangelo di Giovanni in cui si preannuncia la Crocifissione di Cristo, vd. Io. 8.21-30.

<sup>350</sup> Vd. *supra*.

<sup>351</sup> Πνεῦμα ... λαμβάνειν è locuzione tecnica usata per indicare la morte.

omofona a Χριστός. Il nesso τῆς εὐσπλαγχνίας ... ἡ μεγίστη χρηστότης si ritrova anche in Io.Maur. *Can.Par.* 2.4-5 Follieri ὡς πηγὴ χρηστότητος, / εὐσπλαγχνίας riferito a Dio Padre<sup>352</sup>. I fedeli sono riconoscenti della grazia ricevuta<sup>353</sup> e, proprio per questo motivo, esortano il risveglio perché, per la loro salvezza, è necessario che Cristo ritorni velocemente dalla tomba<sup>354</sup>.

**7.25-29 σπεύσεις ... αὐτίκα** L'esortazione dell'osservatore a Cristo è superflua. Egli si sta già affrettando a resuscitare, perché non è abituato a risiedere tra i morti (vd. *infra Carm.* 8). Il contenuto dei versi allude a Is. 60.1-2, 5 φωτίζου φωτίζου, Ἱερουσαλημ, ἦκει γάρ σου τὸ φῶς, καὶ ἡ δόξα κυρίου ἐπὶ σὲ ἀνατέταλκεν δοῦ σκότος καὶ γνόφος καλύψει γῆν ἐπ' ἔθνη· ἐπὶ δὲ σὲ φανήσεται κύριος, καὶ ἡ δόξα αὐτοῦ ἐπὶ σὲ ὀφθήσεται ... τότε ὄψη καὶ φοβηθήσῃ καὶ ἐκστήσῃ τῇ καρδίᾳ, ὅτι μεταβαλεῖ εἰς σὲ πλοῦτος θαλάσσης καὶ ἐθνῶν καὶ λαῶν<sup>355</sup>. Infatti, nelle ultime due sezioni del carne, dal momento della Passione si passa a quello dell'attesa, celebrata nella liturgia durante il Sabato Santo. Il sole ora è ritornato al posto della stella del mattino<sup>356</sup>, che richiama Ps. 109.3 ἐκ γαστρὸς πρὸ ἑωσφόρου ἐξεγέννησά σε, letto dai Padri in chiave messianica e sovente citato nella produzione innografica<sup>357</sup>. A tal riguardo, cfr. ps.Io.Chrys. *In sanc. Pas.* 1.1.5-9 ζῶν τοῖς ὅλοις ἐφηπλώθη καὶ φωτὸς ἀπλήστου τὰ ὅλα γέμει, ἀνατολαὶ ἀνατολῶν ἐπέχουσι τὸ πᾶν καὶ ὁ πρὸ ἑωσφόρου καὶ φωστήρων, ἀθάνατος καὶ πολὺς, ἐπανθεῖ μέγας Χριστὸς τοῖς ὅλοις ὑπὲρ ἥλιον. Mentre ζωφωθεῖς rimanda direttamente allo ζῶφος che copriva la luce dell'astro al v. 2, provocando le impenetrabili tenebre, l'intera descrizione ha notevoli somiglianze con alcuni passi dell'innografia per il Venerdì Santo e il Mattutino del Sabato, cfr. e.g. *Triod. Rom.*, p. 713.2-3 ὡς ἡλίου δίσκον, ἡ σελήνη Σωτήρ, ἀποκρύπτει, καὶ σε τάφος νῦν ἔκρυπεν, ἐκλιπόντα τοῦ θανάτου σαρκικῶς; p. 719.23-24 ἥλιος φαιδρὸν, ἀπαστράπτει μετὰ νύκτα Λόγε· καὶ σὺ δ' ἀναστὰς ἐξαστράψεις, μετὰ θάνατον φαιδρῶς ὡς ἐκ παστοῦ; p. 719.34-35 ἔδυσ Φωτουργέ, καὶ συνέδυσαι τοὺς φῶς ἡλίου· τρώμω δὲ ἡ κτίσις συνέχεται, πάντων σε κηρύττουσα Ποιητήν; p. 721.11-12 ἥλιον τὸ πρὶν, Ἰησοῦς τοὺς ἀλλοφύλους κόπτων, ἔστησεν· αὐτὸς δὲ ἀπέκρυψας, καταβάλλων τὸν τοῦ σκότους ἀρχηγόν<sup>358</sup>.

<sup>352</sup> Cfr. Gr.Naz. *Or.* 1.6 e ps.Io.Chrys. *In sanc. Pas.* 17-23, nonché Cat. 1Cor. 3.20, p. 64.9-19 Cramer.

<sup>353</sup> Vd. e.g. *Triod. Rom.*, p. 708.28-37

<sup>354</sup> Cfr. Gr.Naz. *Or.* 1.4 χθὲς συνεσταυρούμην Χριστῷ, σήμερον συνδοξάζομαι· χθὲς συνενεκρούμην, συζωοποιούμαι σήμερον· χθὲς συνεθαπτόμην, σήμερον συνεγείρομαι.

<sup>355</sup> Il passo è letto nella liturgia del Venerdì Santo.

<sup>356</sup> Vd. Iob 38.32 ἢ διανοιξέεις μαζουρωθὲν ἐν καιρῷ αὐτοῦ καὶ Ἐσπερον ἐπὶ κόμης αὐτοῦ ἄξεις αὐτά; e Ps. 5.4 τὸ πρῶν εἰσακούσῃ τῆς φωνῆς μου, τὸ πρῶν παραστήσομαί σοι καὶ ἐπόψομαι. Entrambi i passi sono letti nel corso della liturgia ortodossa per il Venerdì Santo.

<sup>357</sup> Vd. e.g. θεοτόκιον cantato nella liturgia del Venerdì Santo, si legge ὁ πρὸ ἑωσφόρου ἐκ Πατρὸς ἀμήτωρ γεννηθεῖς, / ἐπὶ τῆς γῆς ἀπάτωρ ἐσαρκώθη σήμερον ἐκ σοῦ.

<sup>358</sup> Il nesso λάμπειν φαιδρὸν si ritrova spesso nel *corpus* di Giovanni Crisostomo (cfr. e.g. Io.Chrys.*De proph. obsc.* PG 56, col. 186.11-13 φαιδρὸς ὁ ἥλιος λάμπων, καὶ πᾶσαν καταυγάζει τὴν οἰκουμένην· ἀλλ' ἐλθούσης τῆς νυκτὸς ἐκλείπει), nonché in un inno per S. Agatonico Martire (AHG XII 25, 244-246 ἀγγελόμορφος ὀφθεῖς / ἐν ἐκατέροις τῷ φαιδρῷ / λάμπων τῆς χάριτος). Si prenda a paragone, inoltre, ps.Io.Chrys. *In nat. dom.* 5-6 ἐκεῖνος τῷ λόγῳ Κυρίου ἀφιλονείκως βαστάζεται καὶ οὗτος τῷ τόκῳ Κυρίου ἀνερμηνεύτως λαμπρύνεται, ἐκεῖνος προβάλλεται ἥλιον αἰσθητὸν καὶ οὗτος ἐξέλαμψεν ἥλιον νοητὸν. Ἄντι ἑωσφόρου ἔδειξεν τὸν πρὸ ἑωσφόρου, ἀντι σελήνης τὴν μήτραν τὴν ἄλοχον.

7.30-33 ἴδοιμεν ... τάφων il carne si chiude con due distici in cui si esprime il desiderio, prima del solo Io poetico e poi di tutti gli uomini, di poter far parte della gloria celeste. La sezione è costruita secondo un chiasmo strutturale che corrisponde alla posizione degli ottativi: il primo e l'ultimo verso li presenta, i due versi centrali no. Dal punto di vista contenutistico e lessicale, si nota una certa somiglianza con AHG IV 39 (1), 401-408 τοῖς δρόμοις τῆς πίστεως / ὡς ἥλιος τὴν γῆν / ἐνθέως διέδραμες / ἀπ' ἄκρων οὐρανῶν / καὶ δύνας ἀδύτως / ἀπὸ γῆς εἰς Χριστὸν / τὸ φῶς συναστράπτεις / αὐτῷ τῆς ἀφθαρσίας: il componimento precedente sulla Domenica delle Palme si chiudeva proprio con l'affermazione che Cristo è venuto del mondo φέρων βροτοῖς ἅπασιν ἐκ παθῶν ἀφθαρσίαν (vd. *Carm.* 6.28). L'identificazione di Cristo con il sole, una tematica che viene ampliata nel componimento successivo sulla Pasqua, è già allusa qui a fine carne. Egli deve risplendere come la sua creatura (τὸ σὸν ποίημα), ovvero la luce del giorno attraverso cui si possono vedere queste immagini divine: è il giorno che ha fatto il Signore, come si canta in Ps. 117.24 αὕτη ἡ ἡμέρα, ἣν ἐποίησεν ὁ κύριος· ἀγαλλιασώμεθα καὶ εὐφρανθῶμεν ἐν αὐτῇ. In tal senso, i versi alludono anche al già citato Is. 60.19-20, 22 καὶ οὐκ ἔσται σοι ὁ ἥλιος εἰς φῶς ἡμέρας, οὐδὲ ἀνατολὴ σελήνης φωτιεῖ σοι τὴν νύκτα, ἀλλ' ἔσται σοι κύριος φῶς αἰώνιον καὶ ὁ θεὸς δόξα σου. Οὐ γὰρ δύσεται ὁ ἥλιός σοι, καὶ ἡ σελήνη σοι οὐκ ἐκλείψει· ἔσται γὰρ κύριός σοι φῶς αἰώνιον, καὶ ἀναπληρωθήσονται αἱ ἡμέραι τοῦ πένθους σου... ἐγὼ κύριος κατὰ καιρὸν συνάξω αὐτούς.. Il v. 32 è fondamentale per due motivi differenti ma complementari. Da un lato, attraverso questo verso si ha un'esplicita allusione al fatto che ora l'Io poetico e, con lui, tutta l'umanità è in grado di vedere la scena della Crocifissione proprio a causa del sole che, non più ottenebrato, significa l'ormai prossima Resurrezione di Cristo. All'oscurità iniziale, in cui l'Io si trovava perduto e non riusciva a vedere Cristo crocifisso, si sostituisce la luce della grazia del risorto, della quale si parla più diffusamente nel componimento successivo. Inoltre, la presenza del nesso τοῦσδε τοὺς θεῖους τύπους, la cui visione è permessa appunto dalla luce del sole nella narrazione e che, a livello retorico, è isolato nel secondo κῶλον del v. 32 con una sequenza fortemente allitterante, permette anche un'esplicito capovolgimento del dubbio iniziale. L'immagine di Cristo crocifisso aveva frastornato l'osservatore che era giunto a dubitare della sua divinità e della presenza di Dio Padre a fianco del Figlio sofferente. Ora che è tornata la luce a dipanare le tenebre, egli può affermare che quanto sta vedendo sono immagini *divine*, riconoscendo nel Crocifisso quel Dio di cui si era già manifestata la natura nei componimenti precedenti. Nell'ottica d'insieme del ciclo di epigrammi, si chiude così la manifestazione della natura "umana" di Cristo (il dolore e la supplica alla morte di Lazzaro, la gioia durante l'Ingresso a Gerusalemme, il dolore, la passione e la morte durante la Crocifissione), consustanziale e quindi parimenti divina. Si noti, infine, che, nel v. 32, attraverso τοὺς θεῖους τύπους, Mauropode si riferisce direttamente alla raffigurazione della Crocifissione per cui il componimento fu realizzato, secondo uno stilema tipico sia dell'ecfrasi sia degli epigrammi sugli oggetti d'arte per indicare la compartecipazione dell'osservatore con la scena osservata.

## 7 Carm. 8 – Εἰς τὴν ἀνάστασιν

Nel Cristianesimo, la Resurrezione di Cristo (ἀνάστασις)<sup>359</sup> è l'atto che suggella la definitiva sconfitta della morte e del peccato, avvenuta grazie alla passione e alla discesa agli inferi del Figlio di Dio, e che ricrea la natura umana (ἀνάπλασις), permettendole di entrare nella sua gloria dopo la fine dei tempi, come fu preannunciato dai profeti<sup>360</sup>. In quest'ottica, la Pasqua cristiana è la festa più importante del calendario liturgico ortodosso, la cui celebrazione inizia dopo il Μεσονύκτικον del Sabato Santo e continua per tutta la domenica successiva<sup>361</sup>. Anche se il momento della Resurrezione non è descritto nei Vangeli canonici, la manifestazione del Risorto è presente in tutti e quattro i testi, pur con considerevoli differenze: dopo l'annuncio dell'apparizione da parte di angeli (uno in Matteo e Marco, due in Luca e Giovanni), Cristo appare prima alle donne e poi al consesso dei suoi discepoli (Mt. 28; Mc. 16; Lc. 24; Io. 20); in particolare, Mc. 16.12-13 e Lc. 20.13-33 affermano che Gesù apparve anche a due altri discepoli, che, secondo Luca, si stavano dirigendo a Emmaus.

Al pari della Crocifissione, l'ἀνάστασις è una delle iconografie più diffuse della Cristianità e fu rappresentata sin dagli albori e dalla prima diffusione del Cristianesimo<sup>362</sup>. L'iconografia attraversò un periodo di notevoli modifiche nel corso del IX e del X sec.; nell'XI vi è la compresenza di quattro differenti tipologie figurative non cessò, anzi esse si amalgamarono e crearono una certa standardizzazione dell'immagine. Gesù è posto al centro dell'immagine, vestito di una tunica: è la sua Resurrezione a essere protagonista indiscussa della raffigurazione<sup>363</sup>. È raffigurato solitamente nell'atto di incedere (fig. 33-38) e i suoi piedi si trovano sopra una spaccatura nel terreno, in cui si vedono vari oggetti (porte, chiavi, chiavistelli) e, in alcuni casi, la figura antropomorfa di Ade (fig. 34, 37-38). Talvolta però Cristo è stante o piegato verso Adamo, genuflesso ai suoi piedi (fig. 39-40). Gesù stringe la mano a quest'ultimo con la sua destra, mentre con la sinistra, nella maggior parte delle rappresentazioni di questo periodo, regge la croce patriarcale<sup>364</sup>. La figura di Cristo può incedere/essere piegata verso sinistra o destra e può essere inserita in una mandorla di colore azzurro del tutto paragonabile a quella dell'iconografia della Trasfigurazione; lo sguardo è fisso alla coppia di astanti formata da Adamo ed Eva. Nell'iconografia dell'ἀνάστασις, infatti, si sono via via aggiunte le presenze di altri personaggi biblici. I due principali sono Adamo, sempre genuflesso, che guarda fisso negli occhi di Cristo; il suo polso destro è

<sup>359</sup> In Mc. 9,9, mentre scendevano dal Tabor dopo la Trasfigurazione, Gesù dice ai tre discepoli testimoni di non parlarne finché ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐκ νεκρῶν ἀναστῆ.

<sup>360</sup> Sulla teologia della Resurrezione nel periodo paleocristiano, vd. RENGSTORF 1967; per il suo significato a Bisanzio, vd. PODSKALSKY 2000.

<sup>361</sup> Per una descrizione della liturgia pasquale, vd. ANDRONIKOF 1986, pp. 5-13.

<sup>362</sup> Per la storia dell'iconografia, si vedano R. LANGE 1966, LUCCHESI PALLI 1966 e, soprattutto, KARTSONIS 1986, con la relativa recensione di CORRIGAN 1989. Sul ruolo che l'*Hodegos* di Anastasio Sinaita ebbe nella ridefinizione dell'iconografia di σταύρωσις e ἀνάστασις nel corso del VII sec., vd. BELTING – BELTING-IHM 1966 e KARTSONIS 1986, pp. 40-67.

<sup>363</sup> Vd. KARTSONIS 1986, pp. 213-214.

<sup>364</sup> Sull'evoluzione della presenza della croce nell'iconografia dell'ἀνάστασις, vd. KARTSONIS 1986, pp. 205-209.



stretto dalla destra di Gesù. In piedi alle sue spalle è raffigurata Eva: anch'ella guarda Cristo, in atto di supplica; le sue mani possono essere aperte (fig. 37)<sup>365</sup> o giunte e, in questo caso, sono coperte da un lembo della veste (fig. 33-36, 38-41<sup>366</sup>). Rispetto ai secoli precedenti, Eva ricopre un ruolo di eguale importanza rispetto alla figura genuflessa di Adamo<sup>367</sup>. Davide e Salomone, la cui presenza si è stabilizzata nel corso del IX-X sec., si trovano o alle spalle di Adamo ed Eva (fig. 34 e 37) o, il più delle volte, dalla parte opposta dell'immagine (fig. 33, 35-36, 38-41); sono vestiti con abiti regali e cinti da corone; spesso discorrono tra di loro. È rappresentato spesso anche Giovanni il Battista, l'ultimo dei profeti (fig. 34, 36, 39-40)<sup>368</sup>; nell'ἀνάστασις del Monastero di Daphnē (fig. 34), nella quale Davide e Solomone sono alle spalle di Adamo ed Eva, il Battista regge il rotolo delle scritture con la sinistra, tiene la destra in posizione benedicente e, mentre fissa l'osservatore, sembra discorrere con il gruppo di astanti posti al limitare destro della raffigurazione. La presenza degli astanti è però ben attestata anche nelle altre tipologie iconografiche (fig. 35, 37; in fig. 34, sulla sinistra alle spalle sia di Davide e Solomone, sembrano esserci altri Re, mentre a destra, dietro al Battista, vi sono normali astanti), così come il Battista può essere raffigurato nella medesima posizione, ma rivolto verso Davide e Solomone (fig. 39-40), che, in questo caso, guardano l'evento della Resurrezione e non parlano<sup>369</sup>; talvolta tutti e tre, e una folla di astanti alle loro spalle, sono raffigurati oranti<sup>370</sup>. Nel corso dell'XI sec., alle spalle di Adamo ed Eva appare anche il loro primogenito Abele, quasi sempre rappresentato come un pastore (fig. 36 e 39)<sup>371</sup>.

La totale assenza sia di Giovanni il Battista, che si è detto essere un Santo molto caro a Mauropode, sia di Abele fa supporre che la raffigurazione descritta avesse Adamo, Eva, Solomone e Davide ai lati di Cristo. Esattamente come per la Crocifissione (fatta eccezione per la presenza del centurione, non citato da Mauropode)<sup>372</sup>, non è af-

<sup>365</sup> Tale tipologia di raffigurazione è soprattutto attestata nelle incisioni in avorio di X-XII sec. (vd. e.g. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 144-145 n. 91; pp. 147-148 n. 93; pp. 152-153 n. 98) e negli affreschi di epoca successiva (vd. e.g. l'affresco dell'ἀνάστασις nella Chiesa dei Dodici Apostoli di Tessalonica, datati attorno al 1312). La tipologia pare essere diffusa in area palestinese durante il regno dei Crociati, vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 384-385 n. 254 (lezionario siriano realizzato forse nel Monastero di Mar Mattai nel 1216-1220) e pp. 392-393 n. 259 (manoscritto realizzato nello Scrittorio del S. Sepolcro a Gerusalemme attorno al 1135).

<sup>366</sup> Si tratta dello stesso gesto di rispettosa preghiera che si ritrova nella raffigurazione delle donne cui viene dato l'annuncio della Resurrezione dall'angelo del Signore, vd. fig. 42-43.

<sup>367</sup> Vd. KARTSONIS 1986, pp. 210-213. L'evoluzione del ruolo di Eva successivamente ha condotto a raffigurazioni, soprattutto in ambito slavo, in cui la prima donna è rappresentata alla stregua di Adamo, genuflessa e con il polso stretto dalla sinistra di Cristo, cfr. e.g. gli affreschi dell'ἀνάστασις presso la cappella voluta da Stefano Uroš II Milutin nel monastero di Studenica (XIII sec.) e nella Chiesa della Vergine Odigitria a Peć (XIV sec.).

<sup>368</sup> Vd. anche H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 120-122 n. 68B; pp. 127-128 n. 74; pp. 166-167 n. 115.

<sup>369</sup> Vd. anche H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 147-148 n. 93.

<sup>370</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 392-393 n. 259, f. 9v del Salterio della Regina Melisende (British Library, Egerton Ms. 1139, 1135ca.).

<sup>371</sup> Vd. anche Sin. gr. 339, f. 5r, ripr. in H. C. EVANS – WIXOM 1998, p. 109 (n. 63), nonché *ivi*, pp. 166-167 n. 115. Sulla presenza di Abele nell'iconografia dell'XI sec. vd. KARTSONIS 1986, pp. 209-210.

<sup>372</sup> Ma non è l'unico caso in cui Mauropode si discosta dalle raffigurazioni tipiche dell'XI sec., come già riscontrato per l'assenza del primo bagno di Gesù in *Carm. 2*

fatto un caso che tale tipologia sembra essere simile alle raffigurazioni monumentali del Monastero di Nea Monē e del contemporaneo Monastero di Hosios Lukas. Tuttavia, vi è una notevole differenza anche in questo caso. Ai vv. 24-27 sono menzionate le guardie del sepolcro che, durante la Resurrezione, vengono accecate dai lampi emanati dal corpo di Cristo per fare in modo che egli non venisse visto da occhi empi. Le guardie sono solitamente assenti nell'iconografia dell'Anastasis ed è rara anche nelle raffigurazioni più legate al dettato evangelico e presenti nelle miniature di tetravangeli ed evangelari (fig. 41); sono dormienti, ad esempio, in Athon. Pantokrator 61 (Lambros 1095, diktyon 29080; IX sec.), f. 30v. Senza dover supporre la presenza di ulteriori tipologie iconografiche nella raffigurazione bizantina dell'ἀνάστασις<sup>373</sup>, tale divergenza è facilmente spiegabile attraverso l'aggiunta all'iconografia tradizionale di un dettaglio che Mauropode trae direttamente dal racconto evangelico, dato che in Mt. 28.4 le guardie sono spaventate e tramortite dall'apparizione dell'angelo del Signore.

Il componimento sulla Crocifissione si apre nel buio della profonda tenebra, nel quale l'osservatore a stento riesce a osservare Cristo in croce. A quest'oscurità risponde la prima sezione del carne sulla Resurrezione (vv. 1-4), in cui l'Io poetico esorta l'Osservatore a guardare il miracolo finché è possibile, per non incorrere successivamente nell'errore di Tommaso. Va sottolineato che, esattamente come le tipologie iconografiche più diffuse dell'ἀνάστασις, anche il componimento Mauropodeo si distacca dai racconti evangelici e narra esattamente quanto loro tacciono, ovvero gli attimi appena successivi alla Resurrezione che precedono la scoperta delle donne della mancanza del corpo di Gesù nel sepolcro. L'evento della Resurrezione è visibile agli occhi di tutti i fedeli proprio grazie a quella luce che Cristo ha riportato nel mondo tornando dai morti, come preannunciato nella chiusa del componimento precedente. Anche il *Carm.* 2 si apre con la luce che si lampeggia nel cielo nel momento della Nascita di Cristo e, all'inizio del *Carm.* 4, l'Io poetico esorta l'Osservatore a distogliere lo sguardo dalla visione di Cristo trasfigurato. Se, imitando il comportamento dei discepoli di Cristo, egli poté partecipare all'evento della Trasfigurazione attraverso il solo udito, ora può apprendere anche per mezzo della vista i misteri che non possono essere descritti appieno da parola umana (v. 5 μαθητῆς ἀπόρρητων).

L'allocuzione all'Osservatore apre la seconda sezione (vv. 5-10), nella quale si rivela che Cristo è risorto e si sottolinea la velocità con la quale egli è tornato tra i vivi, non essendo abituato a soggiornare tra i morti<sup>374</sup>. La menzione della velocità della Resurrezione trova spiegazione non solo sulla base dei riferimenti all'innografia sottesi ai versi<sup>375</sup>, ma anche nella relazione tra questo componimento e il precedente sulla Crocifissione, giacché, nella quarta sezione di quest'ultimo (*Carm.* 7.24-29), Cristo è esortato dall'Io narrante a risorgere in fretta ed è descritto il sorgere del sole dopo la

<sup>373</sup> La presenza delle guardie è attestata nell'iconografia della Resurrezione: i soldati sono dormienti, ad esempio, all'affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (1303-1305); accecati nella Resurrezione di Gesù Cristo di Raffaello Sanzio (1502).

<sup>374</sup> Più volte, nel mattutino del Sabato Santo, si chiede a Cristo di velocizzare il suo ritorno, vd. e.g. *Triod. Rom.* p. 726.19-20 σπεῦσον ἐξαναστῆναι, τὴν λύπην λύων Λόγε, τῆς σὲ ἀγνώως Τεκούσης

<sup>375</sup> Vd. *infra*.

notte della Passione, condizione necessaria per cui l'Osservatore può vedere l'evento della Resurrezione. La seconda sezione si chiude con un'ulteriore dimostrazione della velocità: egli non ha lasciato passare tre sere, ma solo tre giornate, tra la sua morte e la sua Resurrezione, pur essendo stato in grado di risvegliare un morto dopo quattro giorni. Pur essendo usato al plurale, il nesso τετραήμερους φίλους è un palese riferimento a Lazzaro, del quale i due aggettivi sono epiteti tradizionali<sup>376</sup>. Se ciò non bastasse, al *Carm.* 5.11, Marta sconsiglia a Cristo di fare aprire la tomba perché egli, dopo quattro giorni, ormai è marcescente (ἰδοὺ σέσηπε· τὸν τεταρταῖον βλέπεις, in cui τεταρταῖον è equivalente perfetto di τετραήμερους) e che, in *Carm.* 6.9-10, si descrivono coloro che hanno visto il miracolo del risveglio di Lazzaro mentre accolgono Cristo a Gerusalemme sventolando le palme che decretano la vittoria sulla morte.

Con la sua Resurrezione, Cristo non è solo tornato tra i vivi, ma ha anche salvato l'intera umanità, a partire dai suoi patriarchi. La terza sezione (vv. 11-21) si apre con un'immagine molto vivida di Gesù che trascina via dalle loro tombe vecchie di secoli gli antichi progenitori Adamo ed Eva<sup>377</sup>, servendosi delle sue potenti mani. Egli ha infatti riparato all'antica caduta e ha perdonato il vecchio Adamo, che nell'icona si genuflette dinanzi a lui. Attraverso queste azioni ha sconfitto definitivamente la morte. Anche in questo caso, nel *Carm.* 6.11-14 si esorta tutto il resto della folla accorsa per assistere all'ingresso di Gesù a Gerusalemme a inneggiarlo da supplici, perché egli è giunto a portare la vita a tutti quelli che lo desiderano. Il collegamento tra i due carmi è evidente, perché anche in quello sull'ἀνάστασις, nei medesimi versi, si parla dell'azione di Cristo che salva dalla morte l'intera umanità, impersonificata da Adamo che commise il peccato primigenio, donandole la vita. L'iconografia dimostra che, oltre ad Adamo, egli resuscita anche Davide e Salomone, i defunti antenati di colui che ora ridà loro la vita (vv. 17-21). Essi sono, per antonomasia, i due più importanti re del popolo israelita, lo stesso che lo ha tradito e portato alla morte, come esplicitato nella descrizione della corrotta Sion in *Carm.* 6.15-21<sup>378</sup>. Peraltro, in *Carm.* 5.19-21 si descrive il risveglio di Lazzaro, dimostrazione di quanto può fare Cristo per chi gli è caro, come dimostrato, nell'epigramma sull'ἀνάστασις, dalla Resurrezione dei Patriarchi.

Si aprono, in questo modo, le ultime tre sezioni che ricordano da vicino la macrostruttura del finale di *Carm.* 2. Infatti, nel componimento in esame è affermato esplicitamente il fatto che, attraverso la Resurrezione dei patriarchi e di Eva e il loro perdono, i fedeli, maschi e femmine, hanno riottenuto la speranza della Resurrezione e della vita nella gloria di Dio (vv. 23-24; in *Carm.* 2.29, più semplicemente, dopo la dimostrazione della regalità del neonato Gesù, si dipana il dubbio dell'osservatore che partecipa alla gioia comunitaria). Siano dunque pure lasciati accecati dalla luce di Cristo i soldati che si trovarono a far da guardia al sepolcro, perché servi dei malvagi che

<sup>376</sup> Il riferimento è già stato evidenziato da Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPIUS 2018, p. 567), ma senza supporre che vi siano dei rimandi interni con *Carm.* 5

<sup>377</sup> Giustamente, Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPIUS 2018, p. 567) identificano con i due progenitori il generico τοὺς γενάρχας, usato proprio per indicare Adamo ed Eva nella letteratura cristiana (vd. Lampe s.v. γενάρχη).

<sup>378</sup> A riguardo, si rimanda ancora a KARTSONIS 1986.

vollero la morte di Cristo e, quindi, del peccato (vv. 25-27; in *Carm.* 2.30-31 il personaggio opposto al giubilo generale è Giuseppe, che è assillato dal dubbio dell'origine del neonato, poi dissoltogli da un sogno rivelatore). Dato che il tu poetico è stato ritenuto degno di osservare l'evento della Resurrezione, egli deve gioire per la sua seconda creazione (vv. 28-30; medesima immagine di giubilo comunitario in *Carm.* 2.32-33: da notare la presenza dei verbi ἐπικροτέω e συγκροτέω)<sup>379</sup>. Ma, in queste ultime due sezioni, è evidente un'ulteriore serie di allusioni di nuovo al *Carm.* 4 sulla Trasfigurazione. Mentre in quel componimento l'Osservatore doveva abbassare lo sguardo per non essere accecato dalle folgori emanate dalla manifestazione della natura divina di Cristo, ora sono le guardie a essere accecate dalla luminosità del risorto, per fare in modo che la vista dei profani (ὄψις δυσσεβῶν) non torni a vedere quanto non è degna di vedere. L'osservatore, invece, è stato ritenuto degno di osservare la scena (da notare il rimando a *Carm.* 4.1 φρίζον, θεατά, τὴν ὀρωμένην θέαν tramite la relativa ὄν ὀρᾶς θεαμάτων, peraltro in clausola di verso) perché ormai consapevole e partecipe della Nuova Alleanza grazie alla Pasqua del Signore. Nell'epigramma sull'ἀνάστασις si vede, dunque, il compimento del percorso dell'Osservatore che è stato partecipe alla vita di Cristo dalla sua Natività fino alla Resurrezione e, per questo motivo, si giunge al picco di rimandi intertestuali tra le poesie che fanno parte di questa sezione del *corpus* mauropodeo.

### 7.1 Commento metrico-ritmico

Nel carme, otto versi su trenta sono caratterizzati da C7 (26,7%). Si possono riscontrare sei sezioni tematiche:

#I. 6 vv. (4+2) – II. 6 vv. (4+2) – III. 5 vv. (4+3) – IV. 4 vv. – #V. 6 vv. – VI. 3 vv.

Il carme è praticamente identico, nella struttura delle sue sezioni, a quello precedente, con la sola eccezione di due versi in meno nella terza sezione e di uno in meno nella sesta.

- I. vv. 1-6 – l'Io poetico esorta l'osservatore a contemplare la scena della Resurrezione. I versi seguono una struttura concentrica, chiusa dal v. 7, primo verso della sezione seguente: attorno a tre versi centrali caratterizzati con C5 (vv. 3-5 5ox – 5p – 5ox) vi sono due coppie di due versi con C7 (vv. 1-2 e 6-7, sempre in ordine 7p e 7pp). I primi cinque versi hanno tutti accento sulla prima sillaba, i vv. 2-3 hanno accento sulla quinta sillaba, i vv. 3-4 sulla sesta, i vv. 4-5 sulla nona, i vv. 5-6 sulla quinta<sup>380</sup>. Il v. 1 modifica un *pattern* più volte visto, ponendo due bisillabi piani (peraltro uguali tra loro), seguiti da un *word cluster* trisillabico piano nel primo κῶλον, mentre nel secondo vi è un *word cluster* pentasillabico (entrambi i *word cluster* sono formati da

<sup>379</sup> Come già segnalato per la Crocifissione, vd. lo studio di VOJVODIC 2012 sulla disposizione parietale di Natività e discesa agli Inferi nelle chiese ortodosse.

<sup>380</sup> Una caratteristica che è condivisa da tutti i vv. 5-14.

articolo proclitico + elemento portatore di accento, tra loro in leggera allitterazione), con *pattern*  $a - a - b - 2b$ ; il v. 2, invece, ha bisillabo + *word cluster* pentasillabico, seguito da monosillabo e tetrasillabo. Il v. 3 recupera un *pattern* abbastanza consueto ( $a - b - b - 2a$ , bisillabo piano + trisillabo tronco + trisillabo sdrucchiolo + tetrasillabo piano), così come il v. 4, che però ha in clausola due bisillabi tra loro identici (*pattern*  $a - b - 2b - a$ , bisillabo piano + trisillabo piano, pentasillabo piano + bisillabo piano). Anche il v. 5 ha *pattern*  $a - b - 2b - a$  (bisillabo piano a inizio e alla fine, trisillabo tronco e *word cluster* pentasillabico), mentre il v. 6 ha *pattern*  $b - a - a - a - b$  (*word cluster* trisillabico piano, tre bisillabi piani, un secondo *word cluster* trisillabico), con doppia pausa metrica dovuta alla cesura principale in C7 e alla fine di parola dopo C5, che isola al centro del verso l'avverbio  $\alpha\acute{\upsilon}\theta\iota\varsigma$ , parola-chiave dell'intero componimento. Inoltre, i vv. 5-6 sono fortemente legati anche dal punto di vista sintattico, dato che  $\zeta\tilde{\omega}\nu\tau\alpha$   $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{\omicron}\nu$  sono rispettivamente il predicativo dell'oggetto e il complemento oggetto retti da  $\delta\rho\alpha$ : anche il manoscritto vaticano manifesta questa relazione non ponendo alcun segno interpuntivo dopo  $\delta\rho\alpha$  del v. 5 che risulta essere isolato a fine frase ma correlato al verso successivo con un forte *enjambement*. Il v. 1 ha ritmo discendente fino alla C7 (trocheo + dattilo + trocheo), dove segue un anapesto allungato. Il v. 2, invece, inizia con la cellula ritmica che pone accento su prima e quinta e, dopo l'attacco discendente, mantiene il ritmo ascendente (trocheo + tre anapesti e atona); il v. 3, pur avendo la medesima disposizione accentuativa, dopo il trocheo e l'anapesto del primo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  è posto accento sulla sesta sillaba, la prima dopo la cesura: in questo modo si ha una doppia inversione a inizio di ciascun  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  (trocheo + anapesto + dattilo + anapesto e atona). Il v. 4, invece, ha ritmo discendente (dattilo + trocheo + dattilo + due trochei). Il v. 5 ha inversione, iniziando con ritmo dattilico spezzato poi dalla catena di ritmi ascendente (trocheo + anapesto + anapesto allungato + giambo e atona); il v. 6, infine, ha ritmo ascendente fino alla prima pausa ritmica dopo C5 (giambo + anapesto), per poi divenire discendente (trocheo + dattilo + trocheo).

- II. vv. 7-12 – la sezione ha il primo verso caratterizzato da C7 preceduta da sdrucchiola, gli altri da  $\delta\omicron\chi$ . Il v. 7 ha ciascun elemento tonico preceduto da monosillabo clitico e disposto in ordine crescente di sillabe (bisillabo tronco - trisillabo sdrucchiolo - tetrasillabo piano, con tutte e tre le possibili posizioni del tonico ammesse dalla lingua greca); il v. 8, invece, ha *pattern*  $a - b - a - 2b$  (bisillabo piano, trisillabo tronco, bisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico piano); il verso ha una seconda pausa metrica in luogo di C7, attraverso la quale è isolato al centro del verso  $\nu\epsilon\kappa\rho\acute{\omicron}\varsigma$ , un termine fondamentale all'interno dell'economia della narrazione. Il v. 9 presenta un tetrasillabo seguito da monosillabo tonico, un gruppo unito in omeoarco con un *word cluster* pentasillabico formato da proclitico + tetrasillabo, a cui segue un bisillabo; il v. 10 mantiene questa disposizione sillabica, con la sola differenza che, al primo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$ , l'ordine degli elementi è invertito (monosillabo + tetrasillabo): tale caratteristica è condivisa anche dal primo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  del v. 11, che però muta anche la distribuzione sillabica del secondo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  (*word cluster* trisillabico piano + trisillabo piano). Il v. 12, infine, ha *pattern*  $a - b - 2a - b$  (bisillabo tronco, trisillabo tronco, *word cluster* tetrasillabico tronco, trisillabo piano). Il ritmo del v. 7 è ascendente: dopo due giambi e due atone nel primo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  è probabile che vi sia accento di appoggio su  $\delta$  dopo cesura ([<sub>1</sub>o zoi'foros], così da creare due anapesti e un'atona; il v. 8, invece, si apre con inversione e, dunque, dopo attacco

trocaico, il ritmo diviene ascendente (anapesto + giambo + anapesto allungato per spostare l'arsi in undicesima sede). Il v. 9 mantiene il ritmo ascendente (giambo + tre anapesti + atona), mentre i vv. 10-11 iniziano con la cellula ritmica identica al v. 8: al v. 10, essa è seguita da anapesto allungato, giambo e atona; al v. 11 da due anapesti e un'atona. Il v. 12, invece, riprende l'accentazione del primo κῶλον del v. 9, con ritmo ascendente formato da giambo, due anapesti, giambo e atona.

- III. vv. 13-17 – la sezione ha i vv. 13-16 strutturati in modo tale che i vv. 13 e 16 siano 5ox e contengano, al loro interno, un verso con 7pp e uno con 5pp; a questa struttura è legato sintatticamente il v. 17, con 7pp. I vv. 13-14 hanno entrambi un'inversione, mentre i vv. 15-16 hanno il loro primo accento sulla seconda sillaba<sup>381</sup> e il v. 17 riprende l'accento sulla prima sillaba dei primi due versi della sezione. Il v. 13 ha *pattern a – b – 2b – a* (bisillabo piano, trisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico tronco, bisillabo piano), identico alla disposizione del v. 12 – basata però sul raddoppiamento dei bisillabi; il v. 14, tornando al raddoppiamento del bisillabo del v. 12, inverte l'ordine degli elementi attorno a C5, con *pattern b – 2a – b – a* (trisillabo sdrucchiolo, *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo, bisillabo piano e trisillabo piano). I vv. 15-16 distribuiscono gli elementi secondo un ordine decrescente per numero di sillabe: v. 15 *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo, tetrasillabo piano, *word cluster* trisillabico piano; il v. 16 ha tre *word cluster*, il primo pentasillabico tronco, il secondo tetrasillabico tronco e il terzo trisillabico piano. Il v. 17, invece, pone due bisillabi al primo κῶλον e un trisillabo e un pentasillabo al secondo, con *pattern a – a – b – 2b* come il v. 13<sup>382</sup>. Dal punto di vista ritmico, i vv. 13-14 incominciano con inversione: il v. 13 ha dunque trocheo + anapesto, seguito da sequenza di giambo + anapesto<sup>383</sup> + giambo e atona; il v. 14 ha inversione a inizio verso, con dattilo + giambo, due anapesti e atona finale. Il v. 15 ha due anapesti<sup>384</sup>, un giambo e un anapesto con atona finale, mentre il v. 16 ha due anapesti allungati seguiti da giambo e atona finale. Infine, il v. 17 ha un'interessante disposizione applicazione a quattro versi della cellula ritmica dei vv. 13-14: in πατεῖ τύραννον, l'accento di τύραννον non può scomparire perché è metrico; se il primo accento si ottiene la cellula ritmica che dispone accenti su prima e quinta sillaba per inversione, in modo tale da avere un attacco trocaico, seguito da anapesto; se invece si mantengono entrambi si ha un trocheo, un giambo e un dattilo. Nel secondo κῶλον vi è solo il composto pentasillabico ἀνθρωποφθόρον che, preceduto da cesura e parola sdrucchiola, potrebbe assumere un accento d'appoggio che sfrutti quello etimologico di ἀνθρωπος: [ἄνθρωποφθόρον]: si avrebbe così un dattilo e un trocheo; se non si accetta quest'ipotesi, vi è semplicemente un anapesto allungato con tonico in undicesima sede.

<sup>381</sup> Si noti sin d'ora che mentre il v. 15 ha il primo κῶλον che finisce in dattilo, il v. 16 ha un anapesto.

<sup>382</sup> Tra i vv. 16-17 il manoscritto vaticano pone una virgola e non un punto in alto: non si tratta di un *enjambement*, ma della semplice indicazione che il verbo κατελθὼν è legato al soggetto di πατεῖ, quindi il flusso sintattico non va interrotto.

<sup>383</sup> Dato che τό è posto appena dopo cesura, ma anche dopo accento tonico di ἀνορθοῖ, è improbabile che sia accentato; in questo caso, forse, è sfruttato l'accento grammaticale del preverbo πρό di τὸ προπεπτωκός, fonologicamente un prefisso atono, con resa [to<sub>1</sub>propepto'kos].

<sup>384</sup> La prima sillaba di ἐξεγερῆι porta accento d'appoggio perché dopo 5pp e prima di due atone.

- IV. vv. 18-21 – i vv. 18-21 sono tutti caratterizzati da C5, il primo preceduto da parola tronca, gli altri da parola piana; il v. 20 ha una seconda pausa in luogo di C7, che isola al centro del verso il participio ζῶντας<sup>385</sup>. Il v. 18 dispone un *word cluster* pentasillabico al primo κῶλον (due proclitici + trisillabo tronco), seguito al secondo da due altri *word clusters*, uno trisillabico (articolo + bisillabo piano) e uno tetrasillabico (due proclitici + bisillabo piano). Il v. 19 ha *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo tronco, due *word clusters* trisillabici, uno piano e uno tronco, tetrasillabo piano), il v. 20 è invece identico nel primo κῶλον al v. 19 (*word cluster* pentasillabici), a cui seguono due bisillabi e un trisillabo, tutti piani; il v. 21, invece, ha un unico *word cluster* pentasillabico nel primo κῶλον, seguito da *word cluster* tetrasillabico e da trisillabo piano, in ordine decrescente per peso sillabico – al contrario del v. 7, dove al centro del verso vi era proprio εἰς ἔγερσιν: si tratta di un rimando molto importante, perché con questo verso si chiude la sezione centrale del poema. Dal punto di vista ritmico, il v. 18 ha inversione, con trocheo, anapesto, giambo e anapesto allungato. Se poi il v. 19 ha ritmo fortemente giambico (quattro giambi + anapesto<sup>386</sup> e atona), il v. 20 è di ritmo discendente (dattilo + trocheo || trocheo + dattilo + trocheo) e il v. 21 anapestico (anapesto allungato e due anapesti, seguiti da atona finale).
- V. vv. 22-27 – Il manoscritto vaticano segnala l’inizio di una nuova sezione ponendo l’*alpha* di αὐτός nel margine, in maiuscola in ectesi, di formato identico al *sigma* di σκόπει del v. 1. La sezione si divide in due: i primi due versi riprendono quanto detto in precedenza, parlando della resurrezione di Adamo ed Eva, gli altri delle guardie al sepolcro. Tale situazione si riflette nella disposizione delle cesure: i vv. 22-23 hanno 7p e 5p, i vv. 24-25 7pp e 5pp, mentre gli ultimi due versi entrambi 5ox. Per quanto riguarda la distribuzione sillabica il v. 22 ha *pattern 2a – b – b – a*; il v. 23, invece, ha *pattern a – b – 2a – b* (bisillabo, trisillabo, *word cluster* tetrasillabico e trisillabo, tutti piani). Il v. 24, riprendendo la distribuzione sillabica del v. 22, incomincia per *word cluster* trisillabico, seguito da tetrasillabo sdrucchiolo, *word cluster* trisillabico piano e bisillabo piano (*pattern b – 2a – b – a*). I versi successivi hanno *pattern* più regolari: i vv 25-26 presentano entrambi il *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo tronco + trisillabo sdrucchiolo, trisillabo tronco + bisillabo piano<sup>387</sup>; v. 26 *word cluster* trisillabico sdrucchiolo + bisillabo tronco, trisillabo tronco + tetrasillabo piano), mentre il v. 27 presenta il medesimo *pattern*, ma sciolto in *a – b – b – a – a* (bisillabo tronco + trisillabo tronco, trisillabo tronco + due bisillabi piani). Il v. 22, dal punto di vista ritmico, presenta tre giambi, seguito da trocheo allungato (atona prima di cesura, anapesto dopo cesura),

<sup>385</sup> La posizione di questo verso con doppia pausa è interessante perché, considerando i vv. 19-25, esso è inquadrabile nell’alternanza binaria tra C5 e C7 che caratterizzerà la prima parte della sezione successiva.

<sup>386</sup> In questo caso l’anapesto è anche metrico, Σολομῶνα: si tratta di un dato certo importante dato che il nome proprio in questo caso “infrange” la legge delle dispari lunghe proprie del dodecasillabo mauropodeo.

<sup>387</sup> Il *pattern* accentuativo è assimilabile a una struttura chiasmica, dove lo sdrucchiolo μάταιοι trova corrispettivo in ὑπηρεταί, che non può non essere piano: in questo modo sintassi e accentazione sono identiche (il verso φρουροὶ μάταιοι, δυστυχεῖς ὑπηρεταί è infatti in chiasmo). Inoltre, al centro, si hanno in questo modo due trisillabi specularmente opposti per accento (μάταιοι, δυστυχεῖς), peraltro separati anche nel manoscritto vaticano da punto in alto.

seguito in clausola di da trocheo<sup>388</sup>; il v. 23 ha primo κῶλον che prosegue il ritmo discendente della clausola precedente e, dopo cesura, ritorna ritmo ascendente con giambo + anapesto e atona. Il v. 24, invece, inizia con inversione (dattilo + giambo), prosegue con un anapesto allungato, un giambo e un'atona finale. Come il v. 15, il v. 25 ribalta nel primo κῶλον questo *pattern* ritmico, iniziando per giambo e proseguendo per dattilo; il ritmo discendente, però, si ferma con la C5, perché il secondo κῶλον presenta due anapesti e un'atona. Il v. 26, invece, riprende la cellula ritmica del v. 24, proseguendo nel secondo κῶλον con due anapesti e un'atona finale; il v. 27 continua il ritmo ascendente fino ai due accenti consecutivi di ottava e nona sillaba<sup>389</sup>, che aprono a una chiusa discendente (giambo + due anapesti + due trochei).

- VI. vv. 28-30 – i tre versi finali sono caratterizzati tutti da C5, preceduta rispettivamente da parola tronca, sdrucciola e piana. Il secondo κῶλον dei tre versi ha accento sempre nelle medesime sillabe (sesta, ottava e undicesima). Il v. 28 è composto al primo κῶλον da monosillabo e tetrasillabo tronco, al secondo da un *word cluster* trisillabico tronco e un tetrasillabo; il v. 29 ha il primo κῶλον occupato da un pentasillabo sdrucciolo, a cui segue nel secondo κῶλον un monosillabo<sup>390</sup>, un tetrasillabo sdrucciolo e un bisillabo piano; infine, il v. 30 è composto da un *word cluster* trisillabico e un bisillabo, seguiti nel secondo κῶλον da due bisillabi e un trisillabo: tutti questi elementi, di accentazione piana, formano il *pattern* *b – a – a – a – b*. Dal punto di vista ritmico, il v. 28 presenta inversione: il monosillabo ὦν può essere interpretato come accentato (perché relativo in prolessi rispetto al suo antecedente, posto a fine verso, e in attrazione diretta), interrompendo il ritmo ascendente della fine del primo κῶλον con una serie trocheo + dattilo + trocheo; come proclitico di ὄρξς, formando così due anapesti e un'atona. Il v. 29 ha ritmo ascendente (due anapesti<sup>391</sup> + giambo + anapesto e atona). L'ultimo verso mantiene il ritmo anapestico, ma lo tramuta in un verso composto da soli giambi tranne l'anapesto in corrispondenza dell'undicesima sillaba: in questo modo l'accentazione corrisponde precisamente – per la prima volta finora – con le sillabe lunghe nelle sedi dispari del verso.

Nel componimento si hanno un *enjambement* (vv. 5-6), cinque elisioni (v. 11 δ' ἐξαναστάς; v. 15 δ' ἀνορθοῖ; v. 15 μεθ' ὦν; v. 16 δι' ἦν; v. 28 δ' ἀξιωθείς) e una crasi (v. 10 κᾶν).

<sup>388</sup> L'importanza di ἐκ νεκρῶν da un lato e dell'accento su undicesima dall'altro fa pensare a una giustapposizione di due accenti con stacco tra i due, vd. LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>389</sup> Sono entrambi da considerare metrici e rientrano nella prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>390</sup> L'anastrofe, la mancanza di articolo e il fatto che è posto dopo una cesura preceduta da sdrucciola inducono a pensare che σῆν sia un monosillabo accentato e non parte di un *word cluster* con ἀνάπλασιν.

<sup>391</sup> L'accento su σῆν fa propendere per l'interpretazione di ὦν del verso precedente come anch'esso accentato.



## 7.2 Commento letterario

**8.1-4 σκόπει ... φύσιν** la geminazione dell'imperativo σκόπει permette di passare dal soliloquio dell'Io poetico dinanzi alla Crocifissione al dialogo e all'esortazione dell'Io all'Osservatore, secondo la consuetudine che si è già rilevata nei componimenti precedenti. Il carne in esame è sin dall'inizio strettamente legato al *Carm.* 7, all'inizio del quale le tenebre avvolgono l'Io osservatore che a stento riesce a vedere la scena della Crocifissione<sup>392</sup>. L'uso del verbo σκοπέω è significativo, dato che presuppone un'attenta contemplazione spirituale da parte dell'osservatore (vd. Lampe s.v.). I due versi paiono inoltre molto simili a un passo dell'*Esposizione sui Salmi* di Giovanni Crisostomo, in una sezione in cui egli commenta Ps. 136.16: Io.Chrys. *Exp.Ps.*, PG 55 col. 403.40-42: σὺ δέ μοι σκόπει, πόσα παρέδραμε θαύματα τὰ ἐν τῇ ἐρήμῳ γινόμενα. I vv. 3-4 sono una chiara allusione al dubbio dei discepoli in Mc. 16.11 e 13 e Lc. 24.11; tuttavia, il continuo riferimento all'esperienza visiva dell'evento della Resurrezione, accostato al v. 4 alla negazione del verbo chiave ἀπιστέω, fa tornare alla mente il monito di Gesù risorto a Tommaso: Io. 20.29 μακάριοι οἱ μὴ ἰδόντες, καὶ πιστεύσαντες. Per quanto riguarda il contenuto del v. 5, si tratta di un concetto chiave di una folta schiera di opere teologiche<sup>393</sup>.

**8.5-6 τοῖνυν ... τάχους** contemplando la scena della Resurrezione, l'Osservatore diviene μαθητῆς τῶν ἀπορρήτων. Si è già detto che l'aggettivo sostantivato τὸ ἀπόρρητον/τὰ ἀπόρρητα (scil. μυστήρια) è un termine tecnico con cui si indicano i misteri che il Cristiano può conoscere grazie alla sua fede e alla continua contemplazione (vd. Lampe s.v. ἀπόρρητος)<sup>394</sup>. Per questo motivo, l'aggettivo si trova spesso accostato a μαθητής<sup>395</sup> e a μανθάνω<sup>396</sup>, proprio per indicare l'apprendimento di

---

<sup>392</sup> Così come il creato soffre insieme al suo creatore nel momento della Crocifissione, nell'innografia è descritto mentre gioisce per la sua Resurrezione: vd. e.g. Pent. Rom., p. 24.24.26 πεφώτισται τὰ σύμπαντα, τῇ ἀναστάσει σου Κύριε, καὶ ὁ Παράδεισος πάλιν ἠνέφκται, πᾶσα δὲ ἡ κτίσις ἀνευφημοῦσα σε, ὕμνον σοι καθ' ἐκάστην προσφέρει e Pent.Ven., p. 2.1.37-40 νῦν πάντα πεπλήρωται φωτὸς, οὐρανός τε καὶ γῆ καὶ τὰ καταχθόνια· ἑορταζέτω γοῦν πᾶσα κτίσις τὴν ἔγερσιν Χριστοῦ ἐν ἧ ἔστερέωται.

<sup>393</sup> Cfr. e.g. Io.Chrys. *Hom. in Gen.* 49.2, PG 54, col. 446.11-15, che commenta l'Annunciazione in Lc. 1.35: μὴ ζήτηι, φησὶ [scil. ὁ ἄγγελος], φύσεως ἀκολουθίαν, ὅταν ὑπὲρ φύσιν ἦ τὰ γινόμενα· μὴ περιβλέπου γάμων ὠδίννας, ὅταν μείζων γάμου τῆς γεννήσεως ὁ τρόπος ἦ), nonché Gr.Naz. *Or.* 45.6 circa la creazione da parte di Dio di enti estranei alla sua natura (ἵνα δείξῃ, μὴ μόνον οικείαν ἑαυτῷ φύσιν, ἀλλὰ καὶ πάντη ξένην ὑποστήσασθαι δυνατὸς ὄν).

<sup>394</sup> Cfr. e.g. ps.Io.Chrys. *In res. dom.* PG 62, col 753.61-64 οὐ φέρω σιγᾶν τὰ τοῦ Δεσπότητος παράδοξα, εἰ καὶ τῷ πλήθει τῶν θεοσημειῶν φθάνειν λόγος οὐκ ἀρκεῖ πρὸς διήγησιν· χορεύω σὺν τῷ ληστῇ, σκιρτῶ σὺν τῇ Μαρίᾳ, πειθαρχῶ τῷ εὐαγγελιστῇ κεκραγότι. Sull'afasia provocata dal miracolo della Resurrezione, vd. Cyr.Alex. *Epist. pasc.* 1.2.

<sup>395</sup> Vd. e.g. Gr.Naz. *Carm.* 102.7 οὗτοι γὰρ ἠνίκα μὲν ἂν τοῖς γνησίοις αὐτῶν μαθηταῖς καὶ μύσταις τῶν ἀπορρήτων θεολογῶσιν e Bas.Sel. *Hom.* 32.3, PG 85, col. 356.33-34 γνωρίζει τὴν εἰκόνα Χριστὸς, καὶ μηνύει τοῖς μαθηταῖς τὸ ἀπόρρητον.

<sup>396</sup> Vd. e.g. Gr.Nyss. *Vita Mosis* 2.229 μανθάνει τῆς θείας ἱερωσύνης τὰ ἀπόρρητα e Io.Chrys. *Comm. in Iob*, p. 183.17-18 τίς ἔθετο μέτρα αὐτῆς, φησὶν, εἰ οἶδας ἢ τίς ὁ ἐπαγαγὼν σπαρτίον ἐπ' αὐτῆς· ἀπόρρητα μανθάνομεν μυστήρια ὄντως, καὶ τὸ πρὸς τὸν Ἰωβ λεγόμενον οὐ πρὸς ἐκεῖνον εἴρηται μᾶλλον ἢ πρὸς ἡμᾶς.

misteri *indicibili* tramite/grazie a Cristo<sup>397</sup>. In questo caso, il verso pare alludere a Rom.Mel. *Hymn.*40.3.8-9 μαθηταί, μάθετε τοῦτο ὃ εἶδον / καὶ μὴ με κρύψητε, ἐὰν νοήσητε: Mauropode gioca sul fatto che gli Apostoli di Gesù sono definiti μαθηταί nei Vangeli per integrare l'Osservatore nella scena della Resurrezione, dato che alcuni Apostoli si presentarono davanti al Sepolcro a fatto avvenuto. Al contrario di come reagirono costoro all'evento, l'Osservatore deve essere conscio della sua fortuna e deve subito credere al mistero del Risorto. Per rimarcare l'importanza di questo privilegio, Mauropode pone il nesso μαθητὰ τῶν ἀπορρήτων a cavallo della C5, pur essendo i due sostantivi inscindibilmente legati a livello semantico: si potrebbe parlare, in questo caso, quasi a un *enjambement* interno, se si considera l'importanza della scansione semantica per le cesure di quinta e settima sillaba; si noti, peraltro, il fatto che il nesso μαθητὰ τῶν ἀπορρήτων è posto all'esatto centro del verso, preceduto e seguito da bisillabi (τοίνυν e ὄρα). A quest'evidente forzatura del tessuto sintattico standard del dodecasillabo, Mauropode fa seguire un *enjambement* (segnalato sul manoscritto vaticano dall'assenza di qualsiasi punteggiatura) tra il verbo della principale ὄρα del v. 5 e la coppia di complemento oggetto e predicativo dell'oggetto posti al v. 6. L'importanza semantica di queste due figure retoriche di posizione è ben comprensibile, dato che esse sottolineano la meraviglia della Resurrezione, rivelata al v. 6 proprio dai complementi retti da ὄραω. Il v. 6 termina con l'esortativo εὔγε τοῦ τάχος, importante principalmente per due motivi. *In primis* è un elemento topico degli inni sia per le celebrazioni del Sabato Santo sia per la liturgia della Pasqua la richiesta a Cristo di velocizzare la sua Resurrezione, con i successivi continui ringraziamenti per la sua celerità. Il lettore del *corpus* coglie subito il rimando intertestuale interno con *Carm.* 7.24-29, in cui si esortava Cristo a tornare in fretta dal mondo dei morti e a riportare la luce tra i vivi.

8.7-10 ὡς ... φίλους sui rimandi intertestuali di questi versi al componimento di Lazaro, si è già detto. I vv. 7-10 alludono a un passo di Gr.Naz. *Or.* 40, PG 36, col. 405.45-408.2, in cui, attraverso un'efficace allocuzione diretta all'ascoltatore, si afferma che l'umanità è stata salvata da Cristo, resuscitato dopo tre giorni, pur essendo morta da ben più di quattro giorni: καὶ προῆλθες, οὐ τετραήμερος νεκρὸς (cfr. v. 10 κὰν ζωοποιῆ τετραήμερους φίλους), ἀλλὰ πολὺήμερος, τῷ τριημέρῳ συναναστὰς (cfr. v. 9 τριήμερον ... βλέπεις), καὶ τῶν ἐνταφίων δεσμῶν ἐξελύθης. Μὴ νεκρωθῆς πάλιν, καὶ γένη μετὰ τῶν κατοικούντων ἐν τάφοις (cfr. v. 8 τάφον κατοικεῖν νεκρός), μηδὲ κατασφιγγῆς ταῖς σειραῖς τῶν οἰκείων ἀμαρτημάτων<sup>398</sup>. Il fatto che Mauropode aves-

<sup>397</sup> Cfr. Io.Chrys. *In Gen.* 18.2, PG 54, col. 121.15-20 μὴ ἀνθρωπίνως δέχου τὰ λεγόμενα, ἀλλὰ τὴν παχύτητα τῶν λέξεων τῇ ἀσθενείᾳ λογίζου τῇ ἀνθρωπίνῃ. Εἰ γὰρ μὴ τούτοις τοῖς ῥήμασιν ἐχρήσατο, πῶς ἂν μαθεῖν ἠδυνήθημεν ταῦτα τὰ ἀπόρρητα μυστήρια; Μὴ τοῖς ῥήμασιν οὖν μόνοις ἐναπομείνωμεν, ἀλλὰ θεοπρεπῶς ἅπαντα νοῶμεν ὡς ἐπὶ Θεοῦ. In tal senso, il concetto è fortemente intriso di platonismo e si avvicina a quanto affermato da LAURITZEN 2012b per Michele Psello.

<sup>398</sup> È certo notevole la somiglianza con un passo della terza recensione bizantina del cosiddetto Vangelo di Nicodemo in cui Giuseppe di Arimatea parla della Resurrezione di Cristo e degli altri morti che, con lui, sono risorti: *Ev.Nic.* rec. m3 17.1.2-6 οὐκ ἔστιν τοῦτο θαυμαστόν· ὁ τὸν τετραήμερον ἐγείρας (cfr. v. 10) αὐτὸς ἠγέρθη τριήμερος (cfr. v. 9) καὶ οὐ μόνος, ἀλλὰ καὶ ἄλλους πολλοὺς οἵτινες ἐμφανίσθησαν πολλοῖς ἐν Ἱεροσολύμοις. In effetti, questo testo apocrifo si sofferma a lungo sulla meraviglia della Resurrezione di Cristo e sugli effetti catastrofici sul potere della figura di Ade/Morte, come è de-

se ben presente questo passo di Gregorio è testimoniato dalla sua citazione, in un contesto del tutto simile, in un suo canone paracletico per Cristo: *Can.Par.* 2.283-290 νεκρόν με πταισμάσιν ὄντα / ἀπογνώσεως τάφος / συνέχει, καὶ καλύπτει με βαρὺς / λίθος πωρώσεως ἄνωθεν· / ἀλλὰ ζώωσον αὐτίς ὡς Λάζαρον, φιλάνθρωπε, τὸ πρὶν, / τετραήμερον νέκυν, / μᾶλλον δὲ πολυήμερον. Esattamente come per Gregorio di Nazianzo, il v. 8 allude anche a Ps. 67.7 ὁ θεὸς κατοικίζει μονοτρόπους ἐν οἴκῳ ἐξάγων πεπεδημένους ἐν ἀνδρείᾳ, ὁμοίως τοὺς παραπικραίνοντας τοὺς κατοικοῦντας ἐν τάφοις<sup>399</sup>. Infine, come già affermato da Bernard e Livanos<sup>400</sup>, l'aggettivo τριέσπερος è attestato come epiteto di Eracle, perché concepito dopo un notte fatta durare da Zeus tre volte di più del normale.

**8.11-21 νῦν ... πατέρας** Cristo fa risorgere con lui gli antichi progenitori Adamo ed Eva: la descrizione della loro liberazione dai sepolcri è molto vivida e, forse, potrebbe celare un'allusione a Rom.Mel. *Hymn.* 1.5-6 εἴλκυσε δὲ θάνατον, / ἀτιμάσας τῆς νηστείας τὸ ἀξίωμα e a *Hymn.* 43.24.4 τοὺς ἐξ Ἀδάμ ἐκ τῶν τάφων ἀνέστησε<sup>401</sup>. La prima menzione del risveglio di Giusti e Profeti (non i progenitori!) si ha in Mt. 27.52-53, in cui si dice che al momento della morte di Cristo molti Giusti si ridestarono dai sepolcri e furono avvistati a Gerusalemme<sup>402</sup>, il cui racconto è imitato e ampliato da *Ev.Nic.* 17-19, sin dalla redazione bizantina più antica, secondo l'editore Gounelle circa un secolo più antica di Mauropode. Il risveglio di Adamo è presente anche nell'innografia per la festività pasquale, vd. e.g. Pent. Rom., p. 11.20-22 σαρκὶ ὑπνώσας ὡς θνητός, ὁ Βασιλεὺς καὶ Κύριος, τριήμερος ἐξανέστης, Ἀδάμ ἐγείρας ἐκ φθορᾶς καὶ καταργήσας θάνατον, Πάσχα τῆς ἀφθαρσίας, τοῦ κόσμου σωτήριον. Mauropode sceglie di non menzionare esplicitamente il nome dei due progenitori fino ai vv. 19 e 23, ma di procedere per antonomasia (οἱ γέναρχοι sono Adamo ed Eva nella letteratura cristiana<sup>403</sup>) e attraverso una fedele descrizione dell'immagine. Infatti, al v. 14, il participio τὸν βρῖθοντα è da intendere come "piegato" non come fanno sia Anastasi 1984 sia Bernard-Livanos 2018 ("weighty"), ma come descrizione della

---

scritto nel suo dialogo con il Diavolo narrato al cap. 20. L'editore critico delle recensioni bizantine del Vangelo data la terza redazione al XIV-XV sec. e, quindi, la relazione diretta è totalmente da escludere. Tuttavia, si prenda in considerazione il testo riportato dalle altre due recensioni m1 (IX-X sec.) e m2 (XII-XIII sec.): οὐκ ἔστι τοῦτο θαυμαστόν, ἀλλὰ τοῦτο θαυμαστόν ἐστιν ὅτι οὐκ ἠγέρθη μόνος, ἀλλ' ὅτι καὶ ἄλλους πολλοὺς νεκροὺς ἤγειρεν. Il testo aggiunto dalla recensione m3 pare corrispondere, per il contenuto delle informazioni, proprio all'iconografia tradizionale dell'ἀνάστασις che si viene a standardizzare tra XI e XII sec.

<sup>399</sup> Si noti una certa somiglianza nel riuso della medesima fonte salmodica in Sym.Neoth. *Hymn.* 11.88-91, come segnalato da Koder nella sua edizione: μὴ ἰσχύων βλέπειν αὐτοῦ τὴν δόξαν / ὑπείσελθεῖν προήρημαι καὶ προσμεῖναι τῷ τάφῳ / καὶ κατοικεῖν μετὰ νεκρῶν ζῶν αὐτὸς ἐν τῷ τάφῳ / ἥπερ καταφλεχθῆναί με καὶ ἄρδην ἀπολέσθαι.

<sup>400</sup> Vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 567.

<sup>401</sup> Cfr. anche Bas.Sel. *Hom. in S. Pasc.* PG 28, col. 1084.23-26 ἐνταῦθα δὲ τῶν θυρῶν κεκλεισμένων εἰσέρχεται· ἵνα οἱ περὶ τὴν ἀνάστασιν ἀπιστοῦντες ἐκπλαγῶσι τὴν εἴσοδον, καὶ χειραγωγηθῶσι πρὸς τὸ θαῦμα τῷ θαύματι.

<sup>402</sup> Vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 567. Tuttavia, nel testo evangelico, i Giusti e i Profeti si destarono alla morte di Cristo ed entrano a Gerusalemme a séguito della sua Resurrezione; essi non si risvegliarono nel momento della Resurrezione, come invece affermato dai due studiosi.

<sup>403</sup> Vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, *ibidem* e Lampe s.v. γενάρχης.

posizione di Adamo nell'iconografia dell'ἀνάστασις, ovvero inchinato o genuflesso dinanzi a Cristo (vd. GI s.v. βρίθω). La scelta del verbo βρίθω questo verbo fa intendere che egli si inginocchia dinanzi a Cristo certo per riverenza e ringraziamento, ma con la fatica causata dai suoi innumerevoli anni: una scelta, dunque, conforme all'ottica dell'ἐνάργεια richiesta dall'ecfrasi. Il v. 14, invece, si riferisce in maniera generale a "quanto è caduto" (τὸ προπεπτωκός) in precedenza, ci si riferisce cioè alla Caduta dei due progenitori: in particolare, si noti una certa assonanza con un *refrain* dell'*Inno* 40 di Romano il Melode, che però si riferisce al dono della Resurrezione all'umanità intera: ὁ τοῖς πεσοῦσι παρέχων ἀνάστασιν; cfr. anche Rom.Mel. *Hymn.* 40.1.6-7 σάρκα ἀνιστώσαν τὸν παραπεσόντα Ἀδάμ / κειμένην ἐν τῷ μνήματι. I vv. 15-17 presentano il contenuto teologico della festività pasquale: Cristo, portando rimedio al peccato originale e facendo risorgere Adamo, ha risvegliato l'intera natura umana e sconfitto Ade proprio in forza della sua incarnazione e della sua morte come uomo<sup>404</sup>. Il v. 17 accosta vari vocaboli topici nella descrizione della vittoria di Cristo sull'Ade. Il verbo πατέω è largamente usato per descrivere l'apertura delle porte dell'Ade da parte di Cristo (spesso rappresentate nella parte inferiore al centro della raffigurazione dell'ἀνάστασις), come e.g. in Rom.Mel. *Hymn.* 45.6.8. D'altra parte, il termine τύραννος è spesso impiegato per indicare la tirannia del peccato (vd. Lampe s.v.) in contesti simili, vd. Leo Sap. *Hom.* 23.229-233 e Hesych. *Hom. Pasc.* 3.6.8 καταπατήσας γὰρ τὸν θάνατον καὶ αἰχμαλωτίσας τὸν τύραννον καὶ σκυλεύσας τὸν ἄδην. Infine, l'aggettivo ἀνθρωποφθόρος, con cui si descrive la morte quale esatto contrario di Cristo φιλόανθρωπος, è un equivalente del composto più erudito βροτοφθόρος, diffuso in tragedia per descrivere oggetti o animali che producono la morte degli uomini (cfr. e.g. Aesch. *Eum.* 787), ma attestato anche per descrivere Hades (*Anth.Gr.App, Ep.Sep.* 548 Cougny). L'aggettivo ἀνθρωποφθόρος è altresì sfruttato dalla lessicografia per glossare βροτολοιγός (vd. e.g. Hsch. [β] 1199 Latte), epiteto di Ares insieme a μαιφόνος (vd. Io.Maur. *Carm.* 6.17). Il v. 18 potrebbe ricordare una formula attestata dall'*Euch.Barb.* 250.5-10 αὐτός, δέσποτα, δώρησαι τὴν παρὰ σοῦ δύναμιν καὶ χάριν τῆς σῆς θεότητος ἐπὶ τὴν ψυχὴν καὶ τὸ σῶμα τούτων προσελθόντων σοι ἀδελφῶν ἡμῶν τῶνδε καὶ δεξαμένων τὴν ἀπαρχὴν τοῦ ἁγίου σχήματος ἐν τῷ ὀνόματί σου τῷ ἁγίῳ, ἵνα καὶ αὐτοὺς ἀγιάσης ὀλοτελεῖς διὰ τῆς χάριτος τοῦ ἁγίου σου πνεύματος. Sulla presenza di Adamo, Davide e Solomone nell'iconografia di X-XI sec. si è già detto<sup>405</sup>; in un inno di Romano il Melode per la Resurrezione, si afferma che Cristo resuscitò tutti coloro che erano nati da Adamo (Rom.Mel. *Hymn.* 43.24.4 τοὺς ἐξ Ἀδάμ ἐκ τῶν τάφων ἀνέστησε)<sup>406</sup>. I vv. 20-21 l'Io poetico parla direttamente della pittura (si usa il vocabolo γραφή come in *Carm.* 5.1), che mostra all'Osservatore i tre

<sup>404</sup> Cfr. *BEiŪ* IV, Nr. GR80, pp. 251-252 Rhoby (= DBBE Type 2783, olim typ/887), presente nel più volte citato Athon. Vatop. 937 (vd. p. 248), f. 18v, Ἄϊδην νεκρώσας καὶ κενώσας τοὺς τάφους / προῆλθε Χριστὸς ἐξαναστὰς τοῦ τάφου.

<sup>405</sup> Cfr. Io.Dam. *Sacra Parallela*, PG col. 1325.39-44 le tre figure, assieme ad altre, sono collegate dal fatto che, a causa di una donna, caddero in rovina: ὦ τὸ κακὸν τοῦ διαβόλου καὶ ὀξύτατον ὄπλον· διὰ γυναικὸς ἐξ ἀρχῆς ἐν τῷ παραδείσῳ κατέτρωσε τὸν Ἀδάμ. Διὰ γυναικὸς τὸν Δαβὶδ πρὸς τὴν κατὰ τοῦ Οὐρίου δολοφονίαν ἐξέμανεν. Διὰ γυναικὸς τὸν σοφώτατον Σολομῶντα πρὸς παράβασιν κατέστρεψεν.

<sup>406</sup> Il dialogo tra Ade e la Morte è modellato su *Ev.Nic.* 20.

uomini *vivi*: il participio predicativo ζῶντας, come si è già detto nel *Commento metrico*<sup>407</sup>, è isolato dalla compresenza di C5 e C7 che permettono a questo termine, di importantissimo valore semantico nell'economia del componimento, di essere posto in assoluta evidenza: in effetti, così come Cristo non può essere νεκρός per sua stessa natura (vd. v. 8) è paradossale il fatto che questi antichi patriarchi siano di nuovo in vita e che, nonostante essi siano i progenitori di Gesù (Mt. 1.6-7, il fatto che tutti discendano da Adamo è sottinteso), sia proprio il discendente a restituire loro la vita. In tal senso, si noti la completa somiglianza da un punto di vista prettamente semantico con il già citato *refrain* dell'*Hymn.* 45 di Romano il Melode: ὁ τοῖς πεσοῦσι παρέχων ἀνάστασιν. I vv. 20-23 corrispondono precisamente a *Carm.* 5.19-23, in cui Lazzaro è risvegliato dai morti.

**8.21-27 αὐτός ... πάλιν** il manoscritto vaticano segnala il cambiamento di sezione ponendo dell'*alpha* di αὐτός. L'Io poetico esorta l'Osservatore ad accogliere i patriarchi come capostipiti del nuovo popolo eletto, rigenerato dalla Resurrezione di Cristo. Infatti, ora può avvalersi di Adamo, Davide e Salomone come testimoni e custodi della propria salvezza, così come le donne possono godere della Resurrezione e del perdono di Eva, la madre di tutti: è in questo il senso che va inteso il verbo ἔχω al v. 21 (vd. LSJ e GI s.v., cfr. παρέχων del *refrain* di Romano il Melode). La clausola del v. 23 è una citazione di Gen. 1.20, in cui Adamo chiama la donna Eva αὕτη μήτηρ πάντων τῶν ζώντων. Cfr. Rom.Mel. *Hymn.* 41.20.6- Ἦλθεν Ἀδάμ σοι ἐπόμενος, Εὕα δέ σοι ἠκολούθησε, nonché *Hymn.* 45.6.8 in cui Cristo chiama a sé Adamo ed Eva: δεῦρο, Ἀδάμ, σὺν Εὐ[α] νῦν πρὸς ἐμέ (resp. Io. 11.43, cfr. *Ep.* 5.19). Le guardie del sepolcro sono accecate dalla luce di Cristo perché i loro occhi empì non si posino sulla scena della Resurrezione, un mistero che soltanto i μαθηταὶ τῶν ἀπορρήτων, i Cristiani, possono contemplare. Il passo è basato su Mt. 28.4, in cui le guardie sono impaurite e accecate dall'apparizione dell'angelo che annuncia alle donne la Resurrezione di Cristo; la medesima scena è presente in Rom.Mel. *Hymn.* 40.3.12 οἱ φρουροὶ γὰρ οὐ φαίνονται, ἀλλ' ἔφυγον. Tuttavia, si ricordi quanto è stato detto in precedenza sulle relazioni tra questo componimento e il *Carm.* 4 sulla Trasfigurazione: in questo caso, la Resurrezione mostra la vera natura di Cristo ed è quindi necessario che gli empì non possano assistervi. Inoltre, nella produzione innografica l'immagine di Cristo risorto è descritta esattamente come nel momento della Trasfigurazione: Pent. Rom., p. 7.10-12 καθαρθῶμεν τὰς αἰσθήσεις καὶ ὀψόμεθα, τῷ ἀπροσίτῳ φωτὶ τῆς ἀναστάσεως, Χριστὸν ἑξαστράπτοντα, καὶ Χαίρετε φάσκοντα, τρανῶς ἀκουσώμεθα, ἐπινίκιον ἄδοντες. Il v. 24 ricorda molto da vicino il commento di Giovanni Crisostomo a Ps. 77.34<sup>408</sup>, con il quale si riprende la tematica dei vv. 2-3: Io.Chrys. *Hom. in Act.* 41.3, PG 60, col. 291.50-55 οὐ βλέπομεν γὰρ τινὰ φύσει μὲν ἔχοντας βλέπειν, ὑπὸ τοῦ φόβου δὲ τυφλουμένους; Ἐπειδὴ καὶ τοῦτο φύσεώς ἐστι συστέλλεσθαι, ὅταν φύσις ἑτέρα προσέλθῃ· ὥστε κατὰ φύσιν ἡμῖν ἐστι τὸ πεφοβημένοις μὴ βλέπειν, κατὰ φύσιν δὲ καὶ τὸ, μείζονος παραγενομένου φόβου, τὸν ἕτερον ὑπεξίστασθαι<sup>409</sup>. Il v. 25 descri-

<sup>407</sup> Vd. p. 337.

<sup>408</sup> Ps. 77.34-35 ὅταν ἀπέκτενεν αὐτούς, ἐξεζήτουν αὐτὸν καὶ ἐπέστρεφον καὶ ὠρθίζον πρὸς τὸν θεὸν / καὶ ἐμνήσθησαν ὅτι ὁ θεὸς βοηθὸς αὐτῶν ἐστὶν καὶ ὁ θεὸς ὁ ὑψιστος λυτρωτὴς αὐτῶν ἐστὶν.

<sup>409</sup> Cfr. ps.Arist. *Ausc. Mir.* 843a.12-19.

ve le guardie attraverso due coppie di sostantivo e attributo, poste nei due κῶλα del verso in chiasmo. La spiegazione della cecità delle guardie è data ai vv. 26-27 e è del tutto simile a quanto si legge in *Carm.* 4

8.28-30 σὺ ... κυρίου l'Osservatore deve gioire per la possibilità di vedere l'evento della Resurrezione, che sancisce la sua ἀνάπλασις, termine tecnico per indicare la seconda creazione dell'uomo dovuta alla sua liberazione dal peccato a séguito della morte e Resurrezione di Cristo. Al v. 28 si noti una certa somiglianza con un passo di un inno per la festa di S. Ezechiele, in cui la descrizione della sua reazione nei confronti della manifestazione della divinità è comparabile con quella degli Apostoli dinanzi alla Trasfigurazione: AHG XI 30, 42-46 κατιδεῖν ὡς ἠξίωσαι / ἐνθραστικῶς τὰ θεῖα θεάματα, / ἐπὶ πρόσωπον προσέπεσες / καὶ φωνῆς ἀκούεις / θείου πνεύματος<sup>410</sup>. Il primo κῶλον del v. 30<sup>411</sup> chiude con una *Ringkomposition* il componimento, sfruttando la figura retorica della *geminatio* applicata, anche questa volta, a un imperativo: al v. 1 si ha la ripetizione di σκόπει, al v. 30 di χαῖρε. Il verso si chiude con una citazione di Ex. 11.4 Πάσχα ἐστὶν κυρίῳ, una frase che è ripetuta molte volte nel corso della liturgia pasquale ortodossa: Pent. Rom., p. 7.5-8 (attribuito a Giovanni Damasceno) ἀναστάσεως ἡμέρα, λαμπρυνθῶμεν λαοί· Πάσχα Κυρίου Πάσχα (da notare l'uso del genitivo al posto del dativo del testo veterotestamentario)<sup>412</sup>. Il componimento si chiude esattamente com'è iniziato, attraverso la ripetizione di due imperativi bisillabici piani (σκόπει, σκόπει = χαῖρε, χαῖρε).

## 8 *Carm.* 9 – Εἰς τὴν ψηλάφησιν

Il carme racconta il momento in cui, secondo il racconto del Vangelo di Giovanni (Io. 20.24-29), Gesù appare agli Undici dopo la sua Resurrezione e dice a Tommaso Apostolo di toccare il suo fianco, per fugare ogni suo dubbio<sup>413</sup>. Si tratta di un momento nevralgico nel Vangelo giovanneo, in cui l'ultimo incredulo della cerchia ristretta dei seguaci di Gesù dopo la sua Passione viene persuaso: Gesù risorto appare prima a Maria di Magdala, poi agli Undici una prima volta mentre Tommaso è assente e, infine, all'intero consesso convincendo anche quest'ultimo. Nella liturgia bizantina e in quella cattolica, l'evento è commemorato la domenica successiva alla Pasqua, la Κυριακὴ τοῦ Ἀντίπασχα, definita anche ἡ ψηλάφησις τοῦ ἀγίου ἀποστόλου Θωμᾶ ο, più semplicemente, Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ.

L'iconografia della palpazione di Tommaso è standardizzata e si conforma in parte all'iconografia di Resurrezione e Pentecoste<sup>414</sup>. Gesù si trova in piedi al centro della

<sup>410</sup> Al v. 28 pubblica ὧν privo di accento e spirito, nonostante la presenza di entrambi nel Vat. gr. 676, a causa di un errore tipografico. In IOANNES MAUROPOS 1984 e CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOS 2018 ὧν è correttamente inteso come relativo.

<sup>411</sup> Il numero di versi potrebbe essere simbolico, in questo caso, dato il contenuto del carme.

<sup>412</sup> Vd. anche Pent. Rom., p. 12, in cui vi è una continua ripetizione del termine Πάσχα.

<sup>413</sup> A riguardo, vd. GANGEMI 1990; sul ruolo di Tommaso, vd. LEE 1995 e sulla relazione tra verbi ὁράω e πιστεύω nel racconto giovanneo, vd. PIAZZOLLA 1977.

<sup>414</sup> Non vi sono studi monografici sulla genesi e lo sviluppo diacronico di questa iconografia nel

raffigurazione, generalmente dinanzi a una porta chiusa che rappresenta il suo misterioso ingresso nella stanza in cui sono radunati i discepoli.<sup>415</sup> Sulle mani e sui piedi sono evidenti i segni della Crocifissione. Con la mano sinistra, egli scosta la veste per mostrare la ferita sul fianco destro. La destra può essere rivolta verso l'alto, in segno di benedizione (fig. 47-48), talvolta posta sul petto (fig. 44),<sup>416</sup> ma spesso cinge il polso destro di Tommaso conducendo la sua mano a toccare la ferita nel costato (fig. 45-46, cfr. la stessa stretta al polso di Adamo nella Resurrezione). Si tratta del medesimo gesto con cui Gesù rialza il genuflesso Adamo nell'iconografia della Resurrezione. Tommaso si trova alla destra di Cristo, piegato e visibilmente timoroso di fronte al Risorto: l'iconografia coglie il momento in cui egli avvicina la sua mano alla ferita sul costato di Cristo. Attorno alle due figure centrali sono disposti gli altri dieci Apostoli, cinque per ogni parte. Essi sono tutti stanti, discorrono tra di loro e indicano con le loro mani i due personaggi centrali di Gesù e Tommaso. Talvolta uno di loro, indicando la scena, guarda dritto dinanzi a sé, per esortare l'osservatore a prestare attenzione a quanto sta avvenendo al centro della rappresentazione.

Se si prende a paragone il passo giovanneo, è evidente che i vv. 1-6 del carne di Mauropode sono basati su Io. 20.19-25, mentre i vv. 7-15 su Io. 20.26-29: secondo un procedimento tipico dell'iconografia e della produzione iconografica, Mauropode racchiude in un unico componimento due eventi che, nel Vangelo, avvengono in due momenti separati (in questo caso a otto giorni di distanza), ma che nel loro intrinseco significato sono strettamente legati. Tale separazione però è ben evidente nel manoscritto vaticano: l'*alpha* con cui inizia il v. 7 è di corpo più grande e spostato nel margine, identico al *chi* del verso 1. In questo modo, si denota la presenza di due sezioni che già nell'ottica dell'autore andavano intese come ben distinte.

Nel componimento, l'Io poetico descrive inizialmente la scena, come se ne desse una visione d'insieme e non notasse il particolare della palpazione di Tommaso. Dunque, si limita a esortare i discepoli a prendere coraggio, dato che sono terrorizzati che i Giudei li catturassero (Io. 20.19): il v. 1 è allusivo nei confronti dell'ultimo verso del *Carm.* 8, che annunciava la Pasqua del Signore. Cristo è infatti tornato ed è riuscito a entrare solo perché ha usato la sua natura inarrestabile e attraverso ἄδηλοι εἰσόδοι. Questo riferimento esplicito è causato dalla rappresentazione della porta chiusa alle spalle di Cristo nell'iconografia tradizionale della vicenda. L'Io poetico, dopo la Resurrezione, è divenuto egli stesso un μαθητῆς τῶν ἀπόρητων ed è quindi in grado di esortare i μαθηταί di Cristo, gli Apostoli, a credere. Si passa, attraverso un'interrogativa diretta, alla descrizione dell'evento nevralgico della rappresentazione. I vv. 9-11 descrivono minuziosamente la sua postura e la mano tremante di Tommaso mentre si avvicina al corpo del Risorto: proprio questo suo stato di timore riverente gli offre la certezza di essere davvero in presenza di Cristo (v. 13): è la stessa condizione

---

corso del millennio bizantino, nonostante la sua presenza nella maggior parte delle chiese ortodosse e la sua diffusione anche nell'oggettistica di medio-piccolo taglio.

<sup>415</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 148-150 n. 94c, cfr. le porte di Gerusalemme per l'iconografia della Domenica delle Palme. Talvolta si trova anche senza la porta, vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 144-145 n. 91.

<sup>416</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 144-145 n. 91 e pp. 148-150 n. 94c.

in cui Mauropode tratteggia Giovanni in *Carm.* 3 ma se al momento del battesimo solo il Battista conosceva la reale natura di Cristo, ora tutti la conoscono. Il v. 13 introduce come destinatario delle parole dell'Io poetico proprio Tommaso, cui ci si riferisce attraverso il pronome di seconda persona σοι. Perciò, negli ultimi due versi che sono, come di consueto, esortativi, l'Io sprona Tommaso a essere persuaso della Resurrezione e, abiurando quanto aveva detto in precedenza, annunciare al mondo il ζωηφόρος.

I primi versi fanno seguire a un'iniziale concitazione, creata attraverso la ripetizione del soggetto Χριστός al v. 1 e dagli imperativi dei vv. 2-3 (due dei quali preceduti da μή e μηδέ), i vv. 4-6 in cui si assume un tenore totalmente esplicativo e, in maniera distesa, si spiega la possibilità della presenza di Cristo nel luogo chiuso dove si sono nascosti gli Apostoli. Al v. 6 si apre la seconda sezione con la stessa concitazione del primo verso: lo stacco è dato a livello semantico dalla presenza dell'interrogativa diretta, che si coordina al fatto che il verso è composto da cinque monosillabi, due bisillabi e solo un trisillabo, peraltro in clausola e l'unico verbo esplicito dei vv. 6-7. Con questo espediente, l'attenzione dell'Io poetico è spostata sulla figura di Tommaso, che è rappresentato nel momento in cui tocca il costato di Cristo.

## 8.1 Commento metrico-ritmico

Nell'epigramma sulla palpazione di Tommaso, quattro versi su 15 hanno una C7 (26,7%). Il carme è esattamente la metà del precedente, è diviso rigidamente in due parti al v. 7:

#I. 6 vv. (3+3) – #II. 9 vv. (3+4+2)

- I. vv. 1-6 – si tratta di un'allocuzione diretta ai discepoli: Cristo è risorto e, per vie che solo lui può percorrere, appare nel chiuso del loro nascondiglio. I sei versi si possono dividere in due gruppi (vv. 1-3 e 4-6) in cui viene ripetuto la stessa sequenza con una sola lieve variante per il secondo verso (vv. 1-3 5ox, 7p, 5p; vv. 4-6 5ox, 7pp, 5p). I vv. 1 e 3 seguono il *pattern a – b – 2a – b* (v. 1 bisillabo e trisillabo tronchi seguiti da due *word cluster*, uno tetrasillabico piano, formato da bisillabo tronco e enclitico bisillabico, l'altro trisillabico piano, formato da proclitica e bisillabo piano; il v. 3 bisillabo tronco e trisillabo piano, *word cluster* tetrasillabico e trisillabo entrambi piani); dal canto suo, il v. 2 ha tre gruppi in ordine crescente di sillabe (trisillabo, tetrasillabo, pentasillabo), in cui però, se si considerano i gruppi fonetici, è rispettato il *pattern b – 2a – b – a* (trisillabo piano, tetrasillabo piano, trisillabo piano, bisillabo piano). Se il v. 4, invece, ha *pattern b – a – b – 2a* (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, trisillabo sdrucchiolo, tetrasillabo piano), il v. 5 sposta l'elemento doppio nel primo κῶλον, con *pattern b – 2a – b – a* (*word cluster* trisillabico tronco, tetrasillabo sdrucchiolo, trisillabo piano e bisillabo sdrucchiolo) e il v. 6 ha *a – b – b – 2a* (bisillabo e trisillabo + *word cluster* trisillabico e tetrasillabo, tutti piani). I vv. 1-3 hanno ritmo ascendente: il v. 1 presenta giambo + anapesto + giambo + anapesto allungato per porre l'arsi su undicesimo piede, con atona finale; il v. 2 ha giambo, anapesto



allungato<sup>417</sup>, anapesto e giambo, con atona finale; il v. 3 due giambi, un anapesto allungato<sup>418</sup>, un anapesto e un giambo finale. Il v. 4 incomincia con ritmo ascendente (giambo + anapesto), interrotto con C5, a cavallo della quale vi sono due accenti in quinta e sesta sede (ὕμᾱς ὄψεται): dopo il dattilo, però, si torna al ritmo ascendente con un anapesto e un'atona (κεκρυμμένους). Il v. 5 mantiene il ritmo ascendente dei primi tre versi, spezzandolo in due tronconi in corrispondenza con C7 (anapesto + giambo + due atone || anapesto), con una chiusa però discendente, creata dalla giustapposizione in decima e undicesima sede di due accenti (εἰληφῶς φύσιν<sup>419</sup>). Tale clausola introduce il ritmo discendente del primo κῶλον del v. 6: se la cesura non si oppone al ritmo discendente, esso parrebbe durare fino all'ottava sillaba (due dattili + un trocheo) e, esattamente come al v. 4, è interrotto da una sequenza di anapesto + atona (κεκλεισμένον<sup>420</sup>); altrimenti si ha un dattilo e un trocheo, seguiti da giambo e anapesto allungato.

- II. vv. 7-15 – l'Io poetico nota Tommaso che avvicina la sua mano al costato di Cristo. I primi tre versi riassettano la struttura alla base dei sei versi precedenti (5p, 5ox, 7pp); segue poi una seconda struttura, in cui due 5pp, posti all'esterno, contengono due 5pp; il tutto è chiuso da 7pp. Il v. 7 presenta una sequenza in ordine decrescente: *word cluster* pentasillabico piano, *word cluster* tetrasillabico piano; trisillabo piano. Il v. 8 riassetta i medesimi elementi: *word cluster* trisillabico piano, *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo e tetrasillabo piano. Il v. 9, invece,  $a - a - b - 2b$  (due bisillabi piani + trisillabo sdrucchiolo e pentasillabo piano), il v. 10 presenta *pattern*  $b - a - 2b - a$  (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico piano e bisillabo piano) e il v. 11  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco, trisillabo sdrucchiolo, trisillabo tronco, tetrasillabo piano<sup>421</sup>). Il v. 12 mantiene un *pattern* regolare ( $a - b - 2b - a$ , bisillabo tronco, trisillabo piano, elemento pentasillabico con accento principale piano, bisillabo piano), mentre il v. 13 accosta al centro del verso due *word cluster*, la cui base è in entrambi i casi una voce verbale trisillabica a cui viene aggiunto almeno un clitico (ὧς ἡ παροῦσα μαρτυρεῖ σοι), con clausola trisillabica, formando così un ordine decrescente di elementi. Il v. 14 ha due monosillabi, due trisillabi al centro del verso, uno sdrucchiolo l'altro piano, e un gruppo tetrasillabico in clausola ( $a - b - b - 2a$ ), mentre il v. 15 ha tre elementi in ordine crescente di sillabe (trisillabo sdrucchiolo e due *word cluster*, un tetrasillabo sdrucchiolo e un pentasillabo piano). Per quanto riguarda la ritmica, il v. 7 è fortemente giambico (quattro giambi + anapesto e atona finale<sup>422</sup>)

<sup>417</sup> Se invece si suppone che μή non sia proclitico ma tonico, si ottengono tre giambi, non mutando la natura ritmica del verso.

<sup>418</sup> Anche in questo caso, intendendo τᾶς con accento di appoggio, si otterrebbero due giambi, non cambiando la natura ritmica del verso.

<sup>419</sup> Nonostante ci si trovi in decima e undicesima sede, la disposizione dei termini fa supporre che entrambi gli accenti siano da considerare come tonici, secondo la prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>420</sup> La relazione con la clausola del v. 4 κεκρυμμένους è evidente.

<sup>421</sup> Si tratta di una distribuzione chiastica per quanto riguarda la posizione dell'accento su ogni singola parola del verso, in cui l'ultimo elemento da sdrucchiolo diviene piano perché deve contenere l'accento di undicesima sillaba.

<sup>422</sup> Si veda quanto detto prima per *Carm.* 8.30.

e il ritmo ascendente è mantenuto anche dal primo κῶλον del v. 8: tuttavia πρίν, solitamente proclitica, si trova qui a mantenere l'accento grammaticale perché ultimo accento prima di cesura e, in questo modo, a cavallo di C5 ci sono due accenti su quinta e sesta sillaba<sup>423</sup>; in questo modo, dopo C5 vi è un dattilo per inversione, al quale segue subito un anapesto e un'atona finale. Il v. 9, al contrario del verso precedente, ha fino a C7 un ritmo discendente (due trochei + dattilo), seguito al secondo κῶλον da anapesto allungato (tre atone prima di arsi), che reintroduce un ritmo fortemente ascendente; il v. 10 mantiene il medesimo ritmo (giambo + anapesto + anapesto allungato + giambo e atona). Il v. 11 ha invece un attacco giambico a cui segue un dattilo; il ritmo discendente, però, termina con C5 e fa luogo a due anapesti e un'atona finale. Il v. 12 riprende il ritmo ascendente (tre giambi + anapesto + giambo e atona), seguito anche dal v. 13 (due anapesti allungati + anapesto e atona); il v. 14, invece, ha al primo κῶλον un ritmo discendente (trocheo + dattilo), seguito da due anapesti e atona finale. Il v. 15 ha inversione a inizio verso: dato che τὸν precede due atone e si trova a inizio κῶλον, dopo cesura e parola sdrucchiola, assume accento d'appoggio, creando così una sequenza di dattilo, giambo, due anapesti e atona finale.

Si riscontrano due elisioni (v. 5 ἀλλ' αὐτὸς; v. 7 ἀλλ' ὦ).

## 8.2 Commento letterario

**9.1-6 Χριστός ... κεκλεισμένον** il componimento si apre con un'allocuzione diretta ai discepoli, esortati a constatare che Cristo, palesatosi in mezzo a loro, è risorto dalla morte. Il v. 1 riproduce fedelmente la concitazione del momento: entrambi i κῶλα iniziano con la parola Χριστός; le prime tre parole del verso (Χριστός ripetuto due volte e μαθηταί) sono tutte accentate sulla loro ultima sillaba. Dal v. 2 fino al primo κῶλον del v. 4 prosegue il ritmo giambico degli accenti tonici, che cadenza i versi in cui sono presenti tre imperativi riferiti agli Apostoli: θαρσεῖτε, μὴ κλονεῖσθε, μὴ πτοεῖσθε, tutti properispomeni e trisillabici. Nei primi tre versi del suo componimento, Mauropode ibrida i racconti evangelici sull'apparizione di Cristo dopo la Resurrezione. Il fatto che gli Apostoli temano che vi sia una via d'ingresso, da cui oltre a Cristo può entrare qualchedun altro, è un'allusione al testo di Giovanni, in cui si afferma che i discepoli si erano nascosti in un luogo ben chiuso per paura dei Giudei (Io. 20.19 οὔσης οὖν ὀψίας τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ τῇ μιᾷ σαββάτων, καὶ τῶν θυρῶν κεκλεισμένων ὅπου ἦσαν οἱ μαθηταί διὰ τὸν φόβον τῶν Ἰουδαίων, ἦλθεν ὁ Ἰησοῦς κτλ.)<sup>424</sup>. Tuttavia, l'invito dell'Io poetico a prendere coraggio e, soprattutto, a non essere esterrefatti dalla visione straordinaria di Cristo risorto è un riferimento al Vangelo di Luca, in cui, dopo aver udito il racconto dei viandanti che avevano incontrato Gesù sulla strada per Emmaus, gli Apostoli ancora dubitavano della sua Resurrezione: Lc. 24.36-37 ταῦτα δὲ αὐτῶν λαλούντων αὐτὸς ἔστη ἐν μέσῳ αὐτῶν καὶ λέγει αὐτοῖς, Εἰρήνη ὑμῖν. πτοηθέντες δὲ καὶ ἔμφοβοι γενόμενοι (= vv. 2-3) ἐδόκουν πνεῦμα

<sup>423</sup> Prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>424</sup> Vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOS 2018, p. 568.

θεωρεῖν (= ξένη θέα, cfr. anche Gr.Nyss. *Hom. in Ass. Dom.*, IX p. 325.1-2 τί οὖν ξενίζῃ, ὧ ἄνθρωπε, εἰ ὁ θεὸς ἡμῶν ἐπὶ τῆς γῆς ὤφθη καὶ τοῖς ἀνθρώποις συναναστρέφῃ;). Il recupero del verbo πτοέω dalla fonte evangelica permette di mantenere il rimando interno a due passi veterotestamentari sottesi alla manifestazione di Cristo risorto. Il primo è dall' *Esodo*, nel momento in cui si descrive la reazione del popolo al boato proveniente dal Monte Sinai che indicava la discesa di Dio sul mondo (καὶ ἐπτοήθη πᾶς ὁ λαὸς ὁ ἐν τῇ παρεμβολῇ). Il secondo, molto più importante per il componimento di Mauropode, è un passo del *Deuteronomio*, in cui Mosè esorta tutto Israele a mostrare coraggio di fronte ai nemici, perché Dio è sempre con loro: Deut. 31.6 ἀνδρίζου καὶ ἴσχυε (= v. 2 θαρσεῖτε), μὴ φοβοῦ μηδὲ δειλία μηδὲ πτοηθῆς ἀπὸ προσώπου αὐτῶν (= v. 3, δειλία è usato al v. 13), ὅτι κύριος ὁ θεός σου ὁ προπορευόμενος μεθ' ὑμῶν ἐν ὑμῖν οὐ μὴ σε ἀνῆ οὔτε μὴ σε ἐγκαταλίπη. In generale, il fine dell'esortazione è ottenere quanto avviene in Io. 20.20 una volta che gli Apostoli riconoscono Gesù: ἐχάρησαν οὖν οἱ μαθηταὶ ἰδόντες τὸν κύριον. I vv. 4-6 spiegano il motivo per cui non devono temere alcunché: Cristo è entrato nel loro nascondiglio solo perché il suo potere è inarrestabile, nessun altro li scoperà. Il nesso participiale ἀκράτητον εἰληφὼς φύσιν si ritrova, riferito all'altra natura di Cristo, in un inno per la festività dell'Ascensione, *Pent. Rom.* p. 312.21-22 ἀνείληφε φύσιν ἀνθρώπειον. Il participio κεκλεισμένον con cui si chiude la sottosezione, invece, riprende il genitivo assoluto con cui si apre il passo del Vangelo di Giovanni (τῶν θυρῶν κεκλεισμένων), cui si alludeva già con τὰς ἀδήλους εἰσόδους del v. 3. Il tema delle porte serrate è un elemento ricorrente nella produzione innografica per la Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ: vd. e.g. *Pent. Rom.*, p. 41.10 e, soprattutto, p. 41.27 e p. 42.5, 24-25, 33 in un inno attribuito a Ἰωάννης Μοναχός. Nello stesso inno si definisce Gesù παντοδύναμος, un attributo equivalente a quanto è affermato al v. 5 dall'enfatico nesso participiale ἀκράτητον εἰληφὼς φύσιν. Considerando quanto si è detto in precedenza sulla medesima disposizione di determinati concetti nel corso di questo ciclo di poesie, è certo molto importante che, ai vv. 5-6 del *Carm.* 8, si introduceva la sezione che rivela a chiare lettere la Resurrezione di Cristo, che, essendo vita, non può risiedere tra i morti (v. 8 τάφον κατοικεῖν νεκρὸς οὐκ εἰθισμένος). I versi sembrano ricordare molto da vicino un tropario contenuto in *Pent. Rom.* p. 50.27-30 πύλαι θανάτου Χριστέ, οὐδὲ τοῦ τάφου σφραγίδες, οὐδὲ κλειθρα τῶν θυρῶν σοὶ ἀντέστησαν, ἀλλ' ἐξανάστας ἐπέστης, τοῖς φίλοις σου εἰρήνην Δέσποτα δωρούμενος, τὴν πάντα νοῦν ὑπερέχουσαν<sup>425</sup>.

**9.7-9 ἀλλ' ὦ... ἐκπεληγμένος** spiegato il motivo per cui i discepoli non devono avere timore, il componimento si sarebbe potuto chiudere in corrispondenza con il termine della narrazione evangelica della prima apparizione di Cristo agli Apostoli. Tuttavia, Mauropode conglomera in un'unica narrazione poetica le due apparizioni agli Undici del Vangelo di Giovanni e, quindi, al v. 7 introduce quasi in ἀπροσδόκητον la figura di Tommaso, fingendo lo stupore dell'Io poetico nel notare solo in un secondo momento l'evento cruciale dell'iconografia e della festività dell'ἀντίπασχα. Il manoscritto vaticano segnala questo forte passaggio di sezione attraverso l'*alpha* di ἀλλ', posto in ectesi, con un modulo maggiore dimensione rispetto alle altre lettere. I

<sup>425</sup> Vd. anche *Pent. Rom.* p. 51.3-5 ἐν τάφῳ περικλεισθεῖς, τῇ περιγράπτῳ σαρκί σου, ὁ ἀπερίγραπτος, Χριστέ ἀνέστης, θυρῶν κεκλεισμένων δὲ ἐπέστης, σοῦ τοῖς Μαθηταῖς, παντοδύναμη.

primi due versi della nuova sezione corrispondono con il momento di maggiore partecipazione dell'Io poetico all'evento narrato. Rispetto ai toni precedenti, distesi ed esplicativi nell'esortazione agli Apostoli, prosegue il ritmo concitato dell'interrogativa diretta del v. 7, il cui dodecasillabo è composto da una serie di monosillabi e bisillabi consecutivi, seguiti dal trisillabo dell'unico verbo dei vv. 7-8, ἡσθόμεν, in clausola con l'accento tonico in corrispondenza dell'undicesima sillaba. Il primo κῶλον del v. 8 prosegue la sequenza di monosillabi/bisillabi del verso precedente in modo da porre in risalto il secondo κῶλον che contiene il nesso εὔστομος δημηγόρος, un ironico epiteto riferito a Tommaso che allude alla sua boriosa reazione alla notizia che Gesù era apparso agli Undici quando lui era assente (Io. 20.24-25)<sup>426</sup>. L'enfaticizzazione di questo epiteto, già in risalto a causa del suo peso sillabico maggiore rispetto alle parole dei tre κῶλα precedenti, è creata anche attraverso un "enjambement interno": è evidente che εὔστομος δημηγόρος è un nesso di senso compiuto e quindi la sua posizione dopo la C5 del v. 8 appare del tutto giustificabile per le regole della metrica semantica bizantina; tuttavia, da un punto di vista grammaticale, il suo *word cluster* completo è ὁ πρὶν εὔστομος δημηγόρος, in cui ὁ πρὶν, non a caso due monosillabi, sono separati dalla coppia «aggettivo + sostantivo» dalla cesura. Questa pausa forzata nel flusso del discorso è efficace nell'isolare l'epiteto di Tommaso che, peraltro, può essere collegato allusivamente a numerosi passi scritturali<sup>427</sup> e appare antitetico rispetto alla sua attuale condizione di riverente timore, rappresentata nella scena descritta da Mauropode. Tommaso, infatti, guarda verso il basso<sup>428</sup> ed è ἐκπεπληγμένος, esterrefatto dalla presenza di Cristo dinanzi a lui come i discepoli nella Trasfigurazione. Il participio completa il secondo κῶλον dopo la C7 del v. 9 ed è posto in totale risalto: lo stesso verbo è usato in un'omelia del *corpus* crisostomico per descrivere la condizione psicologica dell'apostolo prima di esclamare il ὁ Κύριός μου καὶ ὁ Θεός μου in Io. 20.28 (ps.Io.Chrys. *Hom. in S. Thom.* PG 59, col. 500.18-19). Si tratta di per sé di un vocabolo molto pregnante nel contesto dell'apparizione a Tommaso: Cristo lo esorta a mettere la sua mano nella ferita del suo costato, appunto una πληγή, e nel farlo Tommaso appare ἐκπεπληγμένος. Ma, oltre a ciò, il verbo ἐκπλήσσω e il suo derivato ἐκπληξίς sono dei termini tecnici di ambito retorico che indicano l'effetto dell'ἐνάργεια (vd. Ps.Long. *Subl.* 15.2 e *Schol. ad Soph. Ai.* 346a e 815a)<sup>429</sup>: quello che

<sup>426</sup> Vd. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 568. Nella produzione inno-grafica per la Κυριακή τοῦ Θωμᾶ il discorso di Tommaso riportato dal passo giovanneo, tra cui anche l'inno attribuito a Ἰοάννης Μοναχός nel *Pentecostario* dell'edizione romana: *Pent. Rom.*, p. 42.33 – p. 43.2 τῶν θυρῶν κεκλεισμένων, ἐπέστης Χριστέ πρὸς τοὺς Μαθητάς. Τότε ὁ Θωμᾶς, οἰκονομικῶς οὐχ εὐρέθη μετ' αὐτῶν· ἔλεγε γάρ· οὐ μὴ πιστεύσω, ἐὰν μὴ ἴδω κάγω τόν Δεσπότην, ἴδω τὴν πλευράν· ὅθεν ἐξῆλθε τὸ αἷμα, τὸ ὕδωρ, τὸ βάπτισμα, ἴδω τὴν πληγὴν, ἐξ ἧς ἰάθη τὸ μέγα τραῦμα ὁ ἄνθρωπος, ἴδω, πῶς οὐκ ἦν, ὡς πνεῦμα, ἀλλὰ σάρξ καὶ ὀστέα, ὁ τὸν θάνατον πατήσας, καὶ Θωμᾶν πληροφορήσας, Κύριε, δόξα σοι.

<sup>427</sup> Uno su tutti 1Cor. 1.27-28. Il vocabolo δημηγόρος, peraltro in questo caso collegato all'aggettivo εὔστομος, indica il retore savio in Platone e, probabilmente di conseguenza, anche in Giovanni Mauropode (*Epist.* 2.6) e Michele Psello (e.g. *Or.* 13.66-67).

<sup>428</sup> Cfr. *Pent. Rom.* p. 48.37-38 νεῦσον ταῖς ἡμῶν δεήσεσιν ὁ ἐν τρισὶ θεαρχικαῖς ὑποστάσεσι μόνος εἷς Θεὸς ἀληθινὸς πιστευόμενος, καὶ παράσχου σοῖς δούλοις παράκλησιν πρεσβείαις τῆς ἀχράντου, καὶ πανυμνήτου Θεομήτορος..

<sup>429</sup> BERARDI 2012, pp. 174-175.

in precedenza si mostrava baldanzoso nella sua capacità argomentativa (εὔστομος δημηγόρος) ora si trova a essere *colpito* da una potenza ben più grande di ogni tecnica retorica. Peraltro, se si leggono i tre κῶλα finali dei vv. 7-9 in successione, si avrà una frase di senso compiuto che mantiene il tono di stupore dell'intera sottosezione e si potrebbe tradurre con "ma, che vedo? Un oratore dal bell'eloquio esterrefatto?".

**9.10-11 ἡ χεῖρ ... ὠρμημένη** dopo aver descritto la postura di Tommaso, si passa al particolare della sua mano che si avvicina a toccare il costato ferito di Cristo. La descrizione della mano dell'Apostolo è assai diffusa nella produzione innografica per la domenica della Palpazione<sup>430</sup>. L'utilizzo del verbo ναρκάω per indicare l'intorpidimento della mano si riscontra sia nell'*Iliade*, in cui la mano di Teucro è debilitata per l'urto di un sasso scagliatogli da Ettore per rompere il suo arco (*Il.* 8.328) sia più volte nel *corpus* di Giovanni Crisostomo (e.g. Io.Chrys. *Hom. de Laz.* 5.5, PG 48, col. 1025.13 πῶς οὐκ ἐνάρκησεν ἡ χεῖρ;), nonché in Rom.Mel. *Hymn.* 3.6 Grosdidier de Matons. La mano, avvicinandosi al costato di Cristo, trema, così come quella di Giovanni Prodromo nel momento del Battesimo descritto in *Carm.* 3.14 La paura dell'Apostolo è un *Leitmotiv* anche nella produzione innografica per la liturgia della Κυριακή τοῦ Θωμᾶ, vd. soprattutto *Pent. Rom.* p. 53.32-36 ἐμφοβῶς τὴν χεῖρα, ὁ Θωμᾶς τῆ πλευρᾶ σου, τῆ ζωηφόρῳ Χριστέ, ἐνθεις ὑπότρομος ἦσθετο. Anche l'immagine del fianco fiammeggiante di Cristo (πλευρὰ φλέγουσα, dove πλευρά è il vocabolo usato in Io. 20.27 per indicare il fianco di Cristo) è attestata nell'innografia per la festività sin da Rom.Mel. *Hymn.* 46.1.2 e 4 Grosdidier de Matons, vd. anche e.g. *Pent. Rom.* p. 44.16-17 βαλὼν γὰρ ὁ Θωμᾶς ἐν τῆ πυρίνῃ πλευρᾷ τὴν χεῖρα, Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ, οὐ κατεφλέχθη τῆ ψηλαφήσει. Da un punto di vista lessicale, ai vv. 8-11 si descrive la condizione di Tommaso attraverso vocaboli di uso medico. L'aggettivo εὔστομος, che al v. 8 presenta il suo significato retorico equivalente ad altri composti di στόμος (e.g. χρυσόστομος), è usato negli scritti medici per indicare qualcosa di piacevole al gusto. Il nesso κάτω νεύειν ricorda Rom.Mel. *Hymn.* 46.7.5 ἰδὼν ὁ Θωμᾶ κάτω κάμπτει τὸ πρόσωπον e si ritrova anche in Ippocrate per descrivere la condizione della mano nel caso in cui i tendini superiori della mano siano feriti (*Hipp. Epid.* 4.1.61). Anche se nel componimento di Mauropode il nesso descrive la postura di Tommaso e non la sua mano, è interessante ricordare che, in talune raffigurazioni della Palpazione, Cristo prende il polso dell'Apostolo dall'alto (fig. 45-46).

**9.12-15 Χριστόν ... ζωηφόρον** l'Io poetico conferma a Tommaso quanto già il suo stato di timore gli sta testimoniando: si trova davvero dinanzi a Cristo. Il vocativo ὦ φιλοπράγμον riferito all'Apostolo sfrutta un aggettivo che, nella produzione innografica, è usato per descrivere la sua mano sin da Rom.Mel. *Hymn.* 46 I 1 τῆ φιλοπράγμονι δεξιᾷ τὴν ζωοπάροχόν σου πλευρὰν / ὁ Θωμᾶς ἐξηρεύνησε (vd. e.g. *Pent. Rom.* p. 40.25). Il riferimento all'inno di Romano è doppio, dato che il verso potrebbe ricordare anche Rom.Mel. *Hymn.* 46.10.5 βλέπω γὰρ Χριστόν πάλιν θυρῶν κεκλεισμένων. Il v. 13, secondo una prassi già riscontrata nei componimen-

<sup>430</sup> Vd. e.g. *Pent. Rom.* p. 43.18-22 ἄψαι Θωμᾶ τῆς πλευρᾶς τῆ χειρὶ, λέγει Χριστός, καὶ τοὺς τύπους τῶν ἡλῶν δεῦρο ψηλάφησον, πίστει ἐρεύνησον, καὶ γίνου μοι πιστός, καὶ μὴ γίνου ἄπιστος, ὁ δὲ Θωμᾶς, τῷ δακτύλῳ ὡς ἤψατο τοῦ Δεσπότη, μέγα ἀνεβόησε· Σύ μου Θεὸς καὶ Κύριος, εὐσπλαγχνε, δόξα σοι.

ti precedenti, afferma che il fatto di essere dinanzi a Cristo è testimoniato (quindi *confermato*) a Tommaso dalla sua παροῦσα δειλία. L'uso e il significato del verbo μαρτυρέω è simile al significato di μάρτυς di *Carm.* 5.17, ovvero ciò/colui che offre testimonianza/conferma di qualcosa. Mauropode sfrutta il participio παροῦσα in un contesto molto significativo: si sta parlando della *presenza* di Cristo risorto e, quindi, il participio del verbo παρείμι rimanda allusivamente al concetto di παρουσία, pur essendo attributo della δειλία di Tommaso, che della παρουσία di Cristo è d'altronde causa. Tommaso deve dunque essere persuaso: l'imperativo del v. 14 riprende il dettato evangelico, in cui Cristo dice all'Apostolo incredulo μὴ γίνου ἄπιστος ἀλλὰ πιστός (Io. 20.27)<sup>431</sup>. In *Ringkomposition*, mentre l'Io poetico aveva incoraggiato gli altri Apostoli a non essere sbalorditi dinanzi all'apparizione del Risorto, ora esorta Tommaso a essere meravigliato (θαύμαζε, da θαῦμα, ovvero la meraviglia prodotta da Dio che genera, tra le altre cose, la conversione, vd. Lampe s.v.) e ad annunciare Cristo alle genti. Il nesso κήρυττε τὸν ζωοφόρον rimanda alla missione Apostolica a cui Cristo destina i suoi discepoli in Io. 20.21 durante la sua prima apparizione in assenza di Tommaso e si ritrova praticamente identico in un tropario contenuto in *Pent. Rom.* p. 51.29-30 σοῦ ἢ παμμακάριστος, ὕμνεῖται γλῶσσα ὧ Δίδυμε· πρώτη γὰρ εὐσεβῶς κηρύττει τὸν ζωοδότην Ἰησοῦν, Θεόν τε καὶ Κύριον, ἐκ τῆς ἀφῆς πλησθεῖσα τῆς χάριτος.

## 9 *Carm.* 10 – Εἰς τὴν ἀνάληψιν

L'Ascensione al cielo di Gesù Cristo è narrata solo in Lc. 24.50-53<sup>432</sup> e Act. 1.9-11<sup>433</sup>, mentre Io. 20.17 probabilmente vi allude. La sua celebrazione avviene in un giovedì (ἡ Πέμπτη τῆς Ἀναλήψεως) successivo alla Pasqua, che viene selezionato in base alla data di quest'ultima<sup>434</sup>. Questo momento è cruciale nella *ratio* liturgica bizantina perché l'Ascensione al cielo e l'annuncio del ritorno di Cristo è considerato essere il culmine della redenzione dell'umanità operata da Gesù attraverso la sua incarnazione<sup>435</sup>. Per questo motivo, è preceduta da una vigilia notturna che pone fine al periodo dedicato alla festività di Pasqua ed è seguita da otto giorni di celebrazioni, nei quali si

<sup>431</sup> Per l'uso del campo semantico di (ἀ)πιστεύω nel Vangelo di Giovanni si rimanda a PIAZZOLLA 1977. Il versetto evangelico è ripreso e ampliato dall'innografia per la Κυριακή τοῦ Θωμά, in cui è considerata salvifica perché, a séguito della seconda apparizione di Cristo, si è fugato l'ultimo dubbio sulla sua Resurrezione nella ristretta cerchia degli Undici, permettendo la successiva discesa dello Spirito pentecostale: vd. e.g. *Pent. Rom.* p. 40.22-25 ἡ τοῦ Θωμά ἀπιστία, τὴν κοσμοσώτειραν, τοῦ θεανθρώπου Λόγου, τὴν ἐξ Ἰδου κευθμώνων, Ἐγερσιν πιστοῦται, τρησιν χειρῶν καὶ ποδῶν τολμηρότερον, ἐκψηλαφῶσα πρὸς πίστωσιν κοσμικήν, δεξιᾶ τῆ φιλοπράγμονι *et passim*.

<sup>432</sup> A riguardo, vd. LOHFINK 1971 e ZWIEP 1997.

<sup>433</sup> Vd. PARSONS 1987.

<sup>434</sup> Sulla liturgia dell'Ascensione, vd. WEBER 1987b, anche se parla principalmente della liturgia di rito romano-cattolico.

<sup>435</sup> Vd. WEBER 1987a e MARGONI-KÖGLER 1994, che spiegano l'Ascensione alla luce del testo veterotestamentario e, soprattutto, dei *Salmi*.

pone anche la domenica dedicata ai Santi Padri della Chiesa e alla commemorazione del Concilio di Nicea.

La rappresentazione dell'Ascensione è presente nella maggior parte delle chiese bizantine e non mancano numerose attestazioni su icone e altri oggetti<sup>436</sup>. La vicenda è ordinata in due registri ben distinti<sup>437</sup>. Nella sezione in alto è presente Cristo in una mandorla azzurra, trasportata in cielo da un gruppo di angeli. È solitamente rappresentato come pantocratore, seduto con il rotolo della legge nella mano sinistra e la mano destra in posizione benedicente. Esattamente sotto di lui è posta sua madre Maria, che può essere rappresentata frontalmente, con lo sguardo rivolto all'osservatore, (fig. 50 e 52) o di lato, mentre guarda verso l'alto (fig. 51); le mani sono solitamente aperte verso l'alto, in posizione orante. La sua posizione al centro della rappresentazione ricorda che, tramite lei, la natura divina di Cristo si è incarnata nel corpo umano permettendo la salvezza dell'umanità. Attorno a lei sono disposti gli Undici, anch'essi raffigurati mentre guardano l'Ascensione nel registro superiore e con le mani verso l'alto. Tra di loro vi possono essere anche uno o due angeli, che in Act. 1.10 appaiono per annunciare il ritorno di Cristo (vd. fig. 50)<sup>438</sup>.

I primi quattro versi del componimento di Mauropode sono esplicativi: dato che Cristo deriva da Dio ed è per natura Dio che si è incarnato attraverso una donna, sua madre Maria, egli ora torna nel suo luogo naturale, ovvero il cielo, portando con sé il suo corpo umano che ha reso incorruttibile liberandolo dalla morte. Sono i vv. 4-6, ancora riferiti a Cristo, a introdurre quanto è rappresentato nell'iconografia tradizionale dell'Ascensione: Cristo ascende in cielo con il suo corpo ed è celato da una nube<sup>439</sup>. Dopo aver parlato di Cristo nella prima sezione, nella seconda si passa alla descrizione del registro inferiore, in cui sono descritti gli spettatori della scena: Maria, la Vergine Madre grazie alla quale Cristo si è incarnato, e i discepoli. Esattamente come nella tipologia più diffusa dell'iconografia, costoro protendono le loro mani verso l'alto, riprendendo il moto ascensionale dell'immagine che viene spiegato dall'Io poetico come un loro desiderio di essere innalzati con Cristo nei cieli. A rassicurarli appaiono

---

<sup>436</sup> Per un'introduzione generale sull'iconografia dell'Ascensione si vedano WESSEL 1971b, che parla anche dell'Ascensione al cielo di Maria Θεοτόκος, e PASSARELLI 1998, pp. 189-206. Per altri esempi dell'iconografia oltre a quanto è stato riportato nell'appendice iconografica, vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 144-145 n. 91, pp. 152-153 n. 98, pp. 331-332 n. 225. Per il Par. gr. 1208, vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 107-109 n. 62.

<sup>437</sup> Anche nel caso in cui la raffigurazione si trovi in uno spazio circolare (ad esempio, una cupola), i due registri rimangono ben differenziati: Cristo nella mandorla trasportata dagli angeli è al centro dell'immagine; gli spettatori umani si trovano tutt'intorno, disposti lungo il limitare del cerchio. Si tratta di una disposizione simile a quella sfruttata per la Pentecoste, vd. *infra*.

<sup>438</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 152-153 n. 98.

<sup>439</sup> Mauropode si basa sulla corrispettiva descrizione dell'evento in Act. 1.9 νεφέλη ὑπέλαβεν αὐτὸν ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν. Tuttavia, l'uso di νέφος nella descrizione mauropodea è degno di nota, dato che, nell'immagine, Cristo si trova sempre in una mandorla che è portata in cielo da alcuni angeli. Si tratta della stessa mandorla, vista come luogo di presenza del Divino nel mondo, che si è vista essere talvolta usata nell'iconografia della Resurrezione e in quella della Trasfigurazione. Soprattutto per quest'ultima, l'esplicita descrizione della mandorla come νέφος conferma che, nonostante quanto solitamente si afferma per quel tipo di iconografia, non è assente la nuvola che avvolge Cristo nel racconto dei Sinottici. Vd. *supra*.

gli angeli nella terza sezione (vv. 11-15), che dicono che Cristo tornerà un giorno per compiere quanto è venuto a fare (v. 15): per questo motivo è plausibile che, nella rappresentazione che Mauropode sta descrivendo, fossero presenti gli angeli. Il distico finale afferma che il pittore insegna attraverso la raffigurazione sull'icona quanto è avvenuto mantenendo l'esattezza del racconto biblico.

Gli *Carm.* 9-10 presentano notevoli somiglianze dal punto di vista strutturale. La prima sezione di entrambi è composta da sei versi e descrive in toni pacati ed esplicativi l'azione di Cristo nei due eventi e le sue motivazioni, legate alla sua natura divina. Si può aggiungere che è riscontrabile un'identica procedura nella disposizione del contenuto all'interno di questa sezione. Innanzitutto, il nome Χριστός appare al primo verso dei due componimenti e, pur non essendo nella stessa sede prosodica, occupa una posizione rilevante: in *Carm.* 9 si trova all'inizio di ciascuno dei due κῶλα; in *Carm.* 10 è in clausola del primo. In *Carm.* 9 si è visto che, dopo un primo verso iniziale di introduzione, i primi cinque κῶλα tra i vv. 2-4 sono accomunati da un ritmo giambico. In questo caso, il cambiamento di ritmo c'è, ma non corrisponde a una pausa del periodo sintattico. Nel *Carm.* 10, il contenuto semantico della sezione trova uno stacco al v. 3, proprio dopo cinque κῶλα, in una pausa sintattica; dopodiché, si trova un altro periodo, che si estende dal secondo κῶλον del v. 3 a tutto il verso successivo. In entrambi questa struttura è seguita da un distico di contenuto coerente (vv. 5-6), in cui si parla di effetti diretti dell'azione di Gesù, ottenuti attraverso la sua morte e la sua Resurrezione. La seconda parte dei due componimenti<sup>440</sup>, invece, introduce gli altri personaggi principali della raffigurazione<sup>441</sup>: nel *Carm.* 9, Tommaso (vv. 7-9) e, in particolare, la sua mano che gli conferma la presenza di Cristo (vv. 10-13); per il *Carm.* 10, Maria e gli Apostoli da un lato (vv. 7-10), gli Angeli che annunciano la Seconda Venuta dall'altro (vv. 11-13). In entrambi i casi, questa seconda parte è chiusa ancora da un distico (vv. 14-15): in *Carm.* 9 esorta Tommaso all'apostolato, cioè il fine dei suoi discepoli nel mondo per cui riceveranno il dono dello Spirito; invece, in *Carm.* 10 si spiega la modalità del ritorno di Cristo alla fine dei tempi, che compirà il μυστήριον. Il *Carm.* 10 aggiunge solamente un ulteriore distico finale, che è una lode delle abilità del pittore che è riuscito a cogliere attraverso la sua arte la verità della vicenda. Tale distico svolge la funzione di chiusura della struttura formata dai *Carm.* 9-10, ma soprattutto permette un collegamento diretto con il successivo *Carm.* 11, che si apre proprio con un tristico di lode all'arte del pittore: anche se in questo caso è molto più manifesto, si tratta di un procedimento identico a quanto avveniva tra il *Carm.* 7 sulla Crocifissione, che terminava con il sole che si alzava al mattino della domenica, e il *Carm.* 8, che si apriva appunto con la descrizione della luce del mattino della Resurrezione. In questo caso, si collega l'evento dell'Ascensione con l'apparente dipartita di Cristo e l'annuncio della sua Seconda Venuta, alla Pentecoste, in cui lo Spirito discende e dona agli Undici la possibilità di parlare ποικίλαι φωναί, dando inizio all'azione Apostolica già auspicata da Cristo durante le sue due apparizioni ai

<sup>440</sup> Nel caso del *Carm.* 9, si è detto che l'inizio di questa sezione è segnalato anche nel manoscritto vaticano dalla presenza della maiuscola in ectesi del primo *alpha* di ἀλλά del v. 7.

<sup>441</sup> Nell'iconografia della Palpazione di Lazzaro, gli altri Apostoli hanno un ruolo marginale, sono solo spettatori della scena.



discepoli (vd. *Carm.* 9.15 e l'imperativo κήρυττε τὸν ζωηφόρον).

La cura nella generale coerenza strutturale tra le due poesie testimonia il fatto che esse, nell'intenzione dell'autore, formano un dittico nel vero senso della parola, in cui la solida impalcatura condivisa rafforza il vicendevole rapporto già creato dal contenuto<sup>442</sup>. Si tratta, infatti, dei componimenti sulle due festività tra la Resurrezione e la Pentecoste, a loro volta le più importanti del calendario liturgico bizantino. Inoltre, mentre la Palpazione di Tommaso permette l'avvio della missione Apostolica dei discepoli e coincide con l'ultima azione di Cristo tra gli uomini, l'Ascensione di Gesù porta a compimento l'intero processo della prima venuta di Cristo, che conduce in cielo il suo corpo umano in comunione con la sua natura divina, e all'umanità è preannunciato il suo ritorno. Entrambi preludono alla Pentecoste, la festività che culmina il percorso pasquale e che dà avvio all'azione umana e Apostolica del Cristianesimo. D'altronde, Mauropode è solito intessere rapporti tra poesie di contenuto correlato sia che esse siano consequenziali nel proprio *corpus* e nel calendario liturgico (*Carm.* 5-6 sul Sabato di Lazzaro e la Domenica delle Palme) sia che esse si trovino a distanza, ma unite dagli eventi descritti – si pensi, ad esempio, alla rete allusiva del *Carm.* 8 sull'ἀνάστασις creata non solo con il componimento direttamente precedente sulla Crocifissione ma anche con *Carm.* 2 sulla Natività e 4 sulla Trasfigurazione.

### 9.1 Commento metrico-ritmico

Nel componimento sull'Ascensione di Cristo, cinque versi su diciassette hanno C7 (29,4%). Può essere diviso in tre sezioni tematiche:

#I. 6 vv. (4+2) – II. 4 vv. – III. 7 vv. (5+2)

La poesia è più lunga di due versi rispetto a *Carm.* 9, ma ne condivide praticamente inalterata la struttura, anche se in questo caso, dopo i primi sei versi, i nove versi successivi sono divisi in due sezioni (4+5) e seguiti da un distico di chiusura.

- I. vv. 1-6 – l'Io poetico spiega per quale motivo Cristo torna in cielo. A livello di struttura, la sezione si divide in due tristici: il primo ha due versi caratterizzati da 5ox separati da un verso con 5p; nel secondo, il verso 5p separa un verso con 7pp e uno con 5ox, ovvero due versi con ultimo accento prima della cesura su quinta sillaba. Mentre i vv. 1-2 hanno entrambi accento su seconda e ottava sillaba<sup>443</sup>, i vv. 3-4 hanno accento su quarta e quinta sillaba, mentre i vv. 5-6, che hanno entrambi accento su ottava sillaba come i vv. 1-2, seguono un *pattern* preciso nel primo verso (il v. 5 ha accento su seconda e quarta, il v. 6 su prima e quinta, lasciando la terza sillaba

<sup>442</sup> Come si vedrà di séguito, i *Carm.* 75-79 formano un ciclo coerente e dal contenuto omogeneo, nonostante la presenza di un titolo per ciascun componimento.

<sup>443</sup> Il contenuto di ciascuno di essi del tutto simile: σαρκικῶν ἐκ σπερμάτων e μητρικῶν ἐξ αἰμάτων, due trisillabi separati dalla medesima preposizione monosillabica ἐκ e dal contenuto semantico cruciale nell'economia del componimento.

atona). Tutti i versi della sezione hanno la sesta e la settima sillaba atone. A livello di distribuzione sillabica, i vv. 1-2 presentano un *pattern* identico,  $a - b - b - 2a$  (un bisillabo e due trisillabi tronchi + tetrasillabo piano), mentre al v. 3 si ha un gruppo di cinque sillabe al primo κῶλον, seguito da un *word cluster* tetrasillabico tronco e un trisillabo piano. Il v. 4, invece, che di per sé ha *pattern*  $2a - b - 2b$ , ha una sequenza di elementi che risulta decrescente per il numero di sillabe ma è costituita tramite una minutissima organizzazione: *word cluster* tetrasillabico (monosillabo + trisillabo tronco) + trisillabo sdrucciolo || *word cluster* trisillabico tronco + bisillabo piano. In questo modo ciascun elemento prelude a quello che viene dopo, connotato da una posizione d'accento esattamente contraria al precedente<sup>444</sup>. Il v. 5 ha *pattern*  $b - a - b - 2a$ , formato da *word cluster* trisillabico piano (proclitico + bisillabo piano), bisillabo piano, *word cluster* trisillabico tronco (proclitico + bisillabo tronco) e tetrasillabo piano; il v. 6, infine, presenta *pattern*  $a - b - 2b - a$ , con bisillabo piano, *word cluster* trisillabico tronco (proclitico + bisillabo tronco), *word cluster* pentasillabico sdrucciolo (proclitico + tetrasillabo sdrucciolo) e bisillabo piano<sup>445</sup>. I vv. 1-3 si dividono in due gruppi per il ritmo: i vv. 1-2 hanno ritmo fortemente ascendente (v. 1 giambo + tre anapesti; v. 2 due giambi + un anapesto allungato, formato da atona prima di cesura e anapesto, + anapesto e atona); i vv. 3-4 si aprono proprio con un anapesto allungato, a cui segue la cellula ritmica grazie alla quale sono posti due tonici a distanza di tre sillabe formando così al v. 3 un anapesto allungato + trocheo<sup>446</sup>, anapesto, giambo e atona; al v. 4 anapesto allungato + dattilo, anapesto e, in chiusa, un trocheo<sup>447</sup>. Al v. 5 prosegue il ritmo ascendente (due giambi + anapesto allungato, con atona prima di cesura e anapesto dopo + anapesto e atona finale), mentre il v. 6 inizia con la cellula ritmica vista al centro del v. 4 che provoca un attacco discendente seguito da ritmo ascendente (trocheo + tre anapesti e atona finale).

- II. vv. 7-10 – si descrivono coloro che sono presenti al momento dell'Ascensione: Maria e i Discepoli. La sezione, infatti, si divide in due: i primi due vv. hanno 7pp, gli altri due 5p e 5ox. Il v. 7 e il v. 10 hanno entrambi inversione<sup>448</sup>, mentre i vv. 8-9 hanno la prima atona. Il v. 7 ha i due elementi bisillabici nel primo κῶλον, mentre nel secondo vi è un trisillabo sdrucciolo seguito dal suo doppio metrico, un pentasillabo piano (*pattern*  $a - a - b - 2b$ ); il v. 8, invece, ha *pattern*  $b - 2a - a - b$  (*word cluster* trisillabico piano +

<sup>444</sup> In questo modo, peraltro, si ha una successione binaria di *word cluster* ed elementi singoli e, al contempo, gli elementi con accento tronco sono intervallati da parole con accento sulle altre due sillabe possibili, poste anche in questo caso in ordine decrescente (sdrucciolo → piano).

<sup>445</sup> Si noti un rapporto quasi di paronomasia tra l'incipit e la clausola del verso, φέρει ... νέφει ['feri ... 'nefi].

<sup>446</sup> Si noti l'efficacia di porre φύς, monosillabico, dinanzi a cesura: in tal modo tutte le atone e la seconda arsi della cellula ritmica si trovano nel secondo κῶλον, creando una cadenza simile all'anapesto allungato, che è solitamente posizionato proprio in questo punto del verso.

<sup>447</sup> Si tratterebbe così della prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344. Quest'interpretazione dà anche ragione all'evidente rapporto chiasmico tra ἀλλ' ἐκ θεοῦ φύς del v. 3 e ἄνεισι πρὸς θεὸν πάλιν del v. 4, che in entrambi i casi pongono accenti consecutivi di fianco agli accenti metrici prima della cesura e della fine di verso.

<sup>448</sup> Si tratta di una caratteristica condivisa sia dal v. 6 sia dal v. 11.

tetrasillabo sdrucchiolo<sup>449</sup>, bisillabo + trisillabo piano), mentre il v. 9  $b - a - 2a - b$  (v. 9 trisillabo piano, bisillabo piano, due *word cluster*, uno tetrasillabico sdrucchiolo, l'altro trisillabico piano) e il v. 10  $a - b - 2a - b$  (bisillabo piano, trisillabo tronco, tetrasillabo piano e trisillabo piano). Dal punto di vista ritmico, il v. 7 inizia con successione discendente (due trochei + dattilo), a cui fa séguito al secondo κῶλον un anapesto allungato per porre l'arsi sulla quinta sillaba<sup>450</sup>, il cui ritmo ascendente è mantenuto dal v. 8 (giambo + anapesti, anapesto allungato e atona finale) e dal v. 9 (due giambi, anapesto e anapesto allungato con atona finale); il v. 10, invece, ha nel primo κῶλον un'inversione e, dunque, dopo attacco trocaico, prosegue con il ritmo ascendente dei versi precedenti (tre anapesti e atona finale).

- III. vv. 11-17 – gli angeli rivelano agli astanti che Cristo tornerà. Anche in questo caso si può dividere la sezione in due: due versi iniziali sono caratterizzati da 7pp e 5ox e hanno entrambi accenti su prima e quinta sillaba per inversione; i vv. 13-17 sono caratterizzati uno da 5pp e gli altri da 5pp e hanno tutti una seconda pausa metrica dopo la settima sillaba. Inoltre, i vv. 12-13 hanno entrambi accento su settima sillaba e i vv. 13-14 su ottava sillaba, mentre i vv. 14-15 hanno accento su prima, quarta e sesta sillaba; i vv. 16-17 hanno gli accenti nelle medesime posizioni (prima, quarta, ottava e undicesima sillaba). Il v. 11, poi, ha *pattern*  $a - 2b - a - b$  (bisillabo piano, pentasillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, trisillabo piano), il v. 12, invece,  $a - b - b - 2a$  (bisillabo piano + trisillabo tronco, bisillabo piano + tetrasillabo piano, legati da annominazione); i vv. 13-14, invece, spostano l'elemento doppio appena dopo la cesura, spezzandolo nelle sue due metà (*pattern*  $a - b - a - a - b$ , v. 13 con bisillabo piano, trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, bisillabo piano, *word cluster* trisillabico piano<sup>451</sup>; v. 14 bisillabo piano, trisillabo piano, due bisillabi piani e trisillabo piano<sup>452</sup>); il v. 15 ha invece *pattern*  $b - a - a - 2b$ , come il v. 12 ma con gli elementi dispari all'esterno (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo + due bisillabi piani + pentasillabo piano). Il v. 16 riprende il medesimo *pattern* del verso precedente, ma con gli elementi pari all'esterno (bisillabo piano + due trisillabi, uno piano e uno tronco + tetrasillabo piano,  $a - b - b - 2a$ ), mentre il v. 17, mantenendo gli elementi pari all'esterno, pone il rapporto uno a due al centro del verso ( $a - b - 2b - a$ , bisillabo piano + trisillabo piano + *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo e bisillabo piano). Dal punto di vista ritmico, i vv. 11-12 hanno la consueta inversione: al v. 11 si ha così un trocheo, un anapesto, un anapesto allungato (due atone prima di cesura, un giambo dopo cesura), un giambo con atona finale; al v. 12 un trocheo + un anapesto, séguito da giambo,

<sup>449</sup> I vv. 7-8 sono legati da chiasmo strutturale, dal momento che la struttura trisillabo + participio al v. 7 si trova al secondo κῶλον, al v. 8 al primo. Inoltre, proprio tra il secondo κῶλον del v. 7 e il primo del v. 8 vi è un ulteriore chiasmo per la posizione dell'accento: al v. 7, infatti, una parola sdrucchiola è séguita da parola piana, al v. 8 una *word cluster* piano è séguito da parola sdrucchiola.

<sup>450</sup> Si potrebbe invero anche pensare che, posto dopo cesura, ἐκπεληγμένοι prenda un accento di appoggio su ἐκ. In realtà, è molto più economico pensare il cambiamento ritmico tramite anapesto.

<sup>451</sup> A livello grafico si ha nei κῶλα lo stesso *pattern* con un elemento preceduto e séguito da bisillabo (οὕτω λέγοντες Χριστόν, dove peraltro i bisillabi hanno accentazione speculare, e ἤξειν καὶ πάλιν).

<sup>452</sup> Il *pattern* evidenziato alla nota precedente è mantenuto anche nel primo κῶλον del v. 14; nel secondo κῶλον mentre al v. 13 si aveva bisillabo + *word cluster* trisillabico, ovvero καὶ proclitico di πάλιν, qui si ha γῆθεν (formato da γῆ + suffisso locativo -θεν) e trisillabo ἡρμένον.

anapesto allungato e atona<sup>453</sup>. Il v. 13 incomincia e termina con due sequenze formate da un trocheo e un dattilo (οὕτω λέγοντες εἴξειν καὶ πάλιν), al cui centro è incastonato il bisillabo tronco (dunque il giambo) Χριστὸν, posto peraltro da le due pause metriche; il v. 14 presenta ritmo discendente fino a fine verso (dattilo + due trochei + dattilo + trocheo). Il v. 15, invece, mantiene ritmo discendente fino a cesura, per poi proseguire con anapesto allungato e atona finale. I vv. 16-17 hanno la medesima struttura speculare: il primo κῶλον ha trocheo + dattilo, il secondo anapesto + giambo e un'atona.

Si riscontrano due elisioni (v. 3 ἀλλ' ἐκ, v. 7 δ' ἄνω).

## 9.2 Commento letterario

**10.1-4 οὐκ ... πάλιν** i due versi iniziali sono costruiti esattamente nel medesimo modo: nel primo κῶλον due monosillabi seguiti da trisillabo (ὁ Χριστός e προῆλθε), nel secondo le due forme equivalenti σαρκικῶν ἐκ σπερμάτων e μητρικῶν ἐξ αἱμάτων: per gruppi del genere in clausola di verso, cfr. e.g. *Carm.* 24.4 Questa disposizione permette un evidente rapporto verticale tra σαρκικῶν e μητρικῶν e tra σπερμάτων e αἱμάτων, chiaro dal punto di vista contenutistico: pur essendo nato da donna, Gesù non è stato generato da semenza “carnale”, ovvero umana, ma è per natura da Dio (ἐκ θεοῦ φύς, che ricorda il passo del Simbolo niceno-costantinopolitano θεὸν ἀληθινὸν ἐκ θεοῦ ἀληθινοῦ), nonostante egli discenda da Davide (cfr. Rom. 1.3 περὶ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ τοῦ γενομένου ἐκ σπέρματος Δαυὶδ κατὰ σάρκα)<sup>454</sup>. Deve la sua umanità al sangue di sua madre, che ha deciso di accogliere Dio nel mondo. La centralità del ruolo di Maria Vergine nell'Ascensione, come memoria della sua scelta che ha permesso l'Incarnazione di Cristo, è rappresentata nell'iconografia attraverso la sua posizione direttamente sottostante la nuvola che fa ascendere in cielo suo figlio. La distinzione tra σπέρμα e αἶμα potrebbe basarsi su Sap. 7.1-2, spesso letto in chiave messianica: εἰμὶ μὲν κάγω θνητὸς ἄνθρωπος ἴσος ἅπασιν καὶ γηγενοῦς ἀπόγονος πρωτοπλάστου· καὶ ἐν κοιλίᾳ μητρὸς ἐγλύφην σὰρξ δεκαμηνιαίῳ χρόνῳ παγεῖς ἐν αἵματι ἐκ σπέρματος ἀνδρὸς καὶ ἡδονῆς ὑπὸν συνελθούσης, in cui gli ultimi due complementi sono eliminati e sostituiti da ἐκ θεοῦ φύς, peraltro evidenziato dal cambio di verso e preceduto da avversativa. Oltre alla struttura dei due κῶλα finali dei vv. 1-2, i tre versi sono concatenati dal gioco etimologico σαρκικῶν – σὰρξ tra il secondo κῶλον del v. 1 e il primo del v. 2 e nella geminazione del complemento di origine tra secondo κῶλον del v. 2 e primo del v. 3. Si è già detto che con la C5 del v. 3 terminano la struttura a cinque κῶλα consecutivi condivisa con il *Carm.* 9. Tuttavia, Mentre i vv. 1-2 presentano i rispettivi κῶλα tra di loro identici, tra i vv. 2-3 vi sono due chiasmi intrecciati, permessi dalla presenza di due composti di ἔρχομαι e dalla già menzionata geminazione del complemento di causa: v. 2 a) σὰρξ προῆλθε, b) μητρικῶν ἐξ αἱμάτων; v. 3 b)

<sup>453</sup> Il secondo κῶλον dei vv. 11-12 si trovano così in chiasmo ritmico, pur mantenendo cadenza ascendente.

<sup>454</sup> È un argomento affrontato diffusamente nell'iconografia per la liturgia dell'Ascensione (vd. *Pent. Rom.* p. 320.27-30) e un *Leitmotiv* soprattutto dei *theotokia*, vd. e.g. *Pent. Rom.* p. 315.20-23.

ἐκ θεοῦ φύς, a) *κατελθὼν ὑψόθεν*<sup>455</sup>. I vv. 3-4 sono ancora una volta uniti da un chiasmo verticale tra i quattro κῶλα, intrecciato a un secondo tra il secondo κῶλον del v. 3 e il primo del successivo, nel quale gli elementi sono in antitesi: v. 3 a) ἐκ θεοῦ φύς, b) *κατελθὼν ὑψόθεν*; v. 4 b) *εἰς οὐρανοὺς ἄνεισι*, a) *πρὸς θεὸν πάλιν*. I vv. 3-4 paiono essere molto simili a un passo di un inno per l'Ascensione (*Pent. Rom.* p. 325.23-24 *ἀνελθὼν εἰς οὐρανοὺς, ὅθεν καὶ κατήλθες, μὴ ἐάσης ἡμᾶς ὄρφανούς Κύριε*) e il secondo κῶλον del v. 4 muta un τόπος dei componimenti precedenti: ogniqualvolta si faccia riferimento alla Resurrezione (di Gesù o degli uomini per suo tramite), πάλιν si trova a fine verso, il più delle volte preceduto da καί che provoca una successione di due accenti in decima e undicesima sillaba. Qui si fa menzione di un altro ritorno, quello di Cristo da Dio, sfruttando il medesimo costruito ritmico-sintattico: il tonico di πάλιν è posto sull'undicesima sillaba ed è preceduto anche in questo caso da un ossitono, in questo caso il pregnante vocabolo θεόν. Da un punto di vista lessicale, l'espressione σὰρξ προέρχεται riferita al v. 2 a Cristo è topica nella produzione iconografica, soprattutto nei *theotokia*<sup>456</sup>, mentre il verbo ἄνειμι, modellato sul πάρειμι della παρουσία cristologica, si ritrova anche nel *Carm.* 16a del ciclo edito da Hörandner nel 1992<sup>457</sup> e nell'epigramma BEiÜ IV, Nr. GR81, p. 252 Rhoby (= DBBE Type 2785, olim typ/888) nel più volte citato ms. Athon. Vatop. 937 (vd. p. 248), f. 19r.

**10.5-6 καί ... νέφει** il distico finale della prima sezione esprime un concetto teologicamente cruciale nell'evento dell'Ascensione: salendo al cielo, Cristo porta con sé il suo corpo mortale elevandolo alla destra del Padre. Si tratta di un elemento presente sia nell'omiletica sia nell'innografia relativa alla festa, da cui Mauropode mostra di trarre ispirazione<sup>458</sup>. Tra i vv. 5-6 il manoscritto vaticano pone la virgola come interpunzione, per segnalare una loro continuità sintattico-semantiche. I due versi, però, non sono uniti da *enjambement*: σῶμα θεῖον è complemento oggetto sottinteso di φέρει, ma lo è innanzitutto di ἀφθαρτίσας che è posto nel suo stesso verso dopo la C5. Del νέφος e della sua corrispondenza con la mandorla nell'iconografia si è già detto in precedenza<sup>459</sup>.

**10.7-10 οὔτοι ... παρθένος** i quattro versi della seconda sezione presentano una sorta di *Ringkomposition* data dalla posizione dei soggetti, dato che il pronome οὔτοι del v. 7 sottintende i nominativi esplicitati al v. 10, φίλοι μαθηταί e τεκοῦσα παρθένος.

<sup>455</sup> La lettura ἀλλ ἐκ θεοῦ φύς καὶ κατελθὼν ὑψόθεν, spostando la pausa sintattica dalla C5 a fine frase e correlando i due participi congiunti è da escludere sulla base del manoscritto vaticano, che interpunge con punto in basso dopo φύς, segnalando la corrispondenza tra la cesura metrica e una forte pausa sintattica.

<sup>456</sup> e.g. AHG III 32, 131-133 Μόνη γυναικῶν παρθενεύεις ἐκ τόκου. / Θεὸς γὰρ ἐκ σοῦ σὰρξ προελθὼν, παρθένε, / ἀγνήν φυλάττει καὶ τελεῖ σε μητέρα.

<sup>457</sup> EPIGRAMMATA BYZANTINA 1992, p. 109.

<sup>458</sup> Vd. *Pent. Rom.* p. 312.19-23 ὁ προαιώνιος Θεὸς καὶ ἄναρχος, ἦν περ ἀνείληφε, φύσιν ἀνθρώπειον, θεοποιήσας μυστικῶς, σήμερον ἀνελήφθη. Ἄγγελοι προτρέχοντες, Ἀποστόλοις ἐδείκνυον, τοῦτον πορευόμενον, εἰς οὐρανοὺς μετὰ δόξης πολλῆς, αὐτῷ δὲ προσκυνήσαντες ἔλεγον· Δόξα Θεῷ τῷ ἀναληφθέντι e *Pent. Rom.* p. 315.3-5 τὴν φύσιν τῶν ἀνθρώπων Χριστέ, φθορᾷ πεσοῦσαν ἐξανέστησας, καὶ τῇ ἀνόδῳ σου ὑψώσας, καὶ σαντῷ ἡμᾶς ἐδόξασας.

<sup>459</sup> Anche nell'innografia la nuvola su cui Cristo è condotto al cielo ha notevole rilievo, vd. e.g. *Pent. Rom.* p. 320.4-6.

La presenza del deittico permette di indicare la presenza delle figure sottostanti a Cristo che sta ascendendo in cielo<sup>460</sup>; al deittico si aggiunge ὡς πρὸς αἰθέρα del v. 8, in cui la presenza di ὡς rende evidente che si sta descrivendo quanto appare nell'immagine (le figure non stanno *realmente* alzando le mani al cielo, ma sono disegnate come se lo stessero facendo). Si descrive in questo modo la postura e l'atteggiamento esattamente come nei corrispettivi versi dell'*Ep.* 9 si fa per Tommaso. Discostandosi da un *Leitmotiv* diffuso nell'innografia, per cui gli angeli sono sbalorditi nel vedere Cristo salire in cielo con entrambe le sue nature<sup>461</sup>, Mauropode riferisce lo stupore solamente agli uomini presenti nella raffigurazione. L'utilizzo del participio ἐκπεπληγμένοι in clausola di verso è molto interessante, dato che è presente anche nella produzione innografica per la festività per descrivere lo stupore degli angeli<sup>462</sup> e, soprattutto, si ritrova, nella medesima posizione, anche in *Carm.* 9.9, preceduto anche in quel caso da un nesso costituito da avverbio di luogo e verbo il cui significato prevede una certa posizione del capo (κάτω νένευκεν), peraltro con medesimo peso sillabico (bisillabo parossitono + trisillabo proparossitono). D'altronde, esattamente come Tommaso era esterrefatto dalla presenza di Cristo, ora il gruppo di astanti è stupito per la sua dipartita.

**10.11-15 ὄθεν ... μυστηρίου** gli angeli tranquillizzano gli astanti umani e rivelano che Cristo si ripresenterà a loro nello stesso modo in cui ora lo vedono innalzarsi nel cielo. Si allude a Act. 1.11, in cui due uomini vestiti di vesti bianche si presentano al gruppo di Apostoli, un passo che viene ripreso anche nell'innografia per la festività (*Pent. Rom.* p. 325.32-326.3). Il nesso ἡρέμα καταστέλλειν αὐτόν si ritrova identico in Io.Chrys. *Hom. in 2Thes.* 3.1, PG 62, col. 481.6-7 e, per diretta conseguenza, in due passi dei commentari alle lettere paoline attribuiti a Giovanni Damasceno (PG 95, col. 864.7 e 27). Anche se il soggetto del verbo καταστέλλουσι si trova al verso successivo, non si tratta di un caso di *enjambement*, dato che il contenuto semantico è certo continuo ma ciascun verso corrisponde a elementi di senso compiuto; il manoscritto vaticano segnala la continuità della frase tra i due versi attraverso la virgola a fine v. 11, usata anche al v. 8 per indicare che il participio ἐκτείνοντες è congiunto con il soggetto di ζητοῦσι. Al v. 12 è evidente il gioco etimologico, che comporta un forte omoteleuto, tra ἐγγέλων εὐαγγέλων, peraltro concordati. Il contenuto dell'annuncio è il ritorno di Cristo che, come nel caso della sua Resurrezione, è indicato attraverso il nesso καὶ πάλιν in clausola, che richiama il πρὸς θεὸν πάλιν del v. 4. Per il v. 14, cfr. AHG XII 21, 125-130 ἀράτωσαν / παμφαεῖς οὐρανῶν πύλας ἄγγελοι· / ἡ γὰρ πύλη / τοῦ Θεοῦ, ἦν ὁ Λόγος διώδευσεν, / αἰρομένη γῆθεν, / οὐρανῶν ὑπερβαίνει τὰς ἄντυγας. Il v. 15, in cui si rivela la futura Seconda Venuta di Cristo, trova un diretto corrispettivo in un passo di un inno per il giorno dell'Ascensione: *Pent. Rom.* p. 315.34-35 ὄθεν ἀναμένεις, συντελείας τὸ πέρασ, τοῦ κρῖναι ἐρχόμενος, ἐπὶ γῆς κόσμον ἅπαντα.

**10.16-17 ταῦτα ... σέβων** la lode del pittore segue precisamente un τόπος proprio

<sup>460</sup> Le stesse figure si ritrovano anche nell'innografia per la festività, vd. *Pent. Rom.* p. 317.9-15.

<sup>461</sup> Almeno sin dall'*Omelia sull'Ascensione* di Gregorio Nisseno (OGN IX, pp. 323-327), l'Ascensione di Cristo e la sua entrata nel Paradiso alla destra del Padre è immaginata come il corrispettivo celeste del suo ingresso a Gerusalemme, dove gli Angeli sostituiscono la folla umana festante e le porte della Gerusalemme celeste si spalancano per far entrare Cristo nella gloria del Padre.

<sup>462</sup> Vd. e.g. *Pent. Rom.* p. 313.33, in un inno di Ἰωάννης Μοναχός.

dell'ἔκφρασις: egli è riuscito a preservare nelle sue immagini (τύποις) la verità, ovvero il contenuto della vicenda (da notare il verbo σέβω). L'uso dell'avverbio προδήλως è molto interessante, dato che si trova anche in *Carm.* 9.12, sempre come seconda parola del verso dopo un bisillabo.

## 10 *Carm.* 11 – Εἰς τὴν πεντηκοστήν

La Pentecoste è la festività che commemora la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli e il dono delle lingue, come narrato in Act. 2.1–31<sup>463</sup>. Si tratta dell'evento culmine del periodo pasquale con il quale si chiude la celebrazione annuale della Pasqua<sup>464</sup>: questo momento è segnalato anche dal cambiamento del libro liturgico, dato che termina proprio con questa festività il *Pentekostarion*. L'evento è cruciale nella liturgia annuale e, per questo motivo, si tratta della seconda festa per importanza nel calendario liturgico ortodosso<sup>465</sup>: il giorno di festa incomincia con una notte vigiliare e prosegue con la celebrazione della Divina Liturgia crisostomica il giorno della festa; la festività prosegue il giorno di lunedì (chiamato Lunedì dello Spirito) e di martedì (il Martedì della Trinità) ed è seguita da una settimana di commemorazione.

La raffigurazione della Pentecoste è assai diffusa e quasi sempre presente nei cicli iconografici delle chiese bizantine<sup>466</sup>. La sua iconografia si basa su tre registri. Il primo, in alto, è occupato dal cielo, nel quale è presente un'apertura da cui discende lo Spirito Santo: l'apertura è solitamente di colore azzurro e può contenere varie raffigurazioni della Trinità, tra cui la tradizionale colomba (fig. 53). La discesa dello Spirito è raffigurata attraverso delle lingue di fuoco che, separatamente, toccano ciascuna delle teste degli Apostoli. Gli Apostoli si trovano nel secondo registro, seduti: essi sono sempre raffigurati mentre stanno parlando. Il terzo registro contiene un gruppo di persone che interloquiscono con loro: sono i Giudei che accorrono al luogo dell'evento in Act. 2.5. L'iconografia della Pentecoste è quella che più si adatta al contesto fisico in cui viene raffigurata: se è posta in una cupola o in spazi architettonici simili, al centro vi è l'apertura nel cielo, attorno sono disposti gli Apostoli lungo il bordo del cerchio e nelle lunette della cupola le genti (cfr. fig. 53); se si trova in spazi verticali, i tre registri sono rigidamente osservati; se il supporto lo richiede per il poco spazio o la sua particolare conformazione, nel X sec. si diffonde una disposizione per cui gli Apostoli sono seduti ordinatamente lungo un arco a forma di U rovesciata che rappresenta il piano superiore dell'edificio in cui erano raccolti e, all'interno di questo arco, sono radunate le genti (cfr. fig. 54)<sup>467</sup>.

<sup>463</sup> Vd. FAURE 2003, che spiega la Pentecoste come testimonianza della continua παρουσία di Cristo nel mondo dopo la sua Ascensione, e ZWIEP 2010, p. 116. Per un inquadramento generale sulla Pentecoste nelle Scritture e nei Padri della Chiesa, vd. BONFRATE 2008 e DEIANA 2008.

<sup>464</sup> Sull'importanza della festività sin dal periodo tardoantico, vd. BISHOP et al. 2016.

<sup>465</sup> Vd. BRANDSHAW 1999 e ROSSO 2010.

<sup>466</sup> Per un inquadramento generale sull'iconografia della Pentecoste, vd. SEELIGER 1958 e, per l'arte bizantina, PASSARELLI 1998, pp. 207-228.

<sup>467</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 120-122 n. 68 e H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 144-145

Il componimento sull'Ascensione si chiude con un distico di lode dell'arte del pittore e, in egual modo, si apre il successivo sulla Pentecoste: l'arte pittorica è riuscita a dipingere con precisione gli eventi della Resurrezione (vv. 1-3). Segue la seconda sezione, in cui l'Io poetico descrive i due registri superiori. Gli Apostoli sono radunati in una casa a due piani: la presenza di διώροφόν τι è una chiara allusione al fatto che, nell'iconografia, i discepoli di Gesù si trovano sempre in una posizione sopraelevata rispetto alla folla che accorre al luogo del miracolo. I vv. 5-8 descrivono, attraverso un evidente dialogo con la fonte biblica (Ac. 2.2), il registro superiore, nel quale lo Spirito Santo discende su ciascun Apostolo in lingue di fuoco. La discesa dello Spirito offre agli Undici il dono delle lingue, con cui parlano agli astanti: i vv. 9-11 corrispondono alla descrizione del registro centrale della raffigurazione della Pentecoste. La terza sezione (vv. 12-16) descrive il terzo registro, in cui è raffigurata la folla accorsa, che riconosce gli Apostoli come maestri perché sono in grado di parlare loro nelle loro differenti lingue (Act. 2.5-41). L'ultima sezione (vv. 17-22) si discosta dalla descrizione dell'immagine: l'Io poetico si rivolge all'Osservatore con un'allocuzione diretta, esortandolo a prestar fede agli Apostoli che stanno parlando (differentemente da molti di quelli presenti nella folla, vd. Act. 2.12-13) e di glorificare lo Spirito Santo che ha permesso il dono di cui vede gli effetti raffigurati nell'immagine.

### 10.1 Commento metrico-ritmico

Solamente quattro versi del componimento sulla Pentecoste contengono una C7 (18,2%). Si possono riscontrare quattro sezioni tematiche:

#I. 3 vv. – II. 8vv. (5 + 3) – III. 5 vv. – IV. 6 vv.

Il componimento ha dunque una disposizione di sezioni speculari al tristico centrale, a sinistra del quale vi è una sezione di tre e una di cinque versi mentre a destra una di cinque e una di sei versi. In tal modo, l'ultima sezione contiene esattamente il doppio dei versi della prima.

- I. vv. 1-3 – lode dell'arte pittorica. I versi dispari del tristico contengono una C5 e racchiudono il verso pari, che invece presenta una C7. Il primo κῶλον del v. 1 è composto da un unico *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo (articolo proclitico + trisillabo piano + congiunzione enclitica), seguito da *word cluster* tetrasillabico (congiunzione proclitica<sup>468</sup> + trisillabo) e trisillabo, entrambi piani (i due trisillabi piani sono appaiati in clausola del verso). Il v. 2 ha un bisillabo piano seguito da due *word cluster* pentasillabici, uno sdrucchiolo e uno piano, mentre il v. 3 *pattern a – b – 2b –*

n. 91, in cui mancano le genti. Questa tipologia diventerà poi slegata dal contesto e standardizzata nell'iconografia successiva: si pensi, ad esempio, alla Pentecoste nella Chiesa di Maria Peribleptos a Ocrida (1295): le figure presenti all'interno dell'arco diventano allegorie delle lingue apprese dagli Apostoli tramite lo Spirito e dei Cristiani "lontani", i.e. i Cristiani copti.

<sup>468</sup> Tramite questa disposizione τε καί sono separati da C5 e sono l'uno enclitico e l'altro proclitico di due elementi trisillabici piani, tra loro concordati.



*b*, in chiasmo col verso precedente per la disposizione attorno alla cesura (due *word cluster*, uno bisillabico e trisillabico, entrambi tronchi tronco + pentasillabo piano e bisillabo piano). Il v. 1 ha ritmo ascendente (giambo + anapesto<sup>469</sup> + giambo + anapesto), mentre il v. 2 è di difficile interpretazione ritmica: nelle prime cinque sillabe vi è inversione, secondo la consueta cellula ritmica; dopo il tonico di ἀκρίβεια, però, vi sono ben quattro atone prima del tonico di σοφή, posto peraltro prima dell'accento di undicesima sillaba, occupata da τέχνη. Vi sono due possibili interpretazioni: 1) dato l'iperbato tra γράφει e ἡ σοφή τέχνη, si può intendere la C7 come molto forte e, quindi, supporre che il verso abbia due ritmi distinti (trocheo + anapesto + due atone || giambo + trocheo, con σοφή e τέχνη entrambi accentati); 2. si può supporre invece che ἡ, posto dopo C7 preceduta da due atone, assuma un accento d'appoggio (trocheo + due anapesti + giambo + trocheo); 3. con l'accento d'appoggio su ἡ, l'accento di σοφή potrebbe lenirsi dinanzi a fondamentale di undicesima, creando così, dopo il secondo anapesto, un anapesto allungato. Il v. 3, infine, ha ritmo ascendente (giambo, anapesto, anapesto allungato e giambo con atona finale).

- II. vv. 4-11 – dopo il primo verso con 5p, i vv. 5-8 hanno una sequenza 5pp, 5ox, 7pp, 5pp; i vv. 9-11 sono due con 5pp e l'ultimo con 5p, come il primo verso della sezione successiva. I vv. 6-7 hanno la quinta sillaba accentata, mentre i vv. 8-10 la terza sillaba e i vv. 7-9 e 11 la prima; i vv. 8-12 hanno tutti accento sull'ottava sillaba. Il v. 4 è composto da due *word cluster* pentasillabici seguiti da bisillabo piano; il v. 5 ha al primo κῶλον un bisillabo piano e un trisillabo sdrucchiolo, mentre al secondo κῶλον un trisillabo piano è posto al centro di due trisillabi piani; al v. 6 si ha invece *pattern b – a – 2a – b* (*word cluster* trisillabico piano e *word cluster* bisillabico tronco, entrambi formati solo da monosillabi + tetrasillabo sdrucchiolo e trisillabo piano); il v. 7 è identico al v. 4, ma sposta il bisillabo a inizio verso, sfruttando C7; il v. 8, infine, è composto da monosillabo + *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo, seguiti da una sequenza in cui un monosillabo separa due trisillabi, uno tronco e uno piano. I vv. 9 e 11 hanno *pattern a – b – b – 2a* (v. 9 bisillabo piano + due trisillabi, uno sdrucchiolo, l'altro tronco + due bisillabi, uno tronco, l'altro piano, che formano *word cluster*; v. 11 bisillabo piano + *word cluster* trisillabico piano e trisillabo tronco<sup>470</sup> + bisillabo tronco e bisillabo piano che formano *word cluster*), mentre il v. 10 *a – b – 2a – b* (bisillabo tronco, trisillabo sdrucchiolo, *word cluster* tetrasillabico piano e trisillabo piano). Il v. 4 ha ritmo ascendente (tre giambi + due anapesti e atona), mentre il v. 5 discendente (trocheo + due dattili + due trochei) e il v. 6 ascendente (giambo + anapesto + giambo + anapesto allungato e atona). Il v. 7 inizia, come dovrebbe, con atona ma in realtà porta la cellula ritmica che comporta cambiamento dopo la prima fine di parola (trocheo + due anapesti<sup>471</sup> + atona); i vv. 8-9, come il v. 7, incominciano discendente

<sup>469</sup> Dato che è posto dopo una 5pp finente con τε, si calcola καί come tonico.

<sup>470</sup> I due *word cluster* πρὸς ἄλλον ἐκλαλῶν sono identici per composizione verbale (preverbo + radice) e sono tra di loro in forte allitterazione.

<sup>471</sup> Si intende τὰς ὀρωμένους come accentato anche su τὰς, sfruttando l'accento grammaticale come accento secondario, perché si trova dopo C7 preceduta da parola sdrucchiola

(trocheo + dattilo), ma dopo C5 tramuta in ascendente (due anapesti<sup>472</sup> e atona). Al v. 10 si ha invece attacco giambico, seguito da dattilo; dopo la cesura, però, si torna a ritmo discendente (due anapesti e atona). Al v. 11, infine, si ha primo κῶλον completamente discendente (dattilo + trocheo), mentre al secondo κῶλον si hanno ancora due anapesti<sup>473</sup> e un'atona finale.

- III. vv. 12-16 – le folle accorrono e sono stupefatte dal dono delle lingue. I primi due versi sono caratterizzati da 5p e 7pp e seguiti da un'alternanza binaria di 5ox e 5p che continua fino al v. 17 nella sezione seguente. Tutti i versi hanno la seconda sillaba atona (dal v. 11 al v. 18); i vv. 11-12 hanno accento sulla quarta sillaba, mentre i vv. 13-14 sulla quinta; i vv. 14-15 sulla ottava; i vv. 16-18 hanno la prima sillaba accentata e i vv. 16 e 18 hanno anche la quinta accentata. Il v. 12 presenta tre *word cluster* in ordine decrescente di sillabe (pentasillabo, tetrasillabo, trisillabo), mentre il v. 13 pone al centro del verso un trisillabo sdrucchiolo tra un tetrasillabo e un pentasillabo piani tra loro concordati in iperbato, con prolessi del predicativo dell'oggetto (διδασκάλους ... τοὺς καθημένους); il v. 14 ha invece *pattern* *b – a – 2a – b* (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo piano, tetrasillabo piano, trisillabo piano), i vv. 15-16 *a – b – b – 2a* (v. 15 bisillabo tronco, trisillabo piano, trisillabo tronco, tetrasillabo piano). Il v. 16 inizia per trisillabo sdrucchiolo, cui poi segue ἐθνῶν εἰσι: il manoscritto vaticano non segnala accento sulla forma del verbo essere e, dunque, lo si intende enclitico di ἐθνῶν, con C7 dopo di esso. Dal punto di vista ritmico, invece, il v. 12 attacca con due anapesti allungati seguiti da anapesto e atona; il ritmo ascendente è mantenuto dal v. 13, rigidamente anapestico (quattro anapesti<sup>474</sup> + atona). Il v. 14 ha inversione iniziale per cui, dopo un dattilo, si prosegue con il ritmo ascendente (giambo + due anapesti e atona finale), mantenuto anche dal v. 15 (anapesto allungato + due anapesti e atona finale); il v. 16, come il v. 14, ha inversione e, dopo dattilo, si hanno due giambi, un anapesto allungato e un'atona finale.
- IV. vv. 17-22 – parenesi all'Osservatore. I vv. 17-19 hanno 5p, 7pp e 5ox, seguiti da tre versi caratterizzati da 5pp. I vv. 17-18 sono accomunati dal fatto che, come il v. 22, sono accentati sulla prima sillaba, mentre i vv. 19-21 no; i vv. 20-22 hanno tutti accento su seconda e quarta sillaba. Il v. 17 inizia per monosillabo, a cui seguono tre *word cluster* (tetrasillabico piano e pentasillabico piano, concordato col bisillabo finale) e un bisillabo piano; il v. 18, invece, ha al primo κῶλον due imperativi trisillabici divisi da monosillabo proclitico: in tal modo si forma un ordine crescente di sillabe con trisillabo sdrucchiolo, tetrasillabo sdrucchiolo e *word cluster* pentasillabico piano (entrambi i *word cluster* del verso sono formati da monosillabo clitico + elemento portatore di tonico). Il v. 19, invece, presenta un *pattern* *a – b – a – 2b* (*word cluster* bisillabico

<sup>472</sup> Nella clausola αὐτῶν μίαν del v. 9, è molto probabile che l'accento di αὐτῶν sparisca dinanzi al fondamentale di undicesima sillaba, vd. LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>473</sup> Come αὐτῶν μίαν anche in τὴν νῦν χάριν vi è solo l'accento sull'undicesima.

<sup>474</sup> Si intende τοὺς καθημένους come [tus kaθi'menus], perché l'articolo τοὺς è posto dopo C7 preceduta da parola sdrucchiola.

tronco + trisillabo tronco + bisillabo piano + *word cluster* pentasillabico piano<sup>475</sup>), il v. 20 *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo piano + una serie di *word cluster* due trisillabici – uno piano e uno tronco – e uno tetrasillabico piano); il v. 21 ha una sintassi complessa, con articolo τό separato da cesura dal suo elemento concordato, presentando *pattern b – a – 2a – b*. Infine, il v. 22 ha due elementi monosillabici, seguiti da due trisillabi (πνοήν τε καὶ σοφοὺς<sup>476</sup>) e da tetrasillabo piano (1/2a – 1/2a – b – b – 2a). Per quanto riguarda il ritmo, il v. 17 ha il primo κῶλον discendente, per poi proseguire con tre giambi e un'atona finale<sup>477</sup>); il v. 18, invece, inizia con un attacco invertito con un dattilo cui segue giambo + due anapesti<sup>478</sup> e un'atona finale. Il v. 19, invece, inizia con ritmo ascendente (giambo + anapesto) a cui viene contrapposto dopo cesura ritmo discendente (trocheo + dattilo<sup>479</sup> + trocheo): in tal modo, a cavallo di cesura, vi sono due accenti tonici che rafforzano lo stacco<sup>480</sup>. Il v. 20 ha ritmo ascendente (due giambi + anapesto allungato, con atona prima di cesura e anapesto dopo cesura) fino all'ottava sillaba, dove due accenti tonici sono consecutivi θεοῦ δόξαζε: l'accento di δόξαζε segnala uno stacco nella catena ritmica<sup>481</sup>, con una clausola formata da due trochei. Il v. 21, invece, inizia per due giambi, seguiti da θαυματουργοῦν seguito da giambo e atona: θαυματουργοῦν ha probabilmente accento d'appoggio sulla prima sillaba ([θafmatur'γyn]), creando così un gruppo formato da tre giambi, un anapesto, un giambo e un'atona finale. Il v. 21, infine, ha due atone iniziali, cui segue un giambo, un anapesto allungato (atona + anapesto) e un anapesto con atona finale.

Si riscontrano quattro elisioni (v. 3 καθ' ἦν, v. 5 δ' ἄνωθεν, v. 9 δ' ἕκαστος, v. 17 δ' εἰ).

## 10.2 Commento letterario

**11.1-3 τὴν ... τὰδε** il pittore ha dipinto l'ultimo giorno di festività pasquale, che coincide appunto con la Pentecoste. È una memoria del preannuncio della discesa dello Spirito Santo durante l'ultimo giorno della Festa delle Capanne (ἐν δὲ τῇ ἐσχάτῃ ἡμέρᾳ τῇ μεγάλῃ τῆς ἑορτῆς), vd. Io. 7.37-39. In *Pent. Rom.*, p. 395.4-5 si legge τὴν μετέορτον πιστοί, καὶ τελευταίαν ἑορτήν, ἑορτάσωμεν φαιδρῶς· αὕτη ἐστὶ Πεντηκοστή, ἐπαγγελίας συμπλήρωσις, καὶ προθεσμίας. Oltre a esplicitare la funzione liturgica

<sup>475</sup> Per quanto riguarda gli accenti, i due elementi tronchi sono al primo κῶλον, i due piani al secondo e che i *word cluster*, entrambi formati da monosillabo clitico + elemento dotato di accento, sono a inizio e fine verso.

<sup>476</sup> Per τε καὶ a cavallo di cesura, si veda quanto già detto per il v. 1 di questa poesia.

<sup>477</sup> Dato l'iperbato πρὸς τὸ ... ξένον e il fatto che τό si trovi preceduto e seguito da clitici, esso è ritenuto accentato.

<sup>478</sup> Nel *word cluster* τοῖς λαλουμένοις, l'articolo assume accento d'appoggio perché posto dopo C7 preceduta da sdrucchiola.

<sup>479</sup> Si considera, in questo caso, τοῖς πυριπνόοις con accento d'appoggio su τοῖς a causa dell'anafora con τοῖσδε, in cui la prima sillaba è accentata, e per il fatto che si trovi dopo atona e prima di altre due atone.

<sup>480</sup> Si tratta del primo caso elencato in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>481</sup> Prima tipologia elencata da LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

della festa, la presenza di ἐσχάτην allude anche al compimento del ciclo delle Feste del Signore, che culmina proprio con la Pentecoste.

**11.4-11 διώροφον ... χάριν** la casa in cui si sono radunati gli Apostoli è definita διώροφον τι: l'aggettivo διώροφος è presente in Gen. 6.16 per descrivere l'arca che Noé deve costruire secondo i dettami di Dio. Il v. 5 è una citazione diretta di Act. 2.2 καὶ ἐγένετο ἄφνω ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἦχος: la posizione di ἦχος al centro del verso, isolato dalla compresenza di C5 e C7, permette di dare risalto al sostantivo che significa l'apparizione dello Spirito Santo<sup>482</sup>. La sua venuta comporta anche la presenza di una luce accecante e di lingue di fuoco: il campo semantico di φῶς e πῦρ è un *Leitmotiv* della produzione innografica per la festività della Pentecoste. I vv. 8-9 riprendono l'allusione a Act. 2.2 descrivendo la forma che il fuoco assume: γλώσσας ... τὰς ὀρωμένας ... / τούτων ἕκαστος προσλαβὼν αὐτῶν μίαν corrisponde precisamente a ὤφθησαν αὐτοῖς διαμεριζόμενα γλῶσσαι ὡσεὶ πυρὸς καὶ ἐκάθισεν ἐφ' ἓνα ἕκαστον αὐτῶν. Tale visione è unica e nessun mortale la vide mai più, cfr. *Pent. Rom.* 398.19 ξέναις ἐν γλώσσαις ἐνέφηεν; l'aggettivo sostantivato γηγενής è usato da Mauropode in alcuni *loci* dei suoi canoni<sup>483</sup> e potrebbe alludere a un passo di un inno attribuito a Giuseppe Innografo nel *Pentecostario* dell'edizione romana: *Pent. Rom.* p. 395.11-14 ἡ τοῦ Πνεύματος πηγὴ, ἐπιδημοῦσα τοῖς ἐν γῆ, εἰς πυρφόρους ποταμούς, μεριζομένη νοητῶς, τοὺς Ἀποστόλους ἐδρόσιζε φωταγωγοῦσα, καὶ γέγονεν αὐτοῖς, νέφος δροσῶδες τὸ πῦρ, φωτίζουσα αὐτούς, καὶ ὑετίζουσα φλόξ, δι' ὧν ἡμεῖς ἐλάβομεν τὴν χάριν, διὰ πυρὸς τε καὶ ὕδατος. La possibilità di parlare in varie lingue che è donata agli Apostoli dallo Spirito è definita attraverso il nesso φωνὰς ... ποικίλας: nel *pinax* al quarto λόγος dei *Dioptra* di Filippo Monotropo si legge ἡ φωνὴ δ' αὐθις πῶς ἐστὶ ποικίλη καὶ διάφορος ἐν τοῖς ἀνθρώποις e, nel corso del successivo dialogo, τανῦν εἰπέ περὶ φωνῆς καὶ πως ἡ ἀνισότης / ἐν τοῖς ἀνθρώποις πέφυκεν, ὡς ἡ πτώσις προέφη, / καὶ ἔχουσι κἂν τῇ φωνῇ διαφορὰς ποικίλας / καὶ εἰς διάλεξιν αὐτῶν καὶ ζητῶ τὴν αἰτίαν (*Diop.* 4.3.524-527). La ποικιλία del loro linguaggio è ribadita nel nesso ἄλλως πρὸς ἄλλον, dove l'avverbio indica appunto le diverse lingue con cui gli Apostoli parlano ai loro diversi interlocutori. La presenza del verbo ἐκλαλέω è cruciale, perché λαλέω e i suoi composti sono usati nella produzione innografica per la festività della Pentecoste per descrivere l'abilità ottenuta per mezzo dello Spirito, vd. e.g. *Pent. Rom.* p. 394.6-8 τοῦ ἁγίου Πνεύματος ἡ ἐπιφοίτησις, τοὺς Ἀποστόλους σου ἐμφορήσασα, ἐν ἐτέραις γλώσσαις λαλεῖν παρεσκεύασεν.

**11.12-16 ἡ ... συμμαμιγμένων** attratta dal boato udito, accorre una folla formata da varie popolazioni. Il nesso ἡ συνδρομὴ τῶν ὄχλων ricorda molto da vicino Rom.Mel.

<sup>482</sup> Cfr. *emphPent. Rom.* p. 398.4-9 οἱ τοῦ Σωτῆρος ἐρασταὶ χαρὰς ἐπλήσθησαν, καὶ θάρσος ἔλαβον, οἱ πρῶην δειλιῶντες, ὡς τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον σήμερον ἐξ ὕψους, κατήλθεν ἐπὶ τὸν οἶκον τῶν Μαθητῶν, καὶ ἄλλος ἄλλα ἐλάλει πρὸς τοὺς λαοὺς· γλῶσσαι γὰρ διεσπάρησαν, ὀρώμεναι ὡσεὶ πυρὸς, καὶ τούτους οὐ κατέφλεξαν, ἀλλὰ μάλλον ἐδρόσισαν e p. 404.24-30 παράδοξα σήμερον εἶδον τὰ ἔθνη πάντα ἐν πόλει Δαυὶδ, ὅτε τὸ Πνεῦμα κατήλθε τὸ ἅγιον ἐν πυρίναις γλώσσαις, καθὼς ὁ θεηγόρος Λουκᾶς ἀπεφθέγγετο. Φησὶ γάρ· Συνηγμένων τῶν Μαθητῶν τοῦ Χριστοῦ, ἐγένετο ἦχος καθάπερ φερομένης βιαίας πνοῆς, καὶ ἐπλήρωσε τὸν οἶκον, οὗ ἦσαν καθήμενοι, καὶ πάντες ἤρξαντο φθέγγεσθαι, ξένοις ῥήμασι, ξένοις δόγμασι, ξένοις διδάγμασι, τῆς ἁγίας Τριάδος.

<sup>483</sup> Io.Maur. *Can. in Cosm.* 6.179, *Can. in Nic.* 8.5.186 e *Can. in Mich.* 1.2.

32.8.5 ἡ τοῦ ὄχλου συνδρομή, in cui si descrive la folla che accorre a salutare Cristo al suo ingresso a Gerusalemme. Il v. 13 è precipuamente ecfastico: nell'iconografia della Pentecoste, infatti, gli astanti indicano i discepoli, che sono seduti al secondo piano dell'edificio e, per questo motivo, Mauropode usa il verbo molto fisico δείκνυμι per descrivere la loro azione di riconoscimento ai discepoli del titolo di διδάσκαλος, come avviene in Act. 2.41-42, in cui peraltro sono presenti sia il verbo ἀποδείκνυμι sia il nesso τῆ διδαχῆ τῶν ἀποστόλων. Questo riconoscimento è permesso dalla straordinaria abilità degli Apostoli a rivolgersi a tutti (ἅπασιν αὐτοῖς προσλαλοῦντας) maneggiando le loro diverse lingue con abilità. Il significato dell'avverbio γνησίως, infatti, è solitamente "sincero", ma significa anche "genuino" e talvolta "ispirato" (vd. LSJ, GI e Lampe s.v.) e, quindi, in questo contesto indica la proprietà di linguaggio offerta agli Apostoli dal dono dello Spirito, che permette loro di rivolgersi con genuina sincerità a tutto il popolo ed esortarlo alla conversione (si pensi al lungo discorso di Pietro in Act. 2.14-36). Si tratta di un elemento chiave anche nella produzione innografica per la festività<sup>484</sup>. Per quanto riguarda il successivo πλήθη ἐθνῶν potrebbe ricordare la promessa di Dio ad Abramo in Gen. 17.4 καὶ ἔση πατήρ πλήθους ἐθνῶν.

11.17-22 σὺ ... ἀγράμματος Ἰωάννη. L'ultima sezione del componimento, in cui l'Io poetico torna a esortare l'Osservatore alla conversione si apre con un gioco etimologico tra ξενίζω e τὸ τῆς θεᾶς ξένον: il verso ricorda molto da vicino l'esortazione dell'Io poetico agli Apostoli in *Carm.* 9.2 μὴ κλονεῖσθε τῆ ξένη θεᾶ<sup>485</sup>. Riprendendo il verbo λαλέω, che è già stato due volte riferito agli Apostoli nei suoi composti ἐκκλαλῶν e προσλαλοῦντας (in entrambi i casi forme participiali) per imitare il lessico innografico<sup>486</sup>, si incita l'osservatore ad ascoltare e a credere, esattamente come fa la folla nel passo degli Atti. L'uso dell'aggettivo πυριπνός è attestato in tragedia greca (vd. e.g. Aesch. *Sept.* 493) per descrivere creature che spirano fiamme, ma è soprattutto epiteto di Elia (vd. e.g. AHG XI 28, 11). Esattamente come lo Zelota<sup>487</sup>, gli Apostoli spirano il fuoco dello Spirito Santo, che ha donato loro la grazia delle lingue e ha iniziato la loro missione di conversione: in innografia, essi sono definiti πνευματοφόροι (*Pent. Rom.* p. 402.28). Per questo motivo, l'Osservatore deve donarsi a loro e, peraltro, glorificare lo spirito Santo (v. 20). Come si è già visto in precedenza, il dativo etico è usato da Mauropode per rafforzare l'esortazione dell'imperativo attraverso la relazione personale che intercorre nel dialogo a una voce tra l'Io poetico e l'Osservatore. Si noti al v. 21 che l'articolo τό è concordato con θαυματουργοῦν, posto al di là della C5: in questo caso l'effetto di "enjambement interno" è molto lieve, dato che, a parte l'articolo, il nesso ταῦτα πάντα è di senso compiuto e termina esattamente con la fine del κῶλον. L'aggettivo ἐνθέως in clausola di verso indica il fatto che l'azione operata dallo Spirito avviene secondo il disegno di Dio, di cui lo Spirito è una delle tre

<sup>484</sup> Vd. *Pent. Rom.* p. 393.28-34 ὅτε τὸ Πνεῦμά σου κατέπεμψας Κύριε, καθημένοι τοῖς Ἀποστόλοις, τότε οἱ τῶν Ἑβραίων παῖδες θεωροῦντες, ἐξίσταντο θάμβει· ἤκουον γὰρ αὐτῶν φθεγγομένων, ἑτέρας ξέναις γλώσσαις, καθὼς τὸ Πνεῦμα ἐχορήγει αὐτοῖς· ἰδιῶται γὰρ ὄντες, ἐσοφίσθησαν, καὶ τὰ ἔθνη πρὸς πίστιν ζωοποίησαν, τὰ θεῖα ἐρρητόρευον· διὸ καὶ ἡμεῖς βοῶμέν σοι· ὁ ἐπὶ γῆς ὀφθαλμῶν, καὶ ἐκ τῆς πλάνης σώσας ἡμᾶς, Κύριε, δόξα σοι.

<sup>485</sup> Cfr. *Pent. Rom.* p. 404.24 παρὰδοξα σήμερον εἶδον τὰ ἔθνη πάντα ἐν πόλει Δαυὶδ

<sup>486</sup> Vd. *supra*

<sup>487</sup> Vd. *infra Carm.* 12, pp. 374-379.

persone. Il v. 21, con una successione deverbativa, passa in rassegna gli effetti dello Spirito nel mondo: entro la C5 la sua manifestazione “atmosferica” (luce, fuoco, vento, cfr. Act. 2.2-3 e Rom.Mel. *Hymn.* 49.13.4), mentre il secondo κῶλον la sua azione sugli Apostoli. Lo Spirito li ha resi sapienti, nonostante essi fossero ἀγράμματοι, ovvero privi di educazione scolastica: si tratta di una tematica d’ascendenza paolina che si riscontra sin da Romano il Melode (*Hymn.* 49.16.1 νῦν γέγοναν σοφισταὶ οἱ ἀγρευταὶ τὸ πρῶην / νῦν ῥήτορες καὶ τρανοὶ / οἱ πρὶν κατὰ τὰς ὄχθας τῶν λίμνων ἐστῶτες) anche nella produzione innografica per la festività della Pentecoste<sup>488</sup>.

## 11 Carm. 12 – Εἰς τὸν Ἡλίαν τρεφόμενον ὑπὸ κόρακος

La poesia si basa sul racconto di 1Reg. 17.1-6<sup>489</sup>. Nel racconto biblico, dopo la morte del re Omri, il trono di Israele passa ad Acab, che regna in Samaria. Egli accetta il culto di Ba’al su pressione di sua moglie, la cananea Gezabele, provocando l’ira del Signore (1Reg. 16.29-34)<sup>490</sup>. Per questo motivo, Elia scaglia una maledizione contro Acab e il Regno di Samaria, per la quale vi sarebbe stata completa siccità finché egli non si fosse redento (1Reg. 17.1). Dio ordina al profeta di allontanarsi dalla Samaria e di rifugiarsi in un luogo desertico, nel quale sarebbe stato nutrito da corvi e avrebbe attinto da bere da un torrente (1Reg. 17.2-6). Egli rimase lì, ma il torrente si seccò pochi giorni dopo il suo arrivo e Dio lo esortò ad andare a Zarepta di Sidone, dove avrebbe incontrato una vedova pronta ad ospitarlo.

Il passo veterotestamentario ebbe una certa fortuna come fonte per rappresentazioni di Elia (vd. fig. 55)<sup>491</sup>. Il profeta è posto al centro dell’immagine, seduto all’apertura di una grotta: ha i capelli bianchi e una lunga barba, è vestito con una tunica e spesso ha un mantello. Osserva fuori dalla grotta, laddove è posto un corvo che gli dona una pagnotta. Il paesaggio della raffigurazione è montano e desertico e, solitamente, non vi è alcun torrente neanche in secca nonostante esso sia citato nel passo del *Libro dei Re*.

Nella poesia mauropodea, la voce narrante instaura un dialogo con Elia nel deserto. Il profeta, infatti, è stato l’artefice dell’attuale carestia per punire Acab e il suo

<sup>488</sup> *Pent. Rom.* p. 399.28 σοφίζον ἐν γλώσσησι τοὺς Ἀποστόλους e p. 405.4-10 τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, φῶς, καὶ ζωὴ, καὶ ζῶσα πηγὴ νοερά, Πνεῦμα σοφίας, Πνεῦμα συνέσεως, ἀγαθόν, εὐθές, νοερόν, ἡγεμονεῦον καθαῖρον τὰ πταισμάτα, Θεὸς καὶ θεοποιοῦν, πῦρ, ἐκ πυρὸς προϊόν, λαλοῦν, ἐνεργοῦν, διαιροῦν τὰ χαρίσματα· δι’ οὗ Προφηταὶ ἅπαντες, καὶ Θεοῦ Ἀπόστολοι, μετὰ Μαρτύρων ἐστέθησαν. Ξένον ἄκουσμα, ξένον θέαμα, πῦρ διαιρούμενον εἰς νομὰς χαρισμάτων.

<sup>489</sup> Per un’analisi approfondita di questi capitoli del primo libro dei Re, vd. HAUSER 2001 e, soprattutto, KEINÄNEN 2001. Sulla figura di Elia, cfr. DREWERMANN 2004 e HELLER 2018.

<sup>490</sup> Il *Libro dei Re* presenta una diversa numerazione dei libri tra testo masoretico e Settanta. Per facilità di indicizzazione, si usa qui l’ordine masoretico ma si tenga conto che, nella Settanta la vicenda è narrata nel terzo libro, ai medesimi versetti.

<sup>491</sup> Vd. anche H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 327-328 n. 221. Il più delle volte Elia è rappresentato nella posa classica da profeta, stante e con un rotolo in mano, cfr. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 50-51 n. 16 e p. 133-134 n. 80.

Regno dopo la conversione a Ba'al, ma che egli stesso e gran parte della popolazione innocente patiscono (vd. la trattazione della sua ospitalità presso la vedova con il figlio moribondo in 1Reg. 17.9-16)<sup>492</sup>. Elia stesso, infatti, può nutrirsi solo grazie all'apparizione del corvo del Signore che gli dona del pane. Perciò, poiché la carestia durerà finché sarà lui a deciderlo, l'Io poetico lo esorta di nuovo a permetterne la fine: infatti, tutti gli esseri viventi della terra hanno bisogno di cibo esattamente come lui.

Il componimento ruota attorno all'area semantica relativa alla parola πῦρ, su cui si dispiega il *Leitmotiv* per cui l'Io poetico vuole indurre Elia a dimostrare la stessa μακροθυμία del suo Signore, che lo nutre attraverso un corvo. È certo interessante notare che un carne basato su questi nodi tematici è posto nel *corpus* mauropodeo appena dopo all'ultima poesia sul ciclo delle Festività del Signore, in cui si parlava della Pentecoste. La posizione di questa poesia non pare casuale, poiché l'accostamento di due poesie con aree semantiche (il fuoco) e contenuto (la discesa dell'aiuto di Dio e la presenza nella difficoltà) simile è significativo, anche alla luce di alcune fonti per cui Elia abbia ricevuto il dono dello Spirito esattamente come gli Apostoli (vd. Io.Dam. *Laud. Io.Chrys.* 13.18 ἤγειρεν αὐθις Ἡλίαν τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, nonché il suo epiteto πυρίπνοος)<sup>493</sup>.

### 11.1 Commento metrico-ritmico

Il componimento è diviso in due tristici: i primi tre versi contengono 7pp, i vv. 4-5 sono due 5ox e un 5p. Mentre i primi tre versi pongono gli accenti del primo κῶλον al centro, i vv. 4-6 hanno accenti su prima e quinta (quarta nell'ultimo caso) sillaba. I vv. 1 e 3 hanno entrambi accento alla terza sillaba; i vv. 4-5 su ottava; i vv. 5-6 su nona.

Il v. 1 ha una successione di elementi in ordine crescente per quanto riguarda il numero di sillabe (trisillabo tronco, quadrisillabo sdrucchiolo, pentasillabo piano), mentre il v. 2 ha *pattern* 2a - b - b - a (un gruppo tetrasillabico + trisillabo sdrucchiolo; *word cluster* trisillabico piano + bisillabo piano); il v. 3, invece, ha un gruppo tetrasillabico a inizio verso, seguito da due *word clusters*, uno trisillabico prima di cesura e l'altro pentasillabico dopo cesura. Il v. 4 semplicemente capovolge il *patter* del v. 2, ponendo un solo bisillabo a inizio verso e due in clausola, riuniti in *word cluster* (a - b - b - 2a); il v. 5 mantiene a livello grafico i due bisillabi finali, ma a livello fonetico il *pattern* è b - a - 2b - a, con trisillabo sdrucchiolo, due *word clusters*, uno bisillabico tronco e l'altro pentasillabico sdrucchiolo (l'elemento accentato è sempre γῆς), seguiti da bisillabo piano. Il v. 6, infine, inizia con bisillabo piano + *word cluster* trisillabico piano (bisillabo tronco + enclitica), cui segue una struttura a - b - a (bisillabo tronco + *word cluster* piano + bisillabo tronco), riconducibile a a - b - a - 2b.

<sup>492</sup> Cfr. l'omelia di Giovanni Crisostomo su Elia e la Vedova, PG 51, coll. 337-348.

<sup>493</sup> Cfr. l'interessante paragone che Giovanni Crisostomo fa tra Elia e Pietro (PG 50, coll. 725-736); Pietro è l'Apostolo che parla alle genti appena dopo la discesa dello Spirito durante la Pentecoste.

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 è fortemente ascendente (anapesto + giambo + anapesto allungato, con atona prima della cesura e anapesto dopo di essa + atona finale); il v. 2, dopo attacco con due giambi, prosegue con la cellula ritmica – solitamente posta a inizio verso, mentre qui è a cavallo di C7 – che ha sequenza tonico + tre atone + tonico: in questo caso il primo tonico è appena dopo quello di πῦρ, segnalando uno stacco prima di dattilo<sup>494</sup>, a cui però seguono nel secondo κῶλον due giambi e un'atona finale. Al v. 3 ritorna il ritmo ascendente del v. 1: la presenza di accento su σέ fa supporre che sia proprio il pronome a portare accento forte nel gruppo formato da καὶ σέ τρέφει, creando così una sequenza di un giambo, un anapesto, un giambo e un anapesto allungato, con arsi spostata su undicesima sillaba, con atona finale. I vv. 4-5 iniziano con accento su prima e quinta separati da tre toniche: il v. 4, dopo un trocheo iniziale, continua con tre anapesti e un'atona finale<sup>495</sup>; il v. 5, dopo dattilo iniziale causato da inversione, ha un giambo e due anapesti<sup>496</sup>. Infine, il v. 6 ha il primo κῶλον discendente (dattilo + trocheo) a cui fa seguito, al secondo κῶλον, un ritmo discendente (tre giambi e atona finale).

Si riscontra una sola elisione (v. 2 ἀλλ ὕδωρ).

## 11.2 Commento letterario

**12.1-3 ζηλωτά ... καταφλέγει** Ζηλωτής è epiteto tradizionale di Elia. Infatti, in 1Reg. 19.10, fuggendo da Acab, dopo aver ricevuto una focaccia cotta da un angelo, cammina per quaranta giorni nel deserto e, giunto in una grotta del monte Oreb, dice al Signore ζηλῶν ἐζήλωκα τῷ κυρίῳ παντοκράτορι, ὅτι ἐγκατέλιπόν σε οἱ υἱοὶ Ἰσραὴλ (1Reg. 19.10). Anche se ζηλωτής è per antonomasia legato a Elia (cfr. e.g. AHG XI 20, 9), le somiglianze tra 1Reg. 19.10 e 1Reg. 17.1-6, il quale è propriamente il soggetto della rappresentazione, sono evidenti. Il nesso μακροθυμίαν παιδεύειν si trova in Gr.Nyss. *Iscr.Ps.* V, p. 153.8 riferito a Davide e in Eus. *Comm. in Ps.* XIII, p. 992.52. La scelta di inserire nel verso μακροθυμία, vocabolo di tradizione biblica (vd. Ps. 102.8 e Lampe s.v.), dipende da un'allusione a 1Cor. 13.4, in cui si legge: ἡ ἀγάπη μακροθυμεῖ, χρηστεύεται ἡ ἀγάπη, οὐ ζηλοῖ. Anche il nesso πῦρ ... βρέχειν, rispetto al normale ὕδωρ βρέχειν è usato in Ez. 38.22, in una serie di invettive di Dio contro il futuro nemico di Israele, nonché in Lc. 17.29, in cui si ricorda la distruzione di Sodoma. Tale rimando biblico si coordina con la scelta del verbo καταφλέγειν, posto non a caso in clausola, che si ritrova in contesto simile in Ps. 104.32 ἔθετο τὰς βροχὰς αὐτῶν χάλαζαν, / πῦρ καταφλέγον ἐν τῇ γῆ αὐτῶν ed ebbe una certa fortuna nella produzione innografica<sup>497</sup>. L'insistenza su questo campo semantico fa perno sull'uso polisemico di πῦρ del v. 2: esso indica propriamente il fuoco, come d'altronde nei passi

<sup>494</sup> Prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>495</sup> I due bisillabi consecutivi λιμὸς μέγα in realtà hanno accento solo sulla penultima, in corrispondenza con l'undicesima sillaba del dodecasillabo.

<sup>496</sup> Interpreto καὶ τὰ γῆς ζῶα come [keta'γi'szoa] e non [keta'γis 'zoa], con stacco che creerebbe una chiusa con due trochei.

<sup>497</sup> cfr. AHG XI 29, 241-249 ὡς πῦρ ὠράθη / ὁ θεῖος λόγος σου, / ζηλωτικῶς / τὴν ὕλην δαπανῶν προδηλότατα / τῆς πικρᾶς ἀσεβείας, / πανόλβιε, / ὅθεν σε δυσωποῦμεν· / πάθη κατάφλεξον / πάντα



biblici allusi nel tristico, ma in questo contesto indica propriamente la siccità, come in molte fonti di meteorologia greca<sup>498</sup>. Ma Elia, oltre che ζηλωτής, è definito anche con il tradizionale epiteto di πυρίπνοος e durante la sua vita la sua azione è più volte legata al fuoco<sup>499</sup>, da ultimo per la sua assunzione in cielo su un carro infuocato trainato da cavalli di fuoco (2Reg. 2.11)<sup>500</sup>. Il significato dell'esortazione del tristico è, dunque, la seguente: Elia è la causa della siccità di cui sta patendo lui stesso le conseguenze, perché intendeva punire Acab e la sua blasfemia; il profeta dovrebbe imparare da Dio la μακροθυμία. Proprio attraverso la sua μακροθυμία, Dio, infatti, gli sta dimostrando che, pur essendo in grado di arderlo vivo (καταφλέγει è da leggere alla luce delle allusioni bibliche), capisce la sua fame e gli invia un corvo che lo nutre<sup>501</sup>.

12.4-6 ὄθεν ... ἴσα il collegamento tra i due versi centrali dell'epigramma è permesso dalla presenza di ὄθεν, che lega sintatticamente le due frasi: appresa la carità di Dio, egli deve eliminare la sua maledizione. Il lessico biblico è ancora sfruttato per il tristico finale, dato che il secondo κῶλον del v. 2 riecheggia 2Reg. 6.25 καὶ ἐγένετο λιμὸς μέγας ἐν Σαμαρείᾳ, che risulta essere intrecciato a una clausola tipica di commedia e tragedia di V sec. a.C., che Mauropode probabilmente conosceva tramite le tragedie euripidee (cfr. e.g. Eur. *Hip.* 627 ὡς γυνὴ κακὸν μέγα). Per τὴν γῆν ἀρδεύειν, cfr. AHG I 20, 82-84 ἤρδευσεν / ἄπαν τὸ πρόσωπον τῆς γῆς / καὶ κακίας ῥύσιν ἔστησε e *Men. Jun.* 20.99-100 αἰμάτων ταῖς προσχύσεσιν / ἤρδεύσατε τὴν γῆν / καὶ χλαῖναν θεῖαν φοινίζαντες ταύτην / θεῖοι ἀθληταί.

## 12 Carm. 13 – Εἰς τὴν κατὰ τὸν ἅγιον Παῦλον καὶ τὸν Χρυσόστομον ἱστορίαν

Giorgio di Alessandria, nella sua *Vita di Giovanni Crisostomo* pubblicata da Halkin (BHG<sup>3</sup> 873)<sup>502</sup>, racconta che il patriarca di Costantinopoli riceveva delle visite notturne di San Paolo nel corso della stesura del suo celebre commentario alle epistole paoline. Durante una di queste veglie, il suo segretario assistette allo straordinario dialogo (*Vita Io. Chrys.* 27, pp. 142-148 Halkin). La vicenda, che fu mantenuta anche nella

τῶν ψυχῶν ἡμῶν, σοφέ, / τῇ μεσιτείᾳ σου.

<sup>498</sup> Ma si veda anche Io.Chrys. *Hom in Heliam et viduam* 2, PG 51, col. 339.40-46 καθάπερ πυρετὸς λάβρος καὶ διακαῆς εἰς σώματος φύσιν ἐμπεσῶν, οὐχὶ τὴν ἐπιφάνειαν ζηραίνει μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸς αὐτὸ χωρήσας τὸ βάθος, αὐτὴν τῶν ὀστέων καταφρῦγει τὴν φύσιν· οὕτω καὶ ὁ τότε γενόμενος αὐχμὸς, οὐχὶ τὴν ὄψιν τῆς γῆς κατέκαυσε μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸς αὐτὰς τὰς λαγόννας ἐλθὼν, πᾶσαν κάτωθεν ἀνέσπασε τὴν νοτίδα.

<sup>499</sup> Cfr. AHG XI 28, 127-133 ὡς πῦρ μὲν κατείδέ σε / σπαργανούμενον τὸ πρὶν / ὁ σὸς γεννήτωρ πνεύματι / καὶ ὡς φλόγα πυρός σε οἱ τοῦ θεοῦ / ἄγγελοι ἐψώμιζον, / Ἥλιου θεωρητὴμον / ἀξιάγαστε. Si porti a paragone anche Io.Dam. *Laud. Io.Chrys.* 14.24-25, in cui si afferma che Giovanni Crisostomo condivideva lo zelo un tempo di Elia: καὶ Ἥλιαν ἔχων τοῦ ζήλου ποδηγόν τον πυρίπνοον Ἰωάννου μιμείται τὴν παρρησίαν.

<sup>500</sup> A riguardo, cfr. LANDESMANN 2004.

<sup>501</sup> Vd. AHG XII 29, 45-51 ἐκτρέφει πάλαι σε Χριστός, / Ἥλιού, δι' ὀρνέου, / προξενήσαντα ζήλω / θεϊκῶ πάσῃ τῇ γῇ / λιμόν· διό σοι βοῶ· / «σωτηρίου / ἐμπλησόν με βρώσεως».

<sup>502</sup> Pubblicata in AUCTORES VARIJ 1977, pp. 69-301.

*Vita del Santo nel corpus di Simeone Metafrasta (Vita Io. Chrys. [BHG<sup>3</sup> 875] 22-23, PG 14, coll. 1101-1108) e che ebbe una certa fortuna nella produzione iconografica (vd. e.g. AHG III 32, 56-75), è probabilmente ispirata al fatto che Giovanni Crisostomo stesso ammetteva di essere stato fortemente influenzato dalla figura di San Paolo: ne aveva studiato a fondo le epistole, aveva visitato i luoghi per i quali l'Apostolo era passato, venerava le sue reliquie<sup>503</sup>.*

Proprio a partire da questi dati interni al *corpus* crisostomico, nella *Vita* di Giorgio si dice che Giovanni Crisostomo amava particolarmente le epistole di Paolo e che la sera, una volta terminate le attività legate alla sua carica, si ritirava e componeva la sua opera omiletica per permettere a tutti di poterne fruire in modo chiaro e dimostrare la virtù ispirata da Dio del Santo: nessuno osava disturbarlo mentre redigeva la sua opera. Se non che, uno dei dignitari di Costantinopoli, cacciato dal palazzo per le calunnie dei suoi nemici, si presentò proprio di notte alla casa di Giovanni per chiedergli di aiutarlo. Il segretario di Giovanni, Proclo, decise quindi di aprire la porta dello studiolo e vede che San Paolo sussurrava all'orecchio del patriarca, che annotava quanto il Santo gli andava dicendo. Non avendo il coraggio di interrompere il colloquio, egli andò dal postulante e gli chiese di aspettare perché qualcuno era venuto prima di lui. Dopo un po' di tempo, tornò a vedere se San Paolo fosse ancora presente e trovò i due nella medesima posizione: disse dunque all'uomo di tornare la notte successiva ma anche allora, sbirciando dentro allo studiolo, rivide la stessa scena. Rivelò allora al dignitario quanto stava avvenendo e quest'ultimo decise di andarsene per non disturbare il colloquio. Giovanni, uscito dallo studiolo, chiese a Proclo dove fosse colui che lo stava aspettando e perché non l'avesse fatto entrare: Proclo gli raccontò che cosa aveva visto, affermando che l'uomo che parlava con lui era lo stesso raffigurato sull'icona che Giovanni aveva sempre dinanzi a sé, ovvero San Paolo. Il patriarca capì di scrivere secondo dettatura dell'Apostolo, ma volle comunque aiutare il postulante. Giunta la notte, Proclo lo ritrovò da solo e, quindi, il dignitario poté finalmente entrare a conferire col patriarca che intercedette per lui a corte e gli fece ottenere di nuovo il prestigio perduto.

L'iconografia dell'evento (vd. fig. 56-57) è ispirata ai ritratti degli Evangelisti (vd. e.g. fig. 68)<sup>504</sup>. Si trova spesso raffigurata in miniature in codici contenenti opere crisostomiche (vd. fig. 57)<sup>505</sup>. Giovanni Crisostomo è seduto al centro dell'immagine, mentre sta scrivendo su un rotolo disteso dinanzi a sé. Attorno al Santo sono raffigurati un leggio, un mobile con gli strumenti da lavoro e una cesta contenente altri rotoli. Alle sue spalle c'è San Paolo, che gli sussurra all'orecchio, ispirandogli quanto sta scrivendo sul rotolo. Spesso il rotolo si trasforma in un torrente, da cui attingono

---

<sup>503</sup> Per un resoconto dei passi in cui Giovanni Crisostomo parla di San Paolo e del ruolo dell'Apostolo come propria fonte di ispirazione, si rimanda a MITCHELL 1995.

<sup>504</sup> Sull'iconografia degli Evangelisti non c'è attualmente uno studio comprensivo. Si veda però il contributo di SPATHARAKIS 1988, il quale, pur prendendo in considerazione soltanto una tipologia iconografica nel periodo paleologo, offre una fondamentale visione d'insieme della questione.

<sup>505</sup> Si pensi anche a Vat. gr. 766, XI sec. in., f. 2v o a Ambr. A 172 sup., XII sec., f. 263v. A riguardo, vd. WALTER 1978, pp. 253-254

una serie di figure (laici, vescovi, eremiti) raffigurati in gruppo alla sua estremità<sup>506</sup>. Talvolta sono presenti anche un angelo e un raggio luminoso che discende dal cielo e cade sul capo di Crisostomo. In tutte le raffigurazioni è presente il suo segretario Proclo, che osserva la scena o in fondo all'immagine, come nascosto dietro a una porta, o in primo piano, inginocchiato; egli comunque è visibilmente in disparte e non disturba il dialogo mistico che sta osservando<sup>507</sup>.

Nel componimento mauropodeo, l'Io poetico esorta l'osservatore a star fermo e a contemplare l'evento senza disturbare la conversazione tra i due Santi (vv. 1-3). Nella seconda sezione, si descrive l'iconografia rivelandone il significato: per portare dei λόγοι ἔνθεοι a Crisostomo e tramite lui donarli all'umanità, Paolo è giunto dal terzo cielo volando nell'aria, un riferimento al famoso viaggio oltremondano alluso in 2Cor. 12.2-4. La descrizione della discesa di Paolo corrisponde al primo *enjambement* presente nel carme, per cui ἦκει del v. 5 è legato al complemento di moto da luogo ἐξ οὐρανοῦ del v. 4 (peraltro legato in forte iperbato a τοῦ τρίτου) e κομίζων ha come complemento oggetto τοῦτους, posto al verso precedente. La risposta di Crisostomo è la stesura fedele di questi testi: anche in questo caso, i vv. 6-7 sono uniti da *enjambement*, dato che il participio οἰκουμένης è concordato con il precedente γραφῆς e τὸ χρυσοῦν στόμα è soggetto del verbo κινεῖ. Dinanzi a tale meraviglia, l'Osservatore deve imitare Proclo e starsene in disparte, mantenendo un atteggiamento di silenziosa riverenza (vv. 8-9, che riprendono in *Ringkomposition* la prima sezione).

La struttura del carme, probabilmente pensato per accompagnare come epigramma l'immagine in esso descritta, è del tutto equivalente a *Carm.* 4 sulla Trasfigurazione di Cristo. In entrambi, l'*incipit* corrisponde a un imperativo bisillabico seguito dal vocativo θεατά (*Carm.* 4.1 φρίξον θεατά; *Carm.* 13 σίγα θεατά), seguito da un altro imperativo (in *Carm.* 4 al verso successivo; in *Carm.* 13 nel secondo κῶλον del medesimo verso). Dopo il secondo imperativo, è posta una subordinata finale che spiega il motivo dell'esortazione, introdotta da μήπως e congiuntivo che prosegue al verso successivo con una coordinata, in entrambi si ha una voce del verbo ζημῶω; a questo punto il *Carm.* 4 aggiunge un ulteriore verso esplicativo (v. 5, in cui si dice che l'Osservatore, nel caso non distolga la vista, verrà accecato *come un altro Paolo*). La seconda sezione di entrambi gli epigrammi descrive il contenuto dell'iconografia di riferimento. L'ultimo distico è un'ulteriore esortazione all'Osservatore che si lega in *Ringkomposition* alla prima sezione: in entrambi i casi è evidente l'accumulo di verbi alla seconda persona, con i quali si esorta il destinatario a comportarsi esattamente come una figura presente nell'immagine.

Tali concordanze strutturali rappresentano un'ulteriore testimonianza dell'uso da parte di Mauropode di schemi compositivi tipizzati, impiegati dall'autore come strut-

<sup>506</sup> A ciò si riferiscono alcuni epigrammi, vd. e.g. DBBE Type 5867 (olim typ/3890) in Athon. Meg. Lavr. Γ 131 (Eustratiades 371, diktyon 27303; X sec.), f. 255r, pubblicato in EUSTRATIADES 1917, p. 377: ὀρᾶς τὰ ρεῖθρα τῶν λόγων Χρυσοστόμου; / πίθι προθύμως· ἀφθόνως γὰρ ἐκχέει. Cfr. anche AHG V 32 (1), 65-70 ὠκεανόν σε ἄλλον ἐν τῷ κόσμῳ / Χριστός, θεόφρον, ἔδειξε, / διὰ τῶν ρεΐθρων σου τῶν χρυσῶν / τοῦ Χριστοῦ τὴν ἐκκλησίαν / περικυκλοῦντα, ὅσιε, / καὶ πίστει ἐκπλύνοντα.

<sup>507</sup> Vd. KRAUSE 2004, pp. 185-198 e MITCHELL 2002, già menzionati in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 569.

tura su cui incardinare i diversi argomenti delle sue poesie. In questo caso, abbiamo due componimenti che potrebbero essere originariamente stati pensati per essere apposti all'immagine in essi descritta, prima di essere rifunzionalizzati nell'ottica della raccolta degli *opera selecta* nel manoscritto Vaticano. La comune finalità corrisponde a una notevole somiglianza contenutistica. Infatti, in entrambi i casi, nella prima e nell'ultima sezione l'Osservatore è esortato a non prendere parte alla scena che vede nella raffigurazione e a imitare un personaggio o più personaggi in disparte, in *Carm.* 4 gli Apostoli che si coprono il capo per non essere accecati, in questo caso Proclo che attende con pazienza la fine del dialogo. La sezione centrale, invece, parla di un dialogo mistico, sia che si tratti di quello che intercorre tra Gesù, Mosé ed Elia, sia che si tratti della dettatura di San Paolo a Giovanni Crisostomo. Il fine di entrambi i dialoghi è il bene dell'umanità perché permette di dispensare agli uomini il  $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$  divino. Oltre a queste somiglianze macrotestuali non può certo essere omissis il fatto che *Carm.* 4.5, che si è detto essere estraneo alla struttura condivisa dai due componimenti, afferma che l'Osservatore deve evitare di venir accecato come San Paolo, proprio una delle due figure in dialogo di *Carm.* 13.

Bisogna infine aggiungere un ultimo dato. Si è già detto che, nonostante il visibile cambio di argomento tra il ciclo sulle Festività del Signore, conclusosi con il *Carm.* 11, e la serie di componimenti sui Santi, tra il *Carm.* 11 e 12 è riscontrabile una contiguità tematica permessa dal campo semantico di  $\pi\upsilon\rho$  in connessione al suo ruolo nelle Scritture. In questo caso, il *Carm.* 12 incominciava con il vocativo  $\zeta\eta\lambda\omega\tau\acute{\alpha}$ , mentre in *Carm.* 13.8 il primo imperativo è  $\zeta\eta\lambda\omega\upsilon$ <sup>508</sup>.

## 12.1 Commento metrico-ritmico

Il componimento su S. Paolo e Giovanni Crisostomo ha quattro versi su nove caratterizzati da C7 (44,4%) e non presenta elisioni. Si divide in tre sezioni tematiche: vv. 1-3 allocuzione all'Osservatore, vv. 4-7 descrizione dell'immagine; v. 8-9 esortazione finale. I primi otto versi sono divisi in tre gruppi: attorno ai vv. 4-5, al centro della struttura e caratterizzati da 7p e 5p, vi sono due gruppi di tre versi che contengono lo stesso tipo di cesura, ma non nel medesimo ordine (vv. 1-3 5ox, 5p, 7p; vv. 6-8 5p, 7p, 5ox): in questo modo, a inizio e fine serie vi è un 5ox e i due gruppi di tre versi hanno verso il distico centrale un verso con lo stesso tipo di cesura<sup>509</sup>. A questa struttura si aggiunge un verso finale, caratterizzato da 7pp. I vv. 1 e 8-9 hanno accento sulle stesse sillabe nel primo  $\kappa\omega\lambda\omicron\nu$ ; i vv. 2-3 e 5 su primo e quarto; i vv. 3-5 sulla sesta sillaba; i vv. 2-6 sulla quarta. I vv. 3-5 pongono al centro del verso, tra due pause in quinta e settima posizione, pongono un bisillabo piano. Inoltre, tra i vv. 4-5 vi è *enjambement*:  $\acute{\epsilon}\xi\ \omicron\upsilon\rho\alpha\nu\omicron\upsilon\ \dots\ \tau\omicron\upsilon\ \tau\rho\acute{\iota}\tau\omicron\upsilon$  (in iperbato) è legato a  $\eta\kappa\epsilon\iota$  e, soprattutto,  $\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma$  a  $\kappa\omicron\mu\acute{\iota}\zeta\omicron\nu$ ; il manoscritto vaticano segnala la continuità sintattica ponendo virgola.

<sup>508</sup> È senz'altro interessante ricordare che, nella Trasfigurazione descritta in *Carm.* 4, Elia dialoga insieme a Mosé con Gesù.

<sup>509</sup> Per comodità si riporta la sequenza: 5ox, 5p, 7p | 7p, 5p | 5p, 7p, 5ox.

Per quanto riguarda la distribuzione sillabica, il v. 1 presenta *pattern*  $a - b - 2b - a$  (bisillabo piano, un trisillabo tronco, un *word cluster* pentasillabico piano<sup>510</sup> e un bisillabo piano), ril v. 2, invece, mantiene la stessa disposizione grafica fino a  $\kappa\alpha\lambda\acute{\eta}\nu$ , ma riunisce le quattro sillabe finali in un tetrasillabo, modificando il *pattern* in  $a - b - b - 2a$ . Il v. 3, invece, capovolge l'ordine dei  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\alpha$  del v. 1 in  $2b - a - b - a$ , ovvero *word cluster* pentasillabico, bisillabo, trisillabo, bisillabo; tutti gli elementi hanno accento sulla penultima; il v. 4 propone *pattern* praticamente identico, ma accoppiando i due bisillabi al centro del verso con trisillabo in clausola; il v. 5 pone il pentasillabo a fine verso e sposta nel primo la disposizione del secondo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  del v. 3, con  $a - b - a - 2b$ . Invertendo l'ordine degli addendi rispetto al verso precedente, v. 6 ha *pattern*  $b - a - b - 2a$ , che riproduce la disposizione del v. 2 spostando solo il trisillabo a inizio verso; il v. 7, secondo la procedura già vista per il v. 4, sposta il tetrasillabo a inizio verso, seguito da due *word cluster*, uno trisillabico e l'altro pentasillabico<sup>511</sup>. Il v. 8, invece, inizia e finisce per bisillabo piano (entrambi verbi alla seconda persona singolare) e al centro ha il trisillabo e il suo doppio (in questo caso formato da monosillabo + tetrasillabo, *pattern*  $a - b - 2b - a$ ). L'ultimo verso, infine, dispone i gruppi sillabici per numero crescente di sillabe (trisillabo sdrucchiolo, tetrasillabo sdrucchiolo, pentasillabo piano).

Il v. 1, inizia con un'inversione, quindi un trocheo, a cui seguono un anapesto, un anapesto allungato e un giambo, con atona finale. Il v. 2, invece, oppone i due ritmi separatamente nei due  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\alpha$ : il primo è di ritmo discendente (dattilo + trocheo), il secondo ascendente (due anapesti + atona finale). I vv. 3-4, invece, sono entrambi di ritmo ascendente, incominciano per anapesto allungato, con accento sulla quarta sillaba, e proseguono l'uno con con giambo + anapesto + giambo e atona finale, l'altro con doppio giambo + anapesto e atona finale. Il v. 5 è di ritmo discendente, con dattilo + due trochei e, nel secondo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$ , si ha il composto  $\alpha\acute{\iota}\theta\epsilon\rho\delta\rho\acute{\omicron}\mu\omicron\varsigma$ , che forma anapesto allungato per porre l'arsi in undicesima sillaba, seguito da atona finale. I vv. 6-7 sono di ritmo ascendente: il v. 6 ha due giambi; anapesto allungato, formato da un'atona prima di cesura e anapesto; anapesto e atona finale); il v. 7 due anapesti, seguiti da una serie di quattro atone<sup>512</sup> e tonica sull'undicesima sillaba e, quindi, si può supporre un accento di appoggio su  $\tau\acute{o}$ , posto dopo  $\beta\rho$  e prima di sillabe prosodicamente atone. I vv. 8-9 iniziano con inversione, come il v. 1. In tal modo, il v. 8 appaia un trocheo a un'anapesto al primo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$ : il secondo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  è di ritmo incerto, probabilmente un anapesto allungato seguito da trocheo, creando così un ritmo speculare rispetto al primo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$ . Il v. 9, infine, inizia per dattilo per inversione, prosegue con giambo e due anapesti<sup>513</sup> con atona finale.

<sup>510</sup> Nel gruppo  $\kappa\alpha\acute{\iota} \beta\rho\alpha\chi\tilde{\iota}\nu \mu\epsilon\acute{\iota}\nu\omicron\nu$ , solo l'accento di  $\mu\epsilon\acute{\iota}\nu\omicron\nu$  è tonico a livello fonetico [kevrac̣in'minon]. Si tratta della terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>511</sup> Come già visto per *Carm.* 6.1, anche in questo caso è logico supporre che  $\tau\acute{o} \chi\rho\upsilon\sigma\omicron\tilde{\upsilon}\nu \sigma\tau\acute{o}\mu\alpha$  abbia un unico accento che cade sull'undicesima sillaba del metro [toxrisun'stoma]. Si tratta della terza tipologia di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>512</sup> Si veda prima quanto detto per la clausola  $\tau\acute{o} \chi\rho\upsilon\sigma\omicron\tilde{\upsilon}\nu \sigma\tau\acute{o}\mu\alpha$ .

<sup>513</sup> Il monosillabo  $\kappa\alpha\acute{\iota}$ , solitamente proclitico, con cui si apre il secondo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  assume accento perché dopo  $\beta\rho$  e prima di due atone.

## 12.2 Commento letterario

**13.1-3 σίγα ... λόγους** del primo κῶλον e del riferimento a *Carm.* 4.1 si è già detto. Il silenzio di fronte all'opera di Crisostomo si ritrova in DBBE Type 5545 (olim typ/3601), dal ms. Athon. Meg. Lavr. Δ 75 (Eustratiades 451, diktyon 27386; X sec.), f. 292v: σοφοί σιγᾶτε τῶν κάτω λογογράφοι· / χρυσοστόμου ῥέοντος ἐν λόγοις ἄγαν. Il secondo imperativo riecheggia Geor. Alex. *Vita Io. Chrys.* 27, p. 144.15 ἀνεξικάκησον μικρόν, con il quale Proclo esorta il dignitario ad attendere, dopo che ha visto per la prima volta il dialogo mistico tra Crisostomo e San Paolo. Cfr. anche *ivi*, p. 144.31-32 μετ' ὀλίγον δὲ πάλιν ὀχλούμενος ὑπὸ τοῦ ἀνθρώπου. Il dialogo tra i due Santi è definito συνουσία, che certo indica la conversazione tra due persone: si allude al fatto che Crisostomo condivide la stessa natura di San Paolo. Inoltre, il nesso καλή συνουσία si ritrova in Plat. *Prot.* 337b 4, in cui Prodicò esorta Socrate e Protagora a conversare e non a litigare, in modo che il dialogo risulti per gli ascoltatori piacevole (καὶ οὕτως ἂν καλλίστη ἡμῖν ἡ συνουσία γίγνοιτο). Il primo κῶλον di v. 3 potrebbe riecheggiare Marc. 8.36 τί γὰρ ὠφελεῖ ἄνθρωπον κερδησαι τὸν κόσμον ὅλον καὶ ζημιωθῆναι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ; cfr. Leo VI, *Hom.* 12.212.215 δι' ἣν ὡς μὴ ῥαγεῖσα κόσμου, μὴ δ' ἄφ' ἡμῶν μακρυνθεῖσα, οὐκ ἐζημίωσε τὸν κόσμον τῆς ἰδίας ὀμιλίας, ἀλλ' ὧν ἐπ' ὠφελεία κοινῇ τῆς εἰς βίον εἰσόδου μετέλαχεν, τούτων καὶ παροδεύσασα κοινὴν ἐργάζεται διηνεκῶς τὴν ὠφέλειαν.

**13.4-7 ἔξ ... στόμα** i κῶλα dei due versi formano un chiasmo semantico: ἔξ οὐρανοῦ è collegato a αἰθεροδρόμος, così come τούτους τοῦ τρίτου al primo κῶλον del verso successivo. Quest'accumulazione di figure retoriche corrisponde al punto in cui si rivela l'identità di chi sta dialogando con Crisostomo, quindi con il momento più patetico dell'intero componimento. L'aggettivo αἰθεροδρόμος, si ritrova in AHG IV 29, 121ὸ ἐν πυρὶ διφρεύσας αἰθεροδρόμος a descrivere l'assunzione in cielo di Elia sul carro infuocato, cfr. anche AHG V 33 (1), 165-171 εἰς τρίτον ἀνέδραμες, / ὥσπερ Παῦλος, οὐρανὸν / νοητῶς δι' ἀγάπης, / ἐλπίδος καὶ πίστεως, / οὐρανὸν τὴν καρδίαν / κτησάμενος, ἄγιε, / ἐν ἧ τὸ φῶς οἰκεῖ, ὁ Χριστός. Nel DBBE 5862 (olim typ/3883), in cui si parla sempre del dialogo mistico tra Paolo e Crisostomo nella realizzazione del commentario delle epistole paoline, Paolo è definito οὐρανοδρόμος Παῦλος al v. 3. Anche i due versi successivi sono uniti da *enjambement*. Il soggetto τὸ χρυσοῦν στόμα è antonomasia per Giovanni Crisostomo. Si noti una certa somiglianza con alcuni *book epigrams*, e.g. DBBE Type 4312 (olim typ/2408) in Ieros. Sab. 33 (diktyon 34290; XI sec.), f. 189r Χριστοῦ στόμα πέφυκε τὸ Παύλου στόμα / στόμα δὲ Παύλου τὸ Χρυσοστόμου στόμα. L'espressione κινεῖν τὴν χεῖρα πρὸς γραφή si ritrova in altri testi di epoca bizantina, cfr. AHG V 37, 3-9 ποῖα γλῶσσα, ποῖος νοῦς / ἢ ποῖον στόμα ἀξίως φράσει, / πάγχρυσε, τὰ σὰ / κατορθώματα; / διό μου τῆς γλώττης / ἐφαπτόμενος, αὐτὸς / κίνησον πρὸς σὴν αἴνεσιν. Il dialogo mistico tra Paolo e Crisostomo si ritrova anche nei *book epigrams* alle opere crisostomiche, cfr. BEiÜ IV Nr. FR8, pp. 129-130 Rhoby (= DBBE Type 7096, olim typ/5013) τί ψιθυρίζεις, Παῦλε, τῷ Χρυσοστόμῳ; / οὐ σοὶ Θεοῦ δάκτυλος ἐγγράφει λόγους; / τὰ μυστικὰ σάλπιγγι βροντῆς ἐμπνέεις; / παρὰ θαλασσῶν ταῦτα καὶ γῆς σαλπίζει.

**13.8-9 ζήλου ... συγκαρτέρει** l'imperativo ζήλου è accompagnato da τὸ λοιπόν,

di valore avverbiale. I due imperativi del distico finale ricordano Geor. Alex. *Vita Io. Chrys.* 27, p. 145.13-16 πίστευσον ... ἀλλὰ καρτέρησον, nel secondo intervento di Proclo al dignitario costantinopolitano. Sull'uso dei verbi con preverbo σύν- nel distico finale, si veda quanto detto per il carne sulla Natività.

### 13 Carm. 14 – Εἰς τὸν ἅγιον Χρυσόστομον

Gli Carm. 14-17 formano un ciclo a sé stante, del cui significato si parlerà nel *Commento* al Carm. 17<sup>514</sup>. Esattamente come il precedente, il soggetto di questo componimento è Giovanni Crisostomo: tale accostamento conferma la volontà da parte di Maupode di far susseguire poesie in qualche modo correlate.

San Giovanni Crisostomo è rappresentato solitamente con il viso smunto, con pochi capelli esattamente come nelle rappresentazioni del profeta Eliseo, con la barba dall'aguzzo pizzo. Nell'XI sec. lo sguardo del Santo è severo e arcigno, come se giudicasse l'osservatore (vd. fig. 58-59)<sup>515</sup>.

Proprio un'immagine del genere descrive Maupode, che apre il suo componimento attraverso un'allocuzione diretta al pittore: gli chiede se ha avuto o meno il coraggio di dipingere la lingua del Santo, che spira fuoco. Si passa poi a una descrizione della relazione tra Io poetico e Santo: Giovanni è dipinto in modo tale da sembrare vivo, mentre tenta di proferire parola ma ha la voce flebile per l'ἀσιτία. Tuttavia, prestando maggiore attenzione, l'Io capisce esattamente quanto il Santo gli intende dire, per esortarlo a disdegnare la vita terrena<sup>516</sup>.

#### 13.1 Commento metrico-ritmico

Il componimento su Giovanni Crisostomo ha solo due versi contenenti una C7 e un'e-lisione (v. 6 ἀλλ' ἐστίν). Si possono riscontrare tre sezioni tematiche: i vv. 1-2, caratterizzati da 5ox e 5p; i vv. 3-6, che sviluppano il rapporto binario della prima sezione su quattro versi (due 5ox; una 7pp e una 5p); i vv. 8-9, che riprendono in un distico la relazione, ponendo però dopo 5ox una 7p. Ai vv. 1-2, il primo non ha accento sulla prima sillaba, il secondo sì, mentre ai vv. 7-8 il primo verso ha accento sulla prima sillaba, il secondo no; i vv. 3-6 evitano accento sulla prima sillaba, il v. 5 – unico con C7 nella sezione centrale, sposta l'accento alla terza posizione, che gli altri lasciano atona.

Il primo verso segue un *pattern*  $b - a - 2a - b$  (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo e trisillabo piano). Entrambi i κῶλα incominciano con due accenti grafici, dei quali il primo, posto su monosillabo,

<sup>514</sup> Vd. *infra*, pp. 390-396.

<sup>515</sup> Cfr. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 78-79 n. 37; p. 88 n. 41; pp. 207-209 n. 143. Per una disamina dell'evoluzione dell'iconografia di Crisostomo, vd. DEMUS 1960, pp. 110-119 e MAGUIRE 1996b, *passim*.

<sup>516</sup> Si porti a paragone la descrizione del Santo nel *Meneo* di gennaio, *Men. Ven.* I, p. 230 B 7-32.

è atono: se per ῖ è normale, per πῶρ dipende dalla presenza di πνέουσας<sup>517</sup>. Il v. 2 semplicemente riassetta gli elementi del verso precedente in modo che si alternino secondo un *pattern* binario  $a - b - 2a - b$  (bisillabo piano, trisillabo piano, tetrasillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano); il verso inizia e finisce per bisillabo piano. Il v. 3 ha la medesima distribuzione di parole (accusativo + due verbi a cavallo di cesura e un altro complemento in coda) e praticamente lo stesso *pattern* sillabico: il primo κῶλον è identico; al secondo κῶλον il monosillabo è posto dopo il trisillabo ed è proclitico, facendo in modo che la clausola sia un *word cluster* tetrasillabico e il *pattern* divenga  $b - a - b - 2a$ , mantenendo lo schema binario introdotto dal v. 2. Il primo κῶλον del v. 4 fonologicamente è [ke'fθengete 'men], con l'enclitico accentato per evitare che il *word cluster* sia bisdrucchiolo. Tutti i due κῶλα iniziano per καί: si ha quindi un *word cluster* pentasillabico con base sdrucchiola + uno trisillabico tronco + un tetrasillabo piano. Il v. 5 riprende gli stessi elementi del verso precedente ma li mette in ordine crescente per numero di sillabe: *word cluster* trisillabico tronco, tetrasillabo sdrucchiolo, *word cluster* pentasillabico piano. Il v. 6 ha *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco + *word cluster* trisillabico piano || *word cluster* trisillabico tronco + tetrasillabo piano), mentre il v. 7 ha *pattern*  $a - b - 2b - a$ ; il v. 8 capovolge l'ordine dei due κῶλα dei due versi precedenti, con un *pattern*  $a - 2b - a - b$  (bisillabo tronco + *word cluster* pentasillabico piano + bisillabo piano + *word cluster* trisillabico piano<sup>518</sup>)

Dal punto di vista ritmico, i vv. 1 e 3 hanno ritmo fortemente ascendente (giambo + anapesto + giambo + anapesto allungato, con arsi sull'undicesima sillaba<sup>519</sup>, seguito da atona); il v. 2, invece, parte con ritmo discendente (dattilo + trocheo) per poi tramutarsi in ascendente dopo cesura (anapesto allungato + giambo e atona, struttura ritmica che capovolge quella del secondo κῶλον dei vv. 1 e 3). Mantengono il ritmo ascendente anche il v. 4 (giambo + tre anapesti e un'atona), 5 (anapesto + giambo + due anapesti<sup>520</sup> e un'atona) e 6 (due giambi + anapesto allungato, formato da atona prima di cesura e anapesto<sup>521</sup>, e anapesto con atona finale). Il v. 7, invece, recupera l'inversione iniziale, con trocheo + anapesto; a cavallo di C5, poi, vi sono due accenti tonici (ὑποσχὼν γνώσομαι) che creano un ritorno al ritmo discendente dopo la parentesi anapestica (dattilo + due trochei). Il v. 9, infine, torna a ritmo ascendente: giambo + anapesto allungato + giambo + anapesto e atona finale.

<sup>517</sup> Si tratta della terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>518</sup> In tutto il carme, i *word cluster* sono in relazione tra di loro. In questo preciso caso il *word cluster* pentasillabico piano è il doppio metrico di quello trisillabico piano in clausola: il primo è composto da tetrasillabo tronco (= doppio dei bisillabi presenti e tronco come la parola che precede) + monosillabo enclitico; il secondo da monosillabo enclitico + bisillabo piano (identico a πείθει che lo precede nel verso).

<sup>519</sup> Πνέουσας, ζωγράφει formano la cellula ritmica consueta del primo κῶλον del dodecasillabo, ovvero due accenti separati da tre atone.

<sup>520</sup> In ἐξ ἀσπίδας forse ἐξ prende un accento d'appoggio perché prima sillaba dopo C7 preceduta da sdrucchiola. In caso contrario, dopo cesura ricomincia ritmo anapestico con un anapesto allungato per porre arsi in undicesima posizione.

<sup>521</sup> Il gruppo οὐ γὰρ οὖς ha solo un accento tonico, [uɣar'us].



## 13.2 Commento letterario

**14.1-3 ἢ ... φλέγον** L'incipit con allocuzione al pittore è un τόπος di molti epigrammi su opere d'arte, che si riscontra anche in un epigramma, tramandato nel *corpus* di Manuele File (*Carm.* I 71 Miller = DBBE Type 5534, olim typ/3588): σκιὰν σκιᾶς ἔγραψας, ὧ χεὶρ ζωγράφου, / σκιά γὰρ ἦν τὸ σῶμα τοῦ Χρυσοστόμου, / λεπτυνθὲν ὡς ἄσαρκον ἐξ ἄσιτίας· / καὶ θαῦμα τοῦτο πῶς σκιὰν σκιᾶς γράφεις<sup>522</sup>. Nel *corpus* di Manuele File vi è un epigramma per la Pentecoste (*Carm.* II 5.41) che poi, come *book epigram* fu accostato alla figura di Gregorio Nazianzeno in diversi manoscritti (= DBBE Type 3381, olim typ/1520): ἀλλ' οὐδ' ὁ νυνὶ συντεθεὶς, πάτερ, Λόγος / τοῦ πανσόφου Πνεύματος ἐγράφη δίχα· / καὶ γὰρ ἓνα κρίνει σε τῶν Ἀποστόλων / γλώττης ξένης πνέοντα πυρφόρον μένος. Nel già citato BEiÜ IV Nr. FR8, pp. 129-130 Rhoby (= DBBE Type 7096, olim typ/5013), è Paolo a infondere il sapere a Crisostomo attraverso la sua voce: v. 3 τὰ μυστικὰ σάλπιγγι βροντῆς ἐμπνέεις. Anche se in questo caso spira fuoco, un chiaro rimando allo Spirito Santo, solitamente dalla lingua di Giovanni Crisostomo fluiscono fiumi d'oro o di miele: cfr. Georg.Alex. *Vita Io.Chrys.* 68.67-68 μελίρρυτος γλῶσσα et Sym.Met. *Hyp. Io.Chrys.* 1.13-15 ἡ χρυσὸν ρέουσα γλῶσσα, molto simile al dettato mauropodeo. Un simile riferimento alla lingua di Crisostomo si ritrova anche in DBBE Type 5848 (olim typ/3870) nel ms. Athon. Meg. Lavr. B 112 (Eustratiades 232, diktyon 27164; XI sec.), f. 188r, in cui si legge al v. 4 ὁ γλῶτταν ἀύχων τὴν χρυσὴν ἐν τοῖς λόγοις<sup>523</sup>. In questo caso, la domanda al pittore è consentita dal fatto che la lingua, nel dipinto, non si vede poiché la bocca di Crisostomo è sempre rappresentata serrata e, perciò, l'Io poetico si chiede se chi ha realizzato il dipinto abbia avuto il coraggio di aggiungerla (προσγράφω, dove γράφω ha valore tecnico pittorico), dato che è ardente (τὸ φλέγον si riferisce alla lingua, già descritta come τὴν φλόγα al verso precedente)<sup>524</sup>. Per πῦρ πνέω, cfr. *Carm.* 11.5-8 e Christ.Mityl. *Carm.* 37.27. Si noti il gioco etimologico tra τὴν φλόγα del v. 2 e τὸ φλέγον del v. 3. In questo verso, πάντα è senz'altro usato con valore avverbiale, come spesso avviene in epoca bizantina se associato a voci del verbo τολμάω, cfr. Io.Maur. *Or.* 178 B.L., p. 106.28 ἐρωτήσω γὰρ σε τολμήσας ὡσπερ παρόντα. Per questi versi, è utile il confronto anche con DBBE Type 5032 (olim typ/3085).

**14.4-5 καὶ ... ἄσιτίας** sulla presenza di ἄσιτία, si è già visto un *locus parallelus* con il *Carm.* I 71 Miller tramandato nel *corpus* di File. Tuttavia, la “temperanza, astinenza” (vd. LSJ, GI s.v.) è molto spesso legata alle figure dei Santi per indicarne la loro lontananza dal mondo, come si è già visto per Giovanni il Battista<sup>525</sup>. Il nesso παραινέσεις λαλεῖν trova un riscontro diretto nella produzione innografica per la festività della traslazione delle reliquie di Giovanni Crisostomo, festeggiata nella

<sup>522</sup> Vd. AHG V 32 (1), 277-300.

<sup>523</sup> L'epigramma è edito in EUSTRATIADES 1917, p. 155. Il verso si ritrova identico in un altro epigramma in ms. Athon. Meg. Lavr. Γ 92 (Eustratiades 332), XIV sec., f. 124r.

<sup>524</sup> Cfr. AHG V 38 (1), 193-201 ἐφριξε / πᾶσα ἀκοή, / ὅτι γλῶσσαι πονηραὶ καὶ παράνομοι / μηδὲν ἐχόμενον / θεοσεβείας ἐκμελητήσασαι / ἀλλ' ἢ βασκαίνειν τοῖς καλοῖς, / τὸν λύχον τὸν φαίνοντα / τῆς διακρίσεως / ἐν ἀφρόνων ὀφθαλμοῖς σβέσαι ἔδοξαν.

<sup>525</sup> Vd. MAGUIRE 1996b, pp. 78-80.

Chiesa ortodossa il 27 gennaio: AHG V 32 (1), 18-20 και παραινέσεις ἐνθέους / πᾶσιν ἱερῶς μετέδωκας / διὰ τῶν λόγων σου, ὅσιε; cfr. anche DBBE Type 5862 (olim typ/3883) v. 1 βολὰς καθάπερ μυστικῶν διδαγμάτων. L'aggettivo ἰσχνόφωνος è usato nell'*Esodo* per due risposte di Mosé a Dio (Ex. 4.10 e 6.30), ma il v. 5 pare essere basato su Georg.Pis. *Hex.* 1852-1857 ὁ πατριάρχης ταῦτα κράζει καὶ λέγει, / κᾶν ἔστιν ἰσχνόφωνος ἐξ ἄσιτίας, / καὶ μὴ λαλῶν ἤχησεν ἔνδοθεν μέγα, / τὴν γλῶτταν ἐνθεὶς εἰς τὸ πῦρ τῆς καρδίας / ἔκρυσεν αὐτὴν καὶ στομοῦται μειζόνως, / βοᾷ δὲ σιγῶν, ὡς ὁ Μωσέως φάρυγξ.

14.6-8 ἐμόν ... λείπον sul verbo καταφρονέω, vd. *Carm.* 2<sup>526</sup>. Dal punto di vista compositivo, l'epigramma pare quindi molto simile a un *book epigram* contenuto nel ms. Vat. gr. 1592 (diktyon 68223; XI sec.), f. 148 alla fine di una raccolta miscelanea di opere di Gregorio Nazianzeno<sup>527</sup>: μέλι γλυκάζον καὶ φρένας καὶ καρδίας / σοφῆς μελίσης τοῦ πυριπνόου νόου / προῦθηκα τήνδε φιλότατην πανδαισίαν, / ἧς πᾶς μετασχών, καὶ γλυκανθεὶς τὴν φρένα / ψυχῆς τὸ λοιπὸν ἐξεμεῖ τὴν πικρίαν.

## 14 *Carm.* 15 – Εἰς τὸν ἅγιον Γρηγόριον τὸν θεολόγον

San Gregorio Nazianzeno, definito per antonomasia il Teologo, è festeggiato il 25 gennaio nella Chiesa ortodossa. Nell'iconografia, il Santo è solitamente rappresentato stante, coperto dai paramenti episcopali, con una folta barba bianca. Lo sguardo è rivolto dritto dinanzi a sé e meditabondo, in un modalità molto simile a quanto si è visto per Giovanni Crisostomo (vd. fig. 60-61)<sup>528</sup>.

In un altro componimento (*Carm.* 29), un *book epigram*<sup>529</sup>, per i ventisei discorsi di Gregorio Nazianzeno che non erano letti durante l'anno liturgico<sup>530</sup>. L'espressione di dissenso da parte di Mauropode per la scarsa considerazione nei confronti di questi discorsi è indicativa di un interesse particolare che egli nutriva nei confronti del Nazianzeno e che ben si accorda con quanto Papaioannou afferma sull'importanza della figura di Gregorio Nazianzeno nella formazione dell'auto-rappresentazione letteraria della personalità di Michele Psello<sup>531</sup>.

L'Io poetico dialoga direttamente con l'icona, chiedendosi la motivazione del tratto principale dell'iconografia di Gregorio, ovvero il suo σύννου βλέμμα. Lo interpreta come segno della volontà da parte del Santo rappresentato nel dipinto di dire qualcosa

---

<sup>526</sup> Vd. pp. 246-247.

<sup>527</sup> GIANNELLI 1950, p. 220.

<sup>528</sup> Per la storia dell'iconografia di Gregorio Nazianzeno, vd. GALAVARIS 1999 e BRUBAKER 1999, nonché MAGUIRE 1996b, pp. 25-26.

<sup>529</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 573.

<sup>530</sup> MOSSAY 1983b.

<sup>531</sup> PAPAIOANNOU 2013, soprattutto pp. 51-87. Manca però uno studio approfondito del *Nachleben* di Basilio e, soprattutto, di Giovanni Crisostomo nell'undicesimo secolo bizantino: si attendono, a riguardo, i risultati della ricerca che sta conducendo Mark Huggins dell'University of Edinburgh, che sta lavorando a un progetto intitolato *The Reception of John Chrysostom in the Middle Byzantine Period (9th-13th c.): A Study of the Catechetical Homily on Pascha*.

di straordinario a chi lo osserva. Tuttavia, questo è per l'Io poetico assurdo: infatti, nelle sue opere, Gregorio Nazianzeno ha già trattato in vita tutte le questioni che possono sembrare strane o misteriose (nel testo, ξένον) per gli uomini<sup>532</sup>.

#### 14.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma ha una struttura concentrica: inizia e finisce con un verso contrassegnato da C7 (v. 1 7p e v. 4 7pp); all'interno vi sono due versi con C5 (5ox e 5p). In questo modo, i primi due versi hanno, per ciascuna cesura, l'accento più vicino rispetto ai secondi due; si noti, peraltro, che i vv. 2 e 4 sono in netta responsione, dato che, nonostante la cesura sia diversa, l'accento cade in entrambi i casi sulla quinta sillaba. I vv. 1-2 sono anche accomunati dal fatto che hanno l'accento su prima e ottava sillaba; i vv. 3-4 dall'accento su nona sillaba.

Il v. 1 è un riadattamento di un *pattern* consueto,  $a - b - b - a - a$  (riconducibile a  $a - b - 2b - a$ ), in cui gli elementi identici in clausola sono posti uno prima e uno dopo all'elemento differente: si hanno così due *word cluster*, uno bisillabico piano, l'altro trisillabico sdrucchiolo, nel primo κῶλον, mentre nel secondo un trisillabo sdrucchiolo tra due bisillabi piani. Il v. 2, invece, ha *pattern*  $b - a - 2a - b$  (trisillabo sdrucchiolo + bisillabo piano + pentasillabo sdrucchiolo + bisillabo piano<sup>533</sup>). Il v. 3, invece, recupera la distribuzione del primo verso, ponendo però nel primo κῶλον un unico *word cluster* pentasillabico, formato da tre monosillabi proclitici + verbo bisillabico piano: si crea così un *pattern*  $2b - a - b - a$  (pentasillabo + bisillabo + trisillabo + bisillabo, tutti piani). Il v. 4, infine, applica lo stesso schema al rapporto tra bisillabo e suo doppio ( $2a - b - a - b$ , tetrasillabo sdrucchiolo + trisillabo sdrucchiolo + *word cluster* trisillabico piano + bisillabo piano).

Il ritmo del primo verso è discendente (dattilo + due trochei + dattilo + trocheo); il secondo verso ha al primo κῶλον un'inversione e, così, parte un dattilo e continua ascendente dopo la cesura (giambo + due anapesti e atona finale). Medesimo ritmo si ha anche al v. 3, che inizia con anapesto allungato e prosegue con giambo + anapesto + giambo e atona finale, e al v. 4: al primo κῶλον si hanno qui un giambo e un anapesto, seguiti da anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo<sup>534</sup>), giambo e atona finale.

Nell'epigramma è presente solo un'elisione (v. 3 ἀλλ' οὐκ) e due C7 su quattro versi.

<sup>532</sup> Per le lodi a Gregorio, si veda ad esempio il DBBE Type 4749 (olim typ/2816) preservato nel ms. Monac. gr. 448 (diktyon 44896; X-XI sec.), f. IV, nonché il DBBE Type 4351 (olim typ/2816) preservato nel ms. Par. suppl. gr. 215 (diktyon 52985; X-XI sec.), f. 449v.

<sup>533</sup> A partire dalla *dispositio verborum* del secondo κῶλον del v. 1 è βλέμμα βούλεται, πάτερ, il corrispettivo del v. 2 fa un'operazione di taglio e cucito: lasciando un bisillabo a fine verso, l'altro è spezzato in due monosillabi clitici che circondano una radice verbale trisillabica, iniziante per beta come βλέμμα βούλεται del verso precedente: ἐκβιάζῃ μοι τάχα

<sup>534</sup> Il secondo κῶλον del v. 4 ha due accenti, dato che σοί è preceduto e seguito da clitici: [i'simi 'loyi].

## 14.2 Commento letterario

**15.1-2 τί ... τάχα** il v. 1 è fortemente allitterante: [tisito 'sinnun 'vlemma 'vulete 'pater], a cui è collegata una progressione sillabica per gruppi ben identificabili: bisillabo (τί σοι) + trisillabo (τὸ σύννουv), bisillabo (βλέμμα) + trisillabo (βούλεται), che prosegue nel primo κῶλον del verso successivo (λέξειv τι καινὸν). Attraverso questi espedienti retorici, si permette di rafforzare l'enfasi della domanda iniziale al Santo. Il nesso τὸ σύννουv βλέμμα si ritrova nei *Problemi* pseudoaristotelici per descrivere le maschere tragiche (ps.Aristot. *Probl.* 958a.18), il che è molto interessante dato che ἰσχνόφωνος, impiegato da Mauropode per descrivere la flebile voce a cui è costretto Gregorio nella sua rappresentazione pittorica, è spesso usato nella medesima opera per descrivere dei problemi fisici legati alla voce: cfr. BEiÜ IV Nr. ÄG9, pp. 85-87 Rhoby (= DBBE 2024, olim typ/108) v. 3, in cui si parla proprio di Gregorio Nazianzeno: σύννουv, ὀρᾶς, ἔνεστιv εἰκονισμένος. Si prenda a paragone la descrizione del Santo in *Men. Ven.* I, p. 230 B 47-53, in cui lo sguardo è tratteggiato in modo del tutto simile. L'uso del verbo ἐκβιάζω è certamente notevole: Gregorio è *costretto a forza* (vd. LSJ e GI s.v.) a sembrare di dover dire qualcos'altro dalle fattezze che assume nella sua iconografia, pur avendo già detto tutto nelle sue opere.

**15.3-4 ἄλλ' οὐκ ... λόγοι** anche se è dipinto con il viso assorto nei suoi pensieri, egli non potrebbe trovare altro da dire rispetto a quanto ha già rivelato nei suoi scritti: è una tematica ricorrente anche nella produzione innografica per la festività del Santo. In *Men. Ven.* I, p. 230 B 54-57 si dice che la figura di Gregorio riassume tutte le possibili virtù concesse ai mortali. Tra i due versi c'è una forte continuità concettuale, che però non si traduce in un *enjambement*: πᾶν ἀνθρώποις ξένον è il complemento oggetto di ἐγνώρισαν, ma il sintagma, di per sé, ha tutti gli elementi concordati all'interno del medesimo κῶλον. Ciò non toglie che la posizione di questo complemento oggetto a fine v. 3 permette una continuità sintattica e semantica tra il secondo κῶλον del v. 3 e il verso successivo, segnalata dal manoscritto vaticano per mezzo di una virgola. Esattamente come il primo verso, si noti un certo procedimento allitterativo soprattutto nel secondo κῶλον del v. 4, in cui si trovano a essere accostati οἱ σοί μοι λόγοι. Il dativo σοί (accentato anche nel manoscritto vaticano) è grammaticalmente retto da φθάσαντες ed è quindi in iperbato per essere accostato all'altro dativo μοι, che è invece in posizione attributiva rispetto a οἱ λόγοι. Si prenda a paragone DBBE Type 1924 (olim typ/46) e BEiÜ IV Nr. FR18, p. 140-141 Rhoby (= DBBE Type 5661, olim typ/3714) vv. 1-2 πάλαι σε δῶρον ἐκ Θεοῦ, θεηγόρε, / πλουτοῦντες ἐν γῆ σῶν μετείχομεν λόγων. Dal punto di vista contenutistico, è utile riportare il testo del già citato BEiÜ IV Nr. ÄG9 ὁ γρήγορος νοῦς, τοῦ Θεοῦ τὸ βιβλίον, / λαμπτήρ ὁ μέγας, ἡ στάθμη τῶν δογμάτων, / σύννουv, ὀρᾶς, ἔνεστιv εἰκονισμένος, / φαίνων, παραινῶν, νουθετῶν τε καὶ λέγων, / ὡς οἱ θέλοντες τοὺς ἔμοὺς νοεῖν λόγους / τὸν νοῦν καθαρθήτωσαν ἐκ μολυσμάτων, ma anche di un ulteriore *book epigram* per Giovanni Crisostomo DBBE Type 4156 (olim typ/2251) καὶ ζῆς ἀτεχνῶς καὶ κινεῖς σου τὸν τόπον / σιγᾶς δὲ λιπῶν ἄλλο τὰς βίβλους στόμα. / Καὶ ζῶν ὄλος νοῦς καὶ θανῶν ὄλος λόγος / κᾶν ὁ σκιαγράφος σε ταῖς ὕλαις γράφει.

## 15 Carm. 16 – Εἰς τὸν μέγαν Βασίλειον

San Basilio di Cesarea è commemorato dal calendario ortodosso il primo di gennaio. Nell'iconografia, talvolta Basilio è rappresentato come Gregorio di Nazianzo, ma più giovane perché morì all'età di cinquant'anni (fig. 62)<sup>535</sup>; altre volte è tipizzato, anziano, con barba e capelli grigi (fig. 63). In entrambi i casi, il Santo porta i paramenti episcopali.

Come il precedente, l'epigramma si sofferma sul viso del Santo: in effetti, si tratta dell'elemento distintivo nelle raffigurazioni dei Santi nell'arte bizantina, dato che i paramenti sono condivisi dai tre Ierarchi<sup>536</sup>. Se il viso meditabondo di Gregorio si trova nei versi centrali dell'epigramma precedente, in questo caso è il pallore a essere notato: esso deriva dalla temperanza (ἐγκράτεια) del sapiente maestro<sup>537</sup>. Seguendo un ben noto τόπος ecfraistico, si afferma che la raffigurazione di Basilio è talmente reale da sembrare viva (l'informazione è aggiunta in una parentetica) e, se parlerà, le sue parole si tramuteranno in benefici per l'eventuale ascoltatore. Si tratta di un *Leitmotiv* fondamentale nei tre epigrammi che, come si vedrà in Carm. 17, dipende dalla considerazione dei tre Ierarchi come promotori dell'ortodossia<sup>538</sup>. L'Io perciò esorta Basilio a parlare, ma gli consiglia di evitare quei discorsi che potrebbero ledere coloro che sono feriti dal peccato: egli, infatti, è capace di condurre attraverso le sue opere alla contrizione, anche se dolorosa.

Per la struttura del componimento, è utile portare a confronto un *book epigram*, il DBBE Type 1899 (olim typ/25), preservato al f. 2v del ms. Reg. gr. 18 (diktyon 6618; anno 1073), un miscellaneo contenente opere di Basilio:

Ἄλλος μὲν ἄλλα συλλέγει καὶ συνέχει  
χρυσόν, λίθους, μάργαρον, ἔσθη ποικίλα·  
ἐγὼ δὲ τοὺς σοὺς ὡς μέγαν πλοῦτον λόγους,  
μέγιστε Βασίλειε, θαῦμα τῶν λόγων  
5 ἔχω, συνάξας ἄλλον ἄλλοθεν πόθῳ·  
κατατρυφῶ τε τῶν σοφῶν νοημάτων  
καὶ τέρπομαι μάλιστα ταῖς θεωρίαις.  
Ναὶ μὴν τυποῦμαι καὶ ῥυθμίζομαι τρόπους  
τοῖς ἠθικοῖς σου τοῖς παραινέταις λόγοις,  
10 Γεώργιος σὸς ἐν μονασταῖς οἰκέτης.

Traduzione: Uno raccoglie e colleziona alcune cose, un altro altre: oro, pietre, perle, variopinti vestiti. O eccelso Basilio, meraviglia dei discorsi, io posseggo i tuoi scritti come un grande tesoro, dopo averli raccolti, spinto dal desiderio, uno da una parte, un altro da un'altra: assaporo i sapienti pensieri e godo soprattutto

<sup>535</sup> Vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 110-111 n. 64; vd. per una disamina dell'evoluzione della raffigurazione del Santo MAGUIRE 1996b, p. 25.

<sup>536</sup> A riguardo, vd. MAGUIRE 1996b, *passim*.

<sup>537</sup> A riguardo, si veda quanto afferma MAGUIRE 2011, p. 15.

<sup>538</sup> Vd. *infra*.

nelle contemplazioni. Sì, io, Giorgio, il tuo servo presso i monaci, conformo e ritmo il mio comportamento sulla base dei persuasivi discorsi etici.

### 15.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma, in cui solo tre versi contengono una C7, incomincia con una sezione di quattro versi, dei quali il primo ha 5pp e gli altri tre 5p. Segue, a livello semantico, un'altra sezione (vv. 5-7), nella quale i versi dispari hanno 5p come la precedente e il verso pari 7pp. L'ultima sezione, invece, ha 7p seguita da 7pp e 5ox (ovvero la medesima disposizione accentuativa con differente cesura. I v. 1 e 6 (il secondo della seconda sezione) hanno entrambi accento su terza e nona sillaba; i vv. 2-3 su quarta, ottava; i vv. 4-5 su seconda, quarta, settima sillaba; i vv. 5-6, invece, hanno accento su nona sillaba e, nel primo κῶλον, presentano accenti entro le prime cinque sillabe dove l'altro non ce li ha (v. 5 seconda e quarta sillaba; v. 6 prima, terza e quinta); i vv. 6-8 hanno accento sulla prima sillaba, i vv. 7-8 anche sulla quarta; i vv. 8-9, collegati dall'accento in comune sulla nona sillaba, seguono al primo κῶλον quanto visto per i vv. 5-6, con la sola differenza che entrambi hanno due accenti e la terza sillaba è lasciata atona; i vv. 9-10 hanno accenti su seconda, quarta e nona sillaba.

Il v. 1 ha gli elementi in ordine decrescente (*word cluster* pentasillabico sdrucchiolo, tetrasillabo tronco, trisillabo piano), mentre il v. 2, a partire dagli stessi elementi, pone i due elementi più lunghi all'esterno (*word cluster* pentasillabico ... tetrasillabo, entrambi piani) e il *word cluster* trisillabico al centro. Il v. 3 ha una disposizione molto inconsueta degli elementi, con pentasillabo iniziale seguito da monosillabo tonico appena dopo la cesura, al centro del verso, e da due *word cluster* trisillabici piani (bisillabo tronco + enclitica; proclitica + bisillabo piano); il v. 4, invece, torna a un *pattern* più consueto,  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco + *word cluster* trisillabico piano; trisillabo piano + *word cluster* tetrasillabico piano), replicato poi al v. 5, anche nella disposizione degli accenti, con la sola soluzione dell'elemento doppio in due bisillabi (καὶ τερπνότης → κίνει, πάτερ). Il v. 6 inizia per *word cluster* pentasillabico seguito da trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco e *word cluster* trisillabico piano ( $2b - a - b - a$ ), il v. 7, invece,  $a - b - 2b - a$  (bisillabo + trisillabo piano, *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo + bisillabo piano), il v. 8  $a - b - b - a - a$  (riconducibile a  $b - 2a - b - a$ )<sup>539</sup>, il v. 9  $2a - b - a - b$  (*word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo, trisillabo sdrucchiolo, *word cluster* bisillabico tronco, trisillabo piano) e il v. 10  $a - b - b - a - a$  (*word cluster* bisillabico tronco, trisillabo tronco, *word cluster* trisillabico tronco<sup>540</sup>, due bisillabi piani), con un chiasmo strutturale rispetto alla posizione del gruppo tetrasillabico a inizio (v. 9) e a fine (v. 10) verso.

Dal punto di vista ritmico, il primo verso ha solo un accento tonico, in un contesto di 5pp: per questo motivo, è lecito supporre un accento di appoggio su σεμνοποιός, il

<sup>539</sup> Al v. 6 il *word cluster* pentasillabico (= il doppio del trisillabo) è dopo la cesura, al v. 7 il gruppo tetrasillabico (= il doppio del bisillabo) è prima della cesura, formando un chiasmo strutturale.

<sup>540</sup> I vv. 9-10 hanno tutti i κῶλα inizianti per *word cluster*.

cui accento cade dopo sei sillabe al tonico di ἐπιπρέπει, [semnopi'os] (tre anapesti + giambo e atona finale) o [semnopi'os] (cfr. σεμνός, con anapesto + anapesto allungato + due giambi e atona finale<sup>541</sup>); in caso contrario, se si intendono le cinque atone come tali, il ritmo diverrebbe fortemente enfatico e ascendente, non mutando di natura. Tale ritmo fortemente ascendente è mantenuto anche dai versi seguenti: il v. 2 ha due anapesti allungati + anapesto e atona finale) e dal v. 3 (anapesto allungato + due giambi e anapesto con atona finale; il v. 4, mantenendo il ritmo ascendente, semplicemente ribalta l'ordine degli elementi del v. 3 (due giambi, un anapesto, un anapesto allungato con un'atona finale), ordine mantenuto anche dal v. 5, con la sola differenza per cui all'anapesto allungato sono sostituiti due giambi; il v. 6 ha anapesto, giambo, anapesto allungato (due atone prima di cesura e giambo dopo cesura) e giambo con atona finale. Il v. 7 ha il primo κῶλον di ritmo discendente (dattilo + trocheo), ma al secondo si ritorna al ritmo ascendente con due anapesti e un'atona finale; il v. 8, invece, mantiene il ritmo discendente fino a fine verso (dattilo + trocheo nel primo κῶλον, come il verso precedente; nel secondo, dattilo + due trochei). Il v. 9 recupera il ritmo ascendente, con un giambo iniziale seguito da anapesto, anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo dopo cesura) e giambo con atona finale; il v. 10 ha lo stesso attacco (giambo + anapesto), a cui seguono altri due anapesti e un'atona finale<sup>542</sup>.

Si riscontrano un'elisione (v. 3 ἀλλ' εἰ), una crasi (v. 8 κᾶν) e due *enjambement* (vv. 3-4; vv. 6-7).

## 15.2 Commento letterario

**16.1-4 ἐπιπρέπει ... τερπνότης** il pallore degno di venerazione è un τόπος della descrizione dei Santi, sintomo del loro distacco dal mondo. L'aggettivo σεμνοποιός pare essere un ἄπαξ λεγόμενον di Mauropode, come attesta anche il LbG s.v. Il passo è modellato su un'epistola di Basilio, *Carm.* 46.2.32-32 εὐπρεπὴς δὲ ἡ ἐξ ἐγκρατείας καὶ ἀγρυπνίας ἐπανθοῦσα ὠχρότης e presenta una notevole somiglianza con la descrizione del Santo in *Men. Ven.* I, p. 230.2. Il τόπος efrastico contenuto nel secondo κῶλον del v. 3 è in una parentetica: nel manoscritto vaticano, dopo λαλήσει è posto un punto in alto, che indica la fine del contenuto semantico del primo κῶλον del v. 3; la presenza di virgola dopo τύπος, laddove τρυφή τὸ χρῆμα del v. 4 è legato concettualmente alla protasi εἰ λαλήσει, certifica la natura di inciso del secondo κῶλον del v. 3. Al primo κῶλον del v. 4 è sottinteso il verbo ἐστί: tuttavia, l'accostamento delle due parole τρυφή e χρῆμα, anche se non in rapporto consequenziale come in questo caso, si ritrova identico in molti passi del *corpus* crisostomico (cfr. e.g. Io.Chrys. *Hom. in 1Cor.* 23, PG 61, col. 195.47). Il secondo κῶλον del v. 4 riproduce un sintagma che si ritrova nell'opera di Basilio di Cesarea (*Hom. Ps.* PG 29, col. 268-44, presente poi nella *collectio* delle omelie di Basilio realizzata da Simeone Metafrasta [PG 32, col. 1173.20-21] οὐχ ἡ ἡμέρα φαιδρὰ, οὐχ ὁ ἥλιος τερπνός).

<sup>541</sup> Si vedano le considerazioni di LAUXTERMANN 2019a, p. 347.

<sup>542</sup> Nel gruppo γραφεῖς οὕτω μόνον si intendono solo due tonici [γ'ra'fisuto 'monon], data la preminenza semantica di γραφεῖς su οὕτω, vd. terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

**16.5-7 οὐκοῦν ... ἄγεις** si tratta di un τόπος anche della produzione innografica, in cui Basilio è spesso pensato come maestro che insegna ai fedeli (cfr. e.g. la sesta ode di AHG V 1). Il sintagma τὰ χεῖλη πρὸς λόγους κινεῖν ricorda molto da vicino *Carm.* 13.6 κινεῖ δὲ χεῖρα πρὸς γραφῆς ὑπουργίαν, che si trova, peraltro, in una simile posizione dell'epigramma sul colloquio tra Giovanni Crisostomo e San Paolo. Inoltre, si prendano a paragone 1Reg. 1.13<sup>543</sup>, nel dialogo tra Anna ed Eli (καὶ αὐτὴ ἐλάλει ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς, καὶ τὰ χεῖλη αὐτῆς ἐκινεῖτο, καὶ φωνὴ αὐτῆς οὐκ ἤκούετο). Le parole di Basilio affascinerebbero anche le pietre: l'espressione θέλγεσθαι λίθους si ritrova anche in Io.Maur. *Carm.* 37.30 e in Mi.Ps. *Chron.* 6.60.3-4. Il manoscritto vaticano segnala la continuità semantica tra vv. 4-5 attraverso la virgola. La focalizzazione sul contenuto etico degli scritti di Basilio parrebbe essere quasi un τόπος degli scritti in suo onore, cfr. e.g. DBBE Type 4316 (olim typ/2412) ma soprattutto il già citato DBBE Type 1899 (olim typ/25) v. 8-10.

**16.8- δάκνειν ... μόνον** come per la sezione precedente, anche in questo caso si trova un riscontro diretto nella produzione innografica sul Santo (cfr. e.g. la quarta ode di AHG V 1). Il verbo δάκνω è spesso usato per indicare la morsa del risentimento o del peccato negli autori cristiani (vd. LSJ e Lampe s.v.); il nesso στάζειν μέλι si ritrova in Eur. *Ba.* 711 e in Georg.Pis. *Exp. Pers.* 1.99. Si è già detto che, tra il v. 8 e il v. 9, il manoscritto vaticano segnala continuità semantica. Gli ultimi versi dell'epigramma per Basilio è costruito su due allusioni a un trattato di Plutarco contenuto nei *Moralia*, la *Quomodo adulator ab amico internoscatur*. Al v. 8, il dettato si riferisce precisamente a Plut. *Quomodo adulator ab amico internoscatur* 59D, 5-9 ἢ μὲν γὰρ ἀληθῆς καὶ φιλικὴ παρρησία τοῖς ἀμαρτανομένοις ἐπιφύεται, σωτήριον ἔχουσα καὶ κηδεμονικὸν τὸ λυποῦν, ὥσπερ τὸ μέλι τὰ ἠλκωμένα δάκνουσα καὶ καθαίρουσα, τᾶλλα δ' ὠφέλιμος οὔσα καὶ γλυκεῖα, περὶ ἧς ἴδιος ἔσται λόγος: il vero amico secondo Plutarco, parla con franchezza anche degli errori degli amici e il dolore che scaturisce è benefico; come il miele, infatti, brucia nelle ferite ma le spurga e, al contempo, è in qualsiasi altra situazione ottimo. Mauropode intende dire che i discorsi di Basilio sono identici: sono dolci e amabili, colpiscono il peccato solo per eliminarlo. Il v. 9, invece, incomincia con una citazione perfetta del fr. 1086 Kannicht di Euripide, contenuto poco più avanti nella medesima opera plutarchea: Plut. *Quomodo adulator ab amico internoscatur* 71F, 5 ἐλαφροῦ δὲ καὶ φαύλου τὸ ἦθος ἀνθρώπου λόγῳ παρρησίας ἀπτομένῳ περίεστι προσακοῦσαι τὸ «ἄλλων ἰατρὸς αὐτὸς ἔλκεσιν βρύων»: in questo caso, dopo vari esempi, Plutarco parla delle persone frivole e vacue che ostentano una παρρησία di facciata e che portano i loro ascoltatori a chiosare "proprio costui è medico degli altri, pur gonfio di ferite". Mauropode sfrutta il contesto per definire i peccatori che Basilio, con la sua franchezza, addenta per far loro cambiare stile di vita.

<sup>543</sup> Nel testo masoretico, esso corrisponde al primo libro di Samuele.



## 16 Carm. 17 – Εἰς τοὺς τρεῖς ἅμα

La festività dei Tre Ierarchi<sup>544</sup>, ovvero dei tre Santi Basilio, Giovanni Crisostomo e Gregorio Nazianzeno in qualità di esponenti di spicco del pensiero cristiano, è celebrata nella Chiesa ortodossa il 30 gennaio. L'istituzione di tale festività è attribuita dalle fonti alla volontà dello stesso Giovanni Mauropode<sup>545</sup>.

Le motivazioni per cui la festività è stata istituita nel calendario liturgico bizantino sono narrate nel sinassario del *Meneo* di gennaio nell'edizione veneziana (*Men. Ven.* I, pp. 230-231). A detta di questo documento, sotto il regno di Alessio I Comneno<sup>546</sup> c'era una στάσις a Costantinopoli tra gli ἐλλόγμοι καὶ ἐνάρετοι ἄνδρες, che si dividevano in tre fazioni. Alcuni (definiti nel *Meneo* Βασιλείται) sostenevano che Basilio di Cesarea fosse il più importante Padre della Chiesa, per la magniloquenza con la quale aveva scandagliato a parole la natura delle cose e per il fatto di essere quasi simile agli angeli per le sue virtù, non possedendo in sé quasi nulla di mondano<sup>547</sup>. Altri (chiamati Ἰωαννίται), invece, preferivano Giovanni Crisostomo, perché era rimasto ἀνθρωπικώτερος nei suoi insegnamenti, riuscendo a guidare e convertire ogni uomo con la dolcezza del suo parlare e la gran quantità di μελίρρυτοι λόγοι, nonché per la ἡ κατ' ἔννοιαν δεινότης. I Γρηγορίται, infine, preferivano Gregorio Nazianzeno per motivi speculari alle tesi dei "Giovanniti", ovvero l'ingegnosità e la ποικιλία della φράσις, l'efficacia dei discorsi, la brillante freschezza del lessico, attraverso cui riuscì a superare gli autori studiati durante i cicli di studi (τοὺς ἐπὶ τῇ Ἑλληνικῇ παιδείᾳ διαβοήτους) e quelli contemporanei (τοὺς καθ' ἡμᾶς)<sup>548</sup>. È ragionevole pensare che il *Meneo* riporti la menzione di una diatriba costantinopolitana che si svolse nei circoli eruditi e che ebbe ripercussioni dirette nel calendario liturgico, a cui Giovanni Mauropode partecipò attivamente nel proporre la risoluzione conciliatoria della festività congiunta del 30 gennaio<sup>549</sup>.

---

<sup>544</sup> Si preferisce usare questa grafia più attinente al greco ἱεράρχοι per evitare confusioni con il significato dell'italiano "gerarca/gerarchi", che certo deriva dal greco ma ha perso, nell'uso comune, il suo valore etimologico, a causa del suo impiego per denominare i dirigenti del Partito Nazionale Fascista durante il Ventennio.

<sup>545</sup> Vd. *Men. Ven.* I, pp. 230-231 e *Acta Sanctorum Iunii. Tomus secundus*, Antuerpiae 1698, pp. LV-LX [ristampato in PG 29, coll. 390-393 come "*historia institutionis*"]. Anche la critica moderna accetta quest'ipotesi, vd. IOANNES MAUROPUS 1967, pp. 17-18 e, per esempio, THEODORUS PRODROMOS 2008, pp. 17-18. Il silenzio del *Sinassario costantinopolitano* edito da Delehaye è molto indicativo a livello diacronico, cfr. SYNAXARIUM CONSTANTINOPOLITANUM 1902, coll. 431-434. Cfr. D'AMBROSI 2013 per l'icona dei Tre Ierarchi presso il Monastero del Pantokrator a Costantinopoli e gli epigrammi di Teodoro Prodromo iscritti su di essa.

<sup>546</sup> Per le implicazioni di questa informazione sulla biografia di Giovanni Mauropode, si veda p. 13.

<sup>547</sup> Si noti l'evidente somiglianza con quanto afferma Giovanni Mauropode su Basilio di Cesarea nell'*Or.* 178 B.L., p. 108-12-16.

<sup>548</sup> Per un'analisi delle opere dei Tre Ierarchi dal punto di vista della moderna teologia ortodossa, si veda VALLIANOS 1978.

<sup>549</sup> L'azione di Mauropode è confermata anche dalla breve nota all'interno dell'εἰδησις dell'edizione romana del *Meneo*, *Men. Rom.* III, p. 421.33-35 χρῆ δὲ εἰδέναι, ὅτι ἡ ἀκολουθία αὕτη τῶν ἁγίων ἐμελουρήθη παρὰ τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου, μητροπολίτου Εὐχαΐτων.

Il *Meneo* descrive il motivo per cui Giovanni Mauropode sarebbe intervenuto nella diatriba. Dato che queste tre fazioni erano in disaccordo circa i tre Santi, costoro decisero di apparire in sogno a Giovanni, allora vescovo della città di Euchaita (τῷ τότε τῆς Εὐχάιτων πόλεως τῶν ἱερῶν ἐξηγουμένῳ). L'anonimo redattore di questo testo definisce Giovanni ἐλλόγιμος (come ἐλλόγιμοι erano descritti i partecipanti alla disputa teologico-letteraria), istruito secondo i canoni della cultura greca (παιδείας Ἑλληνικῆς οὐκ ἀμαθῶς riecheggia quanto si diceva per Gregorio Nazianzeno<sup>550</sup>), come ha dimostrato nelle sue opere letterarie (ὡς τὰ αὐτῷ πονηθέντα δείκνυσιν) e dotato di somma virtù (ἀρητῆς εἰς ἄκρον ἐληλακότι). Si tratta di una descrizione non a caso tripartita che corrisponde alle virtù precipue dei tre Santi che si erano descritte in precedenza per motivare la presenza delle tre fazioni: la somma virtù di Basilio; l'ottima eloquenza di Giovanni Crisostomo (e degli altri che disputavano sull'eccellenza dei tre Santi); la conoscenza della Ἑλληνικὴ παιδεία e l'eccellenza letteraria di Gregorio Nazianzeno. L'anonimo compilatore spiega perché sia stato scelto proprio Giovanni come ricettacolo dell'annuncio dei tre Santi, vòlto a porre fine alla diatriba costantinopolitana. I tre Santi decidono di apparire a Giovanni mentre si sta riposando (ὑπάρ οὐκ ὄναρ, ci tiene a precisare il compilatore)<sup>551</sup> prima in un'unica figura e poi separatamente, ma dapprima in un'unica figura e poi insieme (καθ' ἓνα πρότερον, εἶτα καὶ ἅμα, cfr. il titolo del componimento mauropodeo in analisi), rivelando che essi così si trovano presso Dio, in totale concordia; i loro insegnamenti sono stati infatti redatti per la salvezza degli uomini, perseguendo così il medesimo fine<sup>552</sup>. Come hanno agito e scritto in comunità d'intenti, così vorrebbero essere commemorati in un'unica festività e perciò esortano Giovanni ad andare dai litiganti a proporre questa soluzione. Giovanni esegue l'ordine dei tre Santi e, grazie al fatto di essere famoso per la sua virtù (ἐδόκει καὶ γὰρ ἐπ' ἀρετῇ διαβόητος ὁ ἀνὴρ), convince le tre fazioni e viene istituita la festività, che, intelligentemente, il vescovo sceglie di porre il 30 del mese di gennaio, durante il quale ricorreva già la memoria liturgica di ciascuno dei tre Santi. Per questa nuova festività, compone l'intera acolutia nonché gli encomi necessari.

A partire da questi dati, la ricostruzione comunemente accettata dagli studiosi suppone che Mauropode avrebbe proposto al Patriarca e, per suo tramite, al Sinodo di istituire la festività. Da quanto si evince dal titolo e dall'ultima parte della sua orazione

<sup>550</sup> Cfr. Mi.Ps. *Epist.* 176 Π, p. 469.48-50.

<sup>551</sup> Vd. ANGOLD 1995, pp. 45-72. Follieri (IOANNES MAUROPOUS 1967, p. 17 n. 8) segnala che nella chiesa della Vergine Odigitria presso il Monastero del Βροντόχιον a Mistrà (XIII-XIV sec.) vi è una rappresentazione pittorica dell'apparizione dei Tre Ierarchi a Giovanni Mauropode: probabilmente, tale iconografia è da spiegare nel contesto della realizzazione di questa singola chiesa, voluta dall'influente monaco e μέγας πρωτοσύγκελλος Pacomio. Per un'introduzione generale al sito archeologico di Mistrà e ai cicli pittorici delle chiese, vd. DUFRENNE 1970 e CHATZIDAKIS 1993; per il ruolo politico di Mistrà nel tardo Impero bizantino, vd. RUNCIMAN 1980.

<sup>552</sup> È un motivo ricorrente anche dell'orazione che Giovanni Mauropode dedica ai Tre Ierarchi, soprattutto in *Or.* 178 B.L., p. 107.11-21 La coerenza dei loro insegnamenti è ribadita più volte all'interno dell'omelia mauropodea, al punto che, dopo aver parlato di Basilio e introducendo le figure di Gregorio e Giovanni Crisostomo in coppia, si afferma εἰ βούλει δὲ καὶ Βασιλείον αὐθις, ὡς μηδ' ἑνταῦθα χωρίζονται.

sui tre Santi, la festività sarebbe stata ideata per onorarli come *πατέρες* e *διδάσκαλοι*, modelli della perfetta unione tra l'educazione ellenica e la morale cristiana<sup>553</sup>. Oltre a ciò, Agapitos sottolinea l'importanza del titolo stesso dell'orazione mauropodea, in cui i Tre Ierarchi sono definiti certo *πατέρες*, ma anche *διδάσκαλοι*, un epiteto che si ritrova diffusamente negli inni attribuiti a Mauropode per l'acolutia della festività, nonché in *Carm.* 17 e 86.

L'introduzione della festività risponde alla continua ricerca di adeguati patroni da parte del clero secolare, che divenne sempre più influente dal IX sec. come dimostrato peraltro dalla diffusione, nelle chiese, di rappresentazioni Santi vescovi volte a celebrarne la saggezza e l'importanza<sup>554</sup>. È però dalla seconda metà dell'XI sec. che l'immagine prediletta per la definizione dei protettori del clero secolare diviene proprio quella dei Tre Ierarchi. Le sedi vescovili anatoliche esercitavano un crescente influsso sul Patriarcato costantinopolitano. Si per esempio all'episodio che vide protagonista il metropolita di Ancyra Niceta, che si rivolse direttamente al Patriarcato nel 1084 per sottoporre il caso di una diocesi suffraganea divenuta a sua volta metropolita per decreto imperiale. Nonostante fosse una vicenda del tutto consueta, l'*affaire* che si scatenò tenne banco per alcuni anni, dato che, come si evince dai suoi scritti, Niceta sfruttò la questione per affrontare una serie di problematiche instauratesi nel rapporto tra Patriarcato, Sinodo e diocesi provinciali a séguito dello scisma del 1054 e che si erano inasprite a causa della politica di Alessio I Comneno nei confronti dei poteri e delle finanze a disposizione dei metropoliti. A ben vedere, non è forse un caso l'attribuzione proprio a Giovanni Mauropode, che faceva parte di una famiglia legata al clero secolare (suo zio, di cui non è noto il nome, era vescovo di Claudiopoli, in Anatolia; l'altro zio era missionario in Bulgaria); egli stesso, poi, rivestì una carica vescovile a Euchaita, una sede lontana da Costantinopoli ma ancora importante per il culto di San Teodoro d'Amasea<sup>555</sup>.

Secondo Agapitos, l'uso di *πατέρες* e *διδάσκαλοι* nell'*Or.* 178 B.L. testimonierebbe il fatto che la diatriba su chi fosse il più importante Padre della Chiesa tra Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo e Basilio di Cesarea e la successiva risoluzione del problema attraverso l'elezione di tutti e tre a Ierarchi dell'ortodossia fu motivata anche dalla loro importanza nella pedagogia bizantina. Ciò induce lo studioso a ritenere che la creazione della festività sia stata legata al famoso *affaire* che agitò l'élite letteraria costantinopolitana, quello di Giovanni Italo, condannato dal Sinodo e dal tribunale presieduto da Alessio I Comneno nel 1082, e costretto all'abiura delle sue dottrine<sup>556</sup>; per questo motivo il 1082 è proposto come possibile anno per l'introduzione della festività, istituita per offrire nuovi patroni condivisi sia dal clero secolare sia da coloro che si occupavano di educazione<sup>557</sup>. D'altronde, la data del giudizio di Giovanni Italo (1082) collima con il *terminus post quem* generalmente accettato dalla critica per

<sup>553</sup> A riguardo, vd. AGAPITOS 1998, p. 189 e SARADI 2014.

<sup>554</sup> WALTER 1982, pp. 4 segg.

<sup>555</sup> Vd. *Carm.* 57 e 65, nonché le orazioni redatte mentre Mauropode era vescovo

<sup>556</sup> Riguardo l'intera vicenda, ancora non del tutto chiara, si vedano CLUCAS 1981 e IRMSCHER 1982.

<sup>557</sup> AGAPITOS 1998, pp. 188-191.

l'introduzione della festività dei Tre Ierarchi, il 1081<sup>558</sup> ed entrambe sono cronologicamente molto vicine alla data della presentazione delle richieste del metropolita anatolico Niceta d'Ancyra al Sinodo (1084). Due indizi, però, mettono in dubbio tale datazione ai primi anni del regno di Alessio I Comneno. La prima attestazione dell'iconografia dei Tre Ierarchi si trova al f. 35v del Salterio di Londra (London, British Library, Add. 19352, diktyon 38960), ultimato dal copista Teodoro nel 1066 (vd. fig. 64); la miniatura accompagna il testo del Ps. 32 ἀγαλλιᾶσθε, δίκαιοι, ἐν τῷ Κυρίῳ. Inoltre, il ciclo epigrammatico mauropodeo qui in esame è conservato dal Vat. gr. 676, che, secondo Bianconi, è databile al terzo quarto dell'XI secolo, attorno al 1075. Conseguentemente, la raffigurazione e, in generale, la diffusione del culto dei Tre Ierarchi potrebbe in realtà essere retrodatato a un periodo precedente al regno di Alessio I e agli avvenimenti ricordati appena ricordati.

I tre Ierarchi sono raffigurati secondo le caratterizzazioni ritrattistiche che si sono descritte via via per i corrispettivi figurativi dei *Carm.* 14-16, in veste vescovile<sup>559</sup>. L'ordine dei tre Santi non è standardizzato, anche se si riscontra una certa tendenza, crescente nel corso dei secoli, a porre Basilio di Cesarea al centro della triade. Questa mancata normalizzazione dell'ordine dei Santi è riscontrabile anche nelle fonti testuali: basti pensare che, mentre nella descrizione di ciascuno dei tre Ierarchi in *Men. Ven.* I, p. 230 B 7 sgg. l'ordine è Crisostomo - Basilio - Gregorio, esattamente come nell'iconografia più diffusa; nell'acolutia l'ordine più comune è Basilio - Gregorio - Crisostomo (PG 29, col. 341.9-14; 343.20-22, 344.14-16; 345.30-31; 346.35-38; 357-358), ma si riscontrano anche Giovanni, Gregorio, Basilio (PG 29, 328.50-51 e 329.38-39); Gregorio - Basilio - Crisostomo (PG 29, 340.9-11). Visto che l'intento efrastico degli epigrammi in questione è sancito da Mauropode stesso e che le caratteristiche epigrammatiche dei tre componimenti fanno supporre che essi fossero quantomeno stati pensati come *epigrammi*, si può altresì supporre che l'ordine in cui sono disposti nel manoscritto vaticano (Crisostomo - Gregorio - Basilio) sia stato quello dei tre Santi sull'oggetto descritto, cui fa séguito il *Carm.* 17 che descrive e spiega l'intera raffigurazione e il suo significato in ottica trinitaria.

Dal punto di vista del contenuto, l'epigramma segue lo schema compositivo dei precedenti: prima sezione in cui si offre una descrizione interpretativa di un dato iconografico (in questo caso l'identità numerica tra la Trinità e i Tre Ierarchi, vv. 1-4); una seconda in cui si afferma che le loro figure sembrano esprimere quanto affermato nelle loro opere (vv. 5-6); la terza, conclusiva, con σφραγίς (vv. 7-8). La somiglianza degli argomenti e l'identica modalità di distribuzione all'interno dei *Carm.* 14-17, dalla quale non si distingue neppure il più breve *Carm.* 15 (v. 1 prima sezione; vv. 2-3 seconda sezione; vv. 3-4 terza sezione), rafforza il collegamento interno tra i quattro componimenti, che costituiscono una sottosezione coesa nella sezione efrastica del *corpus* poetico mauropodeo. L'uniformità nella disposizione dei contenuti è una tecnica compositiva che si è vista sfruttata da Mauropode anche nel ciclo poetico sulle

<sup>558</sup> Così, ad esempio, AGAPITOS 1998, il quale, pur affermando esplicitamente che le date offerte non sono per nulla sicure, non offre ulteriori spiegazioni per la sua scelta di accettarle.

<sup>559</sup> Vd. BUCHTHAL 1963 e WALTER 1978, che però si sofferma soprattutto sulle scene pittoriche che rappresentano momenti della vita dei tre Santi.

Festività del Signore: la sua presenza anche in questo polittico per l'iconografia dei Tre Ierarchi è indice dell'importanza di tali dati strutturali interni nella composizione di cicli.

L'importanza di tale struttura condivisa all'interno del polittico è rafforzata se vista nel quadro delle altre fonti più o meno contemporanee, dato che, sia nel *Meneo* dell'edizione veneziana sia nella produzione innografica composta da Mauropode per l'acolutia della festività, le caratteristiche precipue dei tre Santi sono prima descritte singolarmente e poi riassunte sulla base della loro coerenza e unitarietà. In particolare, in *Men. Ven.* I, p. 230 B 7 sgg. per ciascun Santo si descrivono prima le caratteristiche fisiche, poi i motivi per cui i loro scritti sono esemplari: pur distinte, le due parti sono tra loro fortemente interconnesse. Si tratta di un procedimento del tutto paragonabile all'organizzazione del contenuto dei quattro epigrammi, nei quali si parte sempre da un elemento fisico preminente o particolare nella rappresentazione pittorica di ciascuno per passare poi alla sua spiegazione in base all'indole, almeno per come essa traspare dalle opere letterarie del Ierarca in questione. Il procedimento retorico usato dalle tre fonti in questione espone quanto è avvenuto a livello storico, come rivelato anche nel *Meneo* dell'edizione veneziana: vi era prima una preferenza accordata a uno dei tre Santi sulla base dell'indole dei loro scritti, che risultava essere divisiva tra i dotti; poi essa fu risolta tramite un loro culto condiviso che celebra, però, i tre Ierarchi proprio alla base della loro indole, su modello della Trinità.

## 16.1 Commento metrico-ritmico

Degli otto versi dell'epigramma sui Tre Ierarchi, solo tre contengono una C7 e sono tutti raggruppati nella prima sezione del testo. Le due sezioni in cui il testo si può dividere sono assai simili per struttura: i vv. 1-4 si aprono con verso caratterizzato da 5p seguito da tre versi con 7pp; i vv. 5-8 si aprono con 5p e proseguono con 5pp e 5ox. In tal modo, i primi cinque versi hanno una struttura concentrica (si aprono e si chiudono con 5p e contengono tre 7pp) che si collega al fatto che i primi tre versi non hanno accento sulla prima sillaba, mentre i vv. 4-8 sì: questa doppia struttura collega le due sezioni che non sono in tal modo due nuclei distinti, ma congiunti attraverso i vv. 4-5.

Il v. 1 ha *pattern*  $b - a - 2a - b$  (*word cluster* trisillabico, bisillabo, tetrasillabo, trisillabo, tutti piani), che il v. 2 semplicemente dispone come  $2a - b - a - b$ , invertendo l'ordine dei κῶλα (tetrasillabo piano, trisillabo sdrucciolo, bisillabo e trisillabo piano); il v. 3 muta a sua volta solo l'ordine del secondo κῶλον  $2a - b - b - a$ , tornando a una disposizione simile a quella del v. 1 ma con gli elementi pari all'esterno (tetrasillabo sdrucciolo, trisillabo sdrucciolo, *word cluster* trisillabico piano<sup>560</sup>, bisillabo piano), disposizione su cui si basa anche il v. 4, il quale però pone due monosillabi tonici a inizio di ogni κῶλα: in tal modo, si ha al primo κῶλον monosillabo + *word*

<sup>560</sup> Al v. 1 il *word cluster* è formato da bisillabo tronco + enclitica e posto a inizio primo κῶλον, qui è formato da proclitica + bisillabo piano ed è a inizio secondo κῶλον.

*cluster* trisillabico piano e trisillabo sdrucciolo; al secondo un monosillabo e un *word cluster* tetrasillabico piano ( $2a - b - 2b$ ). Al v. 5, invece, si pone il monosillabo a fine primo κῶλον, con una disposizione di bisillabo + trisillabo + monosillabo al primo κῶλον, due trisillabi al secondo. Al v. 6 si torna a un *pattern* più consueto, con  $a - b - 2b - a$  (bisillabo piano + trisillabo sdrucciolo + *word cluster* pentasillabico sdrucciolo e bisillabo piano), mantenuto identico al v. 7 (con la sola differenza che il trisillabo è tronco e il *word cluster* pentasillabico è piano<sup>561</sup>); al v. 8 invece si ha  $a - b - b - 2a$ .

I primi tre versi hanno ritmo ascendente: v. 1 due giambi + anapesto allungato (atona prima di cesura e anapesto dopo), anapesto e atona finale; v. 2 anapesto, giambico e due anapesti con atona finale; v. 3 giambico, anapesto, anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambico dopo), giambico e atona finale. I vv. 4-5 sono di ritmo parzialmente discendente: v. 4 incomincia con due trochei seguiti da dattilo, per poi avere un anapesto allungato e un'atona finale nel secondo κῶλον; il v. 5, invece, ha al primo κῶλον un dattilo e un trocheo, al secondo un trocheo, un dattilo e un trocheo. I vv. 6-8, invece, iniziano con ritmo discendente che muta in ascendente: v. 5 inizia con trocheo e dattilo (ordine inverso rispetto al primo κῶλον del v. 5) seguiti da due anapesti e un'atona finale, con cambio ritmico sancito dalle quattro atone a cavallo di cesura; il v. 6 ha inversione e, quindi, dopo un attacco trocaico vi sono un anapesto, un anapesto allungato, un giambico e un'atona finale; il v. 8 è identico al v. 7, con la sola differenza per la quale l'ordine delle cellule ritmica del secondo κῶλον è invertito (giambico + anapesto allungato e atona finale). Sia i vv. 5-6 (verbi al v. 5, relativa al v. 6) sia i vv. 7-8 (verbo e complementi al v. 7, soggetto al v. 8) sono legati vicendevolmente dalla sintassi come segnalato dal manoscritto vaticano per mezzo di virgola: tuttavia, dato che non vi è una vera e propria inarcatura marcata (il v. 6 è una relativa, il cui antecedente è sottointeso; il v. 8 dispone il soggetto e le sue apposizioni tutti insieme), non si può parlare propriamente di *enjambement*.

Si riscontra solo un'elisione (v. 2 δ' ἔστησε).

## 16.2 Commento letterario

**17.1-4 Τριάς ... τύποις** l'azione dei Tre Ierarchi nei confronti della fede (PG 29, col. 329.28 ἡ χάρις ἐπεκράτησεν) e della Trinità (e.g. PG 29, col. 336 τοὺς τρεῖς κήρυκας τῆς μεγάλης Τριάδος) è un *Leitmotiv* dell'intera acolutia<sup>562</sup>, tanto che, ad esempio, uno dei canoni composti da Giovanni Mauropode presenta l'acrostico τρισήλιον φῶς, τρεῖς ἀνῆψεν ἡλίον. I Tre Ierarchi sono descritti come ἰσαριθμοὶ σύμμαχοι della Trinità. Si tratta di un'immagine che si ritrova identica anche nell'acolutia per la Festività, PG 29, col. 366.55, dove al posto di συμμάχους c'è θεράποντας, eliminando in questo caso la metafora bellica che però è ben attestata in altri luoghi (e.g. coll. 363.52 – 364.1

<sup>561</sup> Si noti la somiglianza strutturale tra i due *word cluster* pentasillabici, αἱ θεόγραφοι e τοῖς διδασκάλους.

<sup>562</sup> Vd. e.g. PG 29, col. 353.39-42 ἐξεχύθη ἡ χάρις ἐν χεῖλεσιν ὑμῶν, ὅσοι Πατέρες· καὶ γεγονάτε ποιμένες τῆς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, διδάσκοντες τὰ λογικὰ πρόβατα πιστεύειν εἰς Τριάδα ὁμοούσιον ἐν μιᾷ θεότητι.

οὐ δυνατοὶ καὶ ἄμαχοι τῆς Θεότητος σύμμαχοι καὶ τῆς ἀληθείας ἀψευδεῖς συνήγοροι). Anche il termine ὑπέρμαχος (da intendersi come “campione”, vd. GI e Lampe s.v.) si ritrova nell’acolutia, vd. PG 29, col. 340.18 τῆς Τριάδος τοὺς ὑπερμάχους τοὺς ἐξ αὐτῆς ἀμέσως ἐλλαμπομένους καὶ πρεσβεύοντας ἀπαύστως ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν. I due termini si trovano posti consecutivi, a fine v. 1 e inizio v. 2, e uniti da omeoteleuto. I due versi sono però congiunti anche a livello retorico e ritmico: si noti, infatti, che mentre il v. 1 presenta l’ordine soggetto, verbo all’aoristo, complemento oggetto, al v. 2 vi è l’ordine inverso (c. ogg., verbo, sogg.), dove i due complementi oggetti sono συμμάχους e ὑπερμάχους, il secondo privo di attributo. A ciò si aggiunge il fatto che ἰσαριθμούς συμμάχους presentano un ritmo anapestico, a cui segue ὑπερμάχους, che a livello ritmico corrisponde precisamente a ἰσαριθμούς (parola piana, di ritmo anapestico, preceduta da un’altra parola piana, che crea una serie di tre sillabe consecutive atone). Ai vv. 3-4 viene specificato il motivo per cui i Santi sono raffigurati insieme: sarebbe ἀνάξιον e πόρρω λόγου che la comunità d’intenti che traspare dalle loro opere letterarie (ὧν τοῖς λόγοις σύνεστι) non venga rappresentato unito nell’iconografia. A ὧν τοῖς λόγοις σύνεστι si porti a paragone PG 29 357.9-11 τῷ λόγῳ τῆς γνώσεως συνεστᾶτε τὰ δόγματα, ἃ τὸ πρὶν ἐν λόγοις ἀπλοῖς κατεβάλλοντο ἀλιεῖς. I due versi sono uniti dal poliptoto di λόγος, sdoppiato a livello grammaticale e semantico: al v. 3 usato al singolare nel significato di “senso, logica”; al v. 4 è al plurale, per indicare le opere composte dai tre Ierarchi, a formare un binomio con τύποι, che in precedenza non era reso evidente a causa dell’assenza dell’iconografia unica dei tre Santi. A livello metrico, il v. 3 è del tutto raffrontabile al precedente: entro la C7, si hanno un tetrasillabo in cui è evitato l’accento sulla prima sillaba seguito da un trisillabo proparossitono. Il secondo verso è altresì molto simile, con la sola differenza che il bisillabo parossitono, iniziante per suono /p/, che al v. 2 è subito dopo la C7, al v. 3 si trova spostato di una sillaba a causa dell’introduzione del καί: la congiunzione, cogente dal punto di vista sintattico, permette di posizionare due accenti in due sillabe consecutive. Si noti, infine, che al v. 4 la posizione dei tonici nel primo κῶλον segue ritmo trocaico, che viene interrotto dalla C7 a cui fanno séguito tre accenti (ottava, nona, decima sillaba) che preludono al tonico di τύποις posto in undicesima sillaba: come nel caso precedente, la presenza di questo accumulo accentuativo ha una motivazione enfatica.

17.5-6 ὄθεν ... βίβλοι    la raffigurazione dei tre Ierarchi rispecchia fedelmente quanto è scritto nelle loro opere letterarie. Così come i vv. 3-4 erano uniti da un poliptoto (λόγου del secondo κῶλον del v. 3 ripreso da τοῖς λόγοις del primo κῶλον del v. 4), anche i vv. 4-5 e 5-6 sono congiunti da medesimo sistema, seguendo lo stesso schema nella disposizione degli elementi in κῶλα alternati: τοῖς λόγοις del primo κῶλον del v. 4 è legato etimologicamente al λέγειν del v. 5, così come a livello semantico γραφέντες, al primo κῶλον del v. 5, è portatore del medesimo significato di τοῖς τύποις (dipinti – in pittura), che si trova al secondo κῶλον del v. 4; a sua volta, γραφέντες è legato per etimo al secondo elemento di θεόγραφοι, posto nel secondo κῶλον del v. 5. Ma proprio con questo κῶλον il gioco d’alternanza s’interrompe: infatti, a ben guardare, la relativa del v. 5 rende evidente che αἱ θεόγραφοι βίβλοι corrispondono precisamente al messaggio che i Santi raffigurati nelle icone stanno dicendo, azione significata nell’epigramma dal verbo λέγειν, anch’esso in clausola del verso precedente.

te. La disposizione permette, inoltre, il fatto che gli unici due riferimenti agli scritti dei tre Ierarchi vengano a essere posti in κῶλα a breve distanza, ma non eguali (primo κῶλον v. 4, τοῖς λόγοις; secondo κῶλον v. 6, αἱ θεόγραφοι βίβλοι).

17.7-8 ταύτην ... Ἰωάννης dalla corrispondenza λέγειν αἱ θεόγραφοι βίβλοι, termina la sezione centrale e i suoi rapporti etimologici incrociati, ai quali succede una corrispondenza verticale parallela e non più alternata: al messaggio dei Padri corrisponde il ricambio da parte di Giovanni (v. 6, primo κῶλον: ἄπερ φέρουσι; v. 7, primo κῶλον: ταύτην ἀμοιβήν); d'altra parte, è evidente il legame tra αἱ θεόγραφοι βίβλοι del v. 6 e τοῖς διδασκάλοις del v. 7, sancito non solo a livello semantico ma anche dalla loro disposizione all'interno del verso (articolo monosillabico, parola tetrasillabica, parola bisillabica)<sup>563</sup>. I vv 7-8 riprendono, invece, l'alternanza: al τοῖς διδασκάλοις del secondo κῶλον del v. 7 corrisponde l'εὐνους μαθητής del primo κῶλον del verso seguente; l'ἀμοιβή (primo κῶλον del v. 7) è un'azione propria di un οἰκέτης (secondo κῶλον del v. 8). A questa corrispondenza incrociata s'intreccia un perfetto rapporto verticale di stampo metrico nel primo κῶλον dei vv. 7-8, dato che presentano la medesima distribuzione di accenti (prima e quinta sillaba per inversione), sillabe e parole (aggettivo bisillabico parossitono seguito da sostantivo trisillabico ossitono). Va certamente notato che questo ordine è una sottile *variatio* dell'altro sintagma aggettivo + sostantivo, αἱ θεόγραφοι βίβλοι, peraltro al secondo κῶλον del v. 6, in cui i rapporti di lunghezza sono invertiti (aggettivo tetrasillabico + sostantivo bisillabico > aggettivo bisillabico + sostantivo trisillabico).

## 17 Carm. 18 – Εἰς τὸν ἅγιον Νικόλαον

Il culto di San Nicola, la cui memoria liturgica ricorre il 6 dicembre, giorno del suo *dies natalis*, è uno dei più diffusi della Cristianità. Il suo sviluppo si ebbe già a partire dall'età tardoantica ma ebbe una notevole diffusione tra VIII e X secolo tanto che, nel suo encomio, Metodio (IX sec.) sostiene che egli è secondo solo agli Apostoli perché è riuscito a diffondere le sue predicazioni fino ai confini della terra<sup>564</sup>. Egli è venerato come taumaturgo e apostolo della fede, nonché come un vescovo esemplare per lo zelo con cui si dedicò all'attività pastorale<sup>565</sup>. La produzione innografica di Giovanni Mauropode dimostra una particolare attenzione nei suoi confronti, dal momento che

<sup>563</sup> Da notare il fatto che gli unici articoli presenti all'interno del componimento sono tutti riferiti ai tre Ierarchi (v. 7 τοῖς διδασκάλοις), ai loro scritti (v. 4 τοῖς λόγοις; v. 6 αἱ θεόγραφοι βίβλοι); al dipinto che li raffigura (τοῖς τύποις).

<sup>564</sup> ANRICH 1913-1917, I p. 153.10-17. Sulle trattazioni greche della vita e dei miracoli di San Nicola, risulta ancora fondamentale il lavoro di ANRICH 1913-1917. Per le interrelazioni delle vite greche sull'arte bizantina, vd. N. P. ŠEVČENKO 1973 e, nella versione più aggiornata, N. P. ŠEVČENKO 1983. Per le chiese costantinopolitane dedicate a San Nicola, si veda JANIN 1932 e il successivo JANIN 1969.

<sup>565</sup> Per una disamina generale del culto di Nicola, vd. N. P. ŠEVČENKO 1983, pp. 18-24 e soprattutto CLARE 1985; per la sua diffusione in Occidente, vd. MEISEN 1931.



il ms. Pal. gr. 138 preserva un ciclo di otto canoni<sup>566</sup>. San Nicola è presente anche nei calendari metrici di Cristoforo Mitileneo:

**Christ.Mityl. Cal. can.** Dec. 22-29 (*dies 6*):

Ἀπὸ τοῦ αἰῶνος  
οὐκ ἐγήγερται ἄλλος προστάτης ὡς σὺ  
οὐδὲ θερμότερός σου ῥύστης  
ἐν ἀνάγκαις καὶ λύπαις·  
διό,  
ἱερὲ Νικόλαε,  
Θεῶ τῶ δόντι πιστοῖς σε βοῶ·  
«Ἅγιος εἶ, Κύριε»

**Christ.Mityl. Cal. hex.**, Par. suppl. gr. 690, f. 185r (= FOLLIERI 1980, II p. 102):

Ἐκτη Νικόλεῶ γε φάνη βιότοιο τελευτή

**Christ.Mityl. Cal. iamb.**, Pal. gr. 383, f. 170v et Par. gr. 3041, f. 110v (= FOLLIERI 1980, II p. 102):

Ὁ Νικόλαος, πρέσβυς ὦν ἐν γῆ μέγας,  
καὶ γῆς μεταστὰς εἰς τὸ πρεσβεύειν ζέει.

La rappresentazione di San Nicola è sovente inserita in cicli pittorici che narrano delle sue gesta<sup>567</sup>. Tuttavia la sua raffigurazione da solo è molto diffusa dalla pittura parietale, alle tavole sin ai sigilli<sup>568</sup>. Quando è rappresentato da solo (e.g. fig. 65), egli non si differenzia molto da altri Santi: veste sempre l'ὠμοφόριον, ha capelli corti, la fronte stempiata e una folta barba bianca; il suo sguardo punta all'osservatore. Rispetto agli altri vescovi Santi, i suoi abiti generalmente presentano un'inconsueta policromia, che variare dal viola, al verde sgargiante o combinare alcune gradazioni di colore<sup>569</sup>.

L'epigramma mauropodeo si confà agli stilemi tipici degli epigrammi iscritti: l'osservatore in questo caso coincide con l'Io poetico, che descrive l'immagine che ha in mano (κρατῶ; si tratta della prima sezione, vv. 1-2). Il Santo è un uomo anziano e il suo corpo è riconoscibile (σαφής). La presenza del Santo nell'icona induce l'Io a offrirgli il respiro e la parola (πνεῦμα ... καὶ λόγον). L'attenzione di Mauropode nei confronti di questi due dettagli è tutt'altro che casuale. In due vite di Giuseppe l'Innografo, una attribuita a Teofano (BHG<sup>3</sup> 944<sup>570</sup>) e una a Giovanni Diacono, giuntaci forse in due

<sup>566</sup> Vd. IOANNES MAUROPUS 1967, p. 23, in particolare n. 4. Il primo dei canoni per San Nicola è stato pubblicato per la prima volta da Angelo Mai in *Spicilegium Romanum*, IX, p. 713-718, poi ristampato in PG 96, coll. 1372-1377 (il canone è privo della prima ode nell'edizione di Mai). Recentemente, l'intera serie è stata pubblicata in IOANNES MAUROPUS 2008, ma il volume presenta notevoli problemi filologici e contenutistici: non da ultimo, l'editore data Giovanni Mauropode al XII sec. (IOANNES MAUROPUS 2008, p. 14), quando la sua esistenza terminò entro l'ultimo ventennio dell'XI sec. Tuttavia, dato che il ciclo è pervenuto per *codex unicus*, la trascrizione di Panagiōtou non presenta particolari problemi.

<sup>567</sup> Vd. gli appena citati N. P. ŠEVČENKO 1973 e N. P. ŠEVČENKO 1983, nonché ANTOURAKIS 1988, MASELLI 2000 e N. P. ŠEVČENKO 2006.

<sup>568</sup> Per le raffigurazioni di San Nicola nei sigilli, vd. STEPANOVA 2006.

<sup>569</sup> vd. BACCI 2009, pp. 78-98.

<sup>570</sup> MONUMENTA GRAECA ET LATINA 1899-1901, II pp. 1-14

versioni (BHG<sup>3</sup> 945-946<sup>571</sup>), si racconta di un sogno in cui Nicola di Myra apparve a Giuseppe: prima di rivelare la sua identità, si dice che la figura apparsa ha i capelli bianchi (πολιὸς τὴν τρίχα, PG 105, col. 960 B 4) e un vestito sacerdotale (ἱεροπρεπὴς τὴν ἐσθῆτα, PG 105, 960B 4-5)<sup>572</sup>. Vi è un'ulteriore importante fonte, collegata come la prima all'apparizione di Nicola in sogno. Durante la quarta sessione del Secondo Concilio di Nicea nell'anno 787 il vescovo Teodoro di Myra raccontò di una visione di un suo arcidiacono al quale apparve un vecchio che egli dapprima identificò con il Patriarca (ACO II 3, p. 334.2.3 Lamberz εἶδον τὸν πατριάρχην ἐν ὀράματι), ma che poi Teodoro, sulla base di due informazioni circa l'aspetto dell'uomo apparso all'arcidiacono (ACO II 3, p. 334.5 Lamberz ἐρυθρὸς τῷ προσώπῳ, γηραλέος τὴν κόμην), identificò con Nicola (ACO II 3, p. 334.6-7 Lamberz ὁ πατριάρχης οὐκ ἔστι τοιαύτης ἰδέας, ἀλλὰ ἡ ἐνδυτὴ ἔχει τοῦ ἁγίου Νικολάου τὴν εἰκόνα, καὶ καθὼς ἐξήγησα, τοιαύτης μορφῆς ἐστὶν ὃν εἶδες). Se si analizza questa fonte, l'arcidiacono scambiò San Nicola per il patriarca a causa degli indumenti che indossava, anche se non è detto esplicitamente; d'altra parte, i due dettagli per cui Nicola è alla fine riconosciuto sono entrambi legati al volto e uno dei due, la canizie, è condiviso dalla narrazione del sogno di Giuseppe l'Innografo. Mauropode, nei due versi centrali dell'epigramma, non a caso sottolinea che gli elementi distintivi del Santo sull'icona sono proprio il fatto che sia un uomo anziano (πρεσβύτης) e che il suo corpo sia ben riconoscibile (σαφὲς τὸ σῶμα): il secondo dettaglio si riferisce ai paramenti con i quali il Santo è tradizionalmente rappresentato e che anche nelle fonti agiografiche appena citate sono uno strumento fondamentale per l'agnizione in caso di apparizione. Anche se la presenza dell'ὠμοφόριον dipendeva dalla carica di vescovo esercitata in vita<sup>573</sup>, all'interno delle fonti agiografiche pubblicate da Anrich si trova menzione di un sogno (o meglio un ὕπαρ, come si sottolinea nella fonte) in cui Cristo e Maria apparvero a Nicola e la seconda gli porse l'ὠμοφόριον. Si tratta di una scena, segnala la fonte, raffigurata spesso nelle icone<sup>574</sup>.

### 17.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma su San Nicola contiene solo un verso caratterizzato da C7, che chiude il componimento, e una sola elisione (v. 4 δ' ἄν).

Prima di procedere, bisogna soffermarsi sull'uso dei σέ dei vv. 1-2. Essi sono posizionati nella medesima sede metrica (ultima sillaba prima della cesura) e sono entrambi accentati nel manoscritto vaticano. Dato quanto si è detto nell'apposito capitolo sui clitici<sup>575</sup>, è evidente che πάτερ σέ e κρατῶ σέ siano due scritture marcate. L'accento

<sup>571</sup> PG 105, coll. 939-975

<sup>572</sup> L'apparizione in sogno a Giuseppe pare essere conformata sulla più antica tradizione per la quale Nicola apparve in sogno a Costantino per liberare tre generali ingiustamente imprigionati, vd. *Praxis de Stratelatis* recensio prima cap. 20, pp. 74.17 – 75.6 Anrich et recensio secunda, cap. 20, I p. 81.1-9 Anrich.

<sup>573</sup> Vd. WOODFIN 2012, pp. 13-32.

<sup>574</sup> *Vita compilata* (BHG<sup>3</sup> 1348c) cap. 31-32, pp. 223.28-224.11 Ahring.

<sup>575</sup> I 5.4, pp. 95-106.

σέ del v. 1 potrebbe dipendere dal fatto che esso è concordato sintatticamente con αὐτόν e non con il vocativo πάτερ: tale assunto, però, non dà di per sé certezza alla sua effettiva pronuncia come tonico, dal momento che la lettura [ˈpaterse] è del tutto accettabile dinanzi a C5 (5pp). Per quanto riguarda il v. 2, il secondo accento di κρατῶ σέ può essere interpretato come: 1. un accento enfatico<sup>576</sup>; 2. un errore del copista, attratto dall'accento – altrettanto inusuale – sul σέ nella medesima sede del verso precedente; 3. un'estensione a un caso di perispomena + clitica dell'accentazione di *word cluster* del tipo {ῥῶσιν τε} [ˈrosinte], pubblicato spesso dagli editori moderni ῥῶσιν τε, per una convenzione grafica che è usata spesso anche nel manoscritto vaticano)<sup>577</sup>. Per gruppi perispomena + clitico, κρατῶ σέ sarebbe l'unico caso individuabile, cfr. e.g. *Carm.* 20.5 ἐχρῆν σε, f. 9r {ἐχρῆν σε} = [eˈxrinse]; *Carm.* 54.1 ἦν μοι, f. 23v {ἦν μοι} = [ˈinmi].

In entrambi i casi, la disposizione sillabica potrebbe far propendere per l'interpretazione di σε come enclitico. Il v. 1 propone un *pattern* riconducibile al modello *a – b – 2a – b*: sarebbe infatti composto da bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico sdrucchiolo {πάτερ σέ}, *word cluster* tetrasillabico piano e *word cluster* trisillabico piano); a livello ritmico sarebbe identico a *Carm.* 2.12 ἐν ᾧ φάτνη τις καὶ βρέφος καὶ παρθένος, con attacco giambico seguito da un dattilo [ˈpaterse], il cui ritmo discendente è interrotto da cesura, e sarebbe in relazione diretta con l'ultimo verso dell'epigramma in esame, *Carm.* 18.6 οὕτως ἔχειν πόθος με πείθει καὶ λέγειν. Il v. 2 è identico, con la soluzione del tetrasillabo in due elementi bisillabici: si ha un *pattern a – b – a – a – b*, ovvero bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano al primo κῶλον, seguiti da due elementi bisillabici (un *word cluster* piano, σὸν δέ, e un bisillabo piano) e un *word cluster* trisillabico (καὶ τόδε), che corrisponde a un ritmo fortemente giambico (quattro giambi e un anapesto).

Si tratta di una soluzione economica ma rimane molto strano che, nel manoscritto vaticano, nel quale sono di solito rispettate le regole prosodiche classiche a fianco di accentazioni fonologiche (vd. *Carm.* 48.2, f. 21v {κλήρον σε} = [ˈklironse]), compaiano in due versi di fila due come πάτερ σέ e κρατῶ σέ. In realtà, sono due accenti che potrebbero avere due origini differenti che si traducono, entrambe, nell'accento tonico. Si incominci col v. 1, αὐτόν πάτερ σέ. Si è detto che parrebbe strano avere πάτερ σέ anziché πάτερ σε, dando però per scontato che vi sia effettivamente accento tonico sulla sillaba πα-: se invece si suppone che nel gruppo αὐτόν πάτερ l'accento del secondo sostantivo si lenisca formando [afˈtonpater], σέ non può essere enclitico perché causerebbe un gruppo bisdrucchiolo, peraltro dinanzi a cesura, e dunque prende accento: [afˈtonpater ˈse].

Per quanto riguarda κρατῶ σέ la motivazione dell'accento pare diversa. In entrambi i versi il complemento oggetto prolettico – una forma di per sé normale – è diviso dall'inserzione del vocativo (al posto di αὐτόν σε si ha αὐτόν, πάτερ, σέ e αὐτόν κρατῶ σέ) e il *focus* cade senza dubbio sulla seconda persona singolare, come testimonia proprio la costruzione αὐτόν – elemento – σέ condivisa dai due primi κῶλα

<sup>576</sup> Prima tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>577</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 316.

dei vv. 1-2 e dal poliptoto a cavallo di cesura tra  $\sigma\acute{\epsilon}$  e  $\sigma\acute{\omicron}\nu$  al v. 2. Se nel caso del v. 1 si ha un'esigenza fonetica, al v. 2 vi è una volontà di rimarcare la seconda persona: il possessore dell'oggetto per cui il *Carm.* 18 fu composto sottolinea che riverisce e tiene in mano *proprio san Nicola*, nella sua raffigurazione iconografica. Quest'enfasi sulla seconda singolare potrebbe causare la realizzazione di un accento enfatico che si accoppia alle consuete norme accentuative del Greco medievale: si potrebbe, dunque, supporre che, imitando l'accentazione del v. 1, il v. 2 possa essere realizzato come [af'ton krato'se]. In entrambi i casi, l'accento enfatico non inficerebbe ai *pattern* sillabici che contraddistinguono i due versi: si avrebbe, a livello ritmico, al v. 1 seguito da tre anapesti e un'atona finale; al v. 2 un giambo e un anapesto. A cavallo di cesura si avrebbero due eccezionali monosillabi tonici, strettamente legati da etimologia e paronomasia,  $\sigma\acute{\epsilon}$  |  $\sigma\acute{\omicron}\nu$ , che chiudono il ritmo ascendente del primo  $\kappa\acute{\omega}\lambda\omicron\nu$  per dare l'avvio al ritmo discendente del secondo (trocheo, dattilo, trocheo).

Il v. 3 presenta un *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco + trisillabo tronco, trisillabo piano + *word cluster* tetrasillabico piano), il v. 4 inverte l'ordine degli elementi del secondo  $\kappa\acute{\omega}\lambda\omicron\nu$  in  $a - b - 2a - b$  (bisillabo tronco + *word cluster* trisillabico piano, seguiti da due *word cluster* piani, uno tetrasillabico<sup>578</sup> e l'altro trisillabico); il v. 5, invece, torna al *pattern* del v. 3  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco + trisillabo piano; *word cluster* trisillabico tronco + tetrasillabo piano). Se tra vv. 3-4 vi è una continuità sintattica ma non un *enjambement* (il manoscritto vaticano pone un normale punto in alto a fine rigo), tra i vv. 4-5 vi è un gioco di ἀπροσδόκητον che si conclude in *enjambement*: i vv. 3-4, fino al primo  $\kappa\acute{\omega}\lambda\omicron\nu$ , parlano delle caratteristiche proprie del Santo, attraverso frasi nominali con sottointeso il verbo ἐστίν; così parrebbe fare anche il secondo  $\kappa\acute{\omega}\lambda\omicron\nu$  del v. 4, introducendo un σοί che di primo acchito sembrerebbe essere un dativo di possesso: in realtà, andando a capo, si capisce che il πνεῦμα e il λόγον non sono di Nicola, ma dell'Io poetico (ἐμόν) e che il σοί è dativo etico che rafforza il significato dell'imperativo παρέσχον: l'*enjambement* è segnalato dalla virgola nel manoscritto vaticano. Il v. 6, infine, capovolge il *pattern* del v. 3 e 5, con l'ordine del v. 4 ( $a - a - b - a - b$ , ovvero due bisillabi piani, seguiti da *word cluster* trisillabico piano [bisillabo piano + monosillabo], bisillabo piano e *word cluster* trisillabico piano). Dal punto di vista ritmico, si ha ai vv. 3-5 un ritmo fortemente ascendente, che continua quello dei vv. 1-2 (v. 3 giambo + anapesto, giambo + anapesto allungato e atona; v. 4 cinque giambi + un'atona; v. 5 due giambi, un anapesto allungato – formato da atona prima di cesura e da anapesto dopo di essa – anapesto e atona). Il v. 6, invece, è al contrario discendente: due trochei + due dattili e un trocheo finale.

## 17.2 Commento letterario

**18.1-2 αὐτόν ... τόδε** il primo verso riporta un topos della produzione epigrammatica: si paragoni, ad esempio, la clausola di DBBE Type 2439 (olim typ/510) contenuto nel ms. Vat. gr. 1657 (diktyon 68288; XI sec.), f. 43<sup>v</sup><sup>579</sup>, in cui si legge ἔρωσ ἀφικνεῖ

<sup>578</sup> Secondo lo schema dei due clitici aggiunti a bisillabo piano illustrato poc'anzi.

<sup>579</sup> Vd. GIANNELLI 1950, p. 390

ψυχικός μου ὦ πάτερ· / θάλλει λογισμὸς ὡς κρῖνον καὶ ὡς ρόδον· / ἀμφὶ ὀπηνίκα τὰς ὁμοιδέας / αὐτοψὶ ἐκκέκλικα τὴν σεπτὴν ὄψιν / ἦν καὶ προσκυνῶ καὶ σέβω καὶ δοκάζω, ma l'accostamento tra i due verbi si riscontra anche in *Carm.* 31.53 Il Santo è denominato πατήρ in tutta la produzione innografica per la sua festività, anche nei canoni composti da Giovanni Mauropode stesso.

**18.3-4 ἀνήρ ... σῶμα** la seconda sezione è coerentemente deverbativa. Sia ANASTASI 1983 sia BERNARD – LIVANOS 2018 considerano ἐκ χρωμάτων complemento retto dal successivo σαφές: effettivamente, il corpo di San Nicola si distinguerebbe per i suoi colori. Tuttavia, il manoscritto vaticano in tal caso porrebbe a fine v. 3 una virgola, come già si è riscontrato in altri casi precedenti, mentre è presente un normale punto in alto. Prima di ἐκ χρωμάτων è posta una virgola: questa segnala che il sintagma non è riferito a πρεσβύτης, bensì al precedente ἐναργῶς; cfr. e.g. BEiÜ I Nr. 224.2, pp. 323-324 Rhoby. In tal modo, σαφές τὸ σῶμα diventa un'espletiva della frase precedente: dato che è ἐναργῶς ... ἐκ χρωμάτων, il suo σῶμα è σαφές. La figura di S. Nicola è spesso descritta come luminosa nei canoni di Mauropode per il Santo (cfr. e.g. Io.Maur. *Can. in Nic.* 8.341 φωτοειδῆς ὡς ἄγγελος), così come nel resto della produzione innografica per la sua festività (cfr. AHG IV 6, 105-106); cfr. anche Io.Maur. *Can. in Nic.* 8.387-395 νυκτός τε καὶ ἡμέρας ἐπιποθῶν σε / ὄρᾶν τὸν ἐμόν ἀντιλήπτορα / τῆς σῆς μορφῆς, / ὡς ἐν κηροχύτῳ γράψας γραφῆ / αὐλοῖς πόθου χρώμασιν / ἄλλον εἰκόνα ταύτην χρυσοῦν, / ὡς ἄγαλμα ἐν μέσῃ / θαλάμῃ τῆς καρδίας, / ὡς ἐν θαλάμῳ ἀνεστήλωσα.

**18.4-6 πνεῦμα ... λέγειν** l'ultima sezione si apre con il secondo κῶλον del v. 4, legato in *enjambement* con il verso successivo, dato che l'aggettivo di πνεῦμα e λόγον, ἐμόν, si trova spostato al verso successivo insieme al verbo reggente, l'imperativo παρέσχον; il manoscritto vaticano segnala la mancata soluzione di continuità ponendo virgola a fine v. 4. Sia il verbo παρέχω sia il verbo λαμβάνω sono usati per indicare l'ottenimento dello Spirito Santo, ad esempio nella Pentecoste (cfr. Lampe s.v.). In questo caso è il Santo che deve ricevere, se lo ritiene degno, lo spirito e il λόγος dell'Io orante, che è spinto dal desiderio mistico. L'ultimo verso dell'epigramma, infatti, è costruito in modo tale che il monosillabo με sia posizionato in settima sillaba, appena prima della C7, ed incastonato tra due parole legate etimologicamente e da allitterazione (πόθος e πείθει). Cfr. Io.Maur. *Can. in Nic.* 2.8-12 ὁ σφοδρός σου πόθος καὶ θερμός / νύξας τὴν καρδίαν μου / ἐν γλυκερῷ μελιτόεντι μύωπι / λαβεῖν λήθην ἐπεισεν, / ἱερώτατε, τῆς οἰκείας φαυλότητος e 206-210 πόθῳ θείῳ ἅπασα ψυχὴ / καὶ πίστει διαπύρῳ / τὴν μνήμην σου ἐορτάζει / ἐν αὐτῇ πνευματικῆς / χαρᾶς ἀπολαύουσα. Il medesimo accostamento si riscontra anche in altri passi della produzione innografica per la festività del Santo, vd. AHG IV 5, 145-146; 7, 139-141.

## 18 *Carm.* 19 – Εἰς τὸν ἅγιον Κωνσταντῖνον τὸν ἐν τῷ Καμηλαῶ

Bernard e Livanos sostengono che il Santo la cui σορός è descritta in questo epigramma è altrimenti sconosciuto. In effetti, non si può trattare di Costantino il Grande

(venerato il 21 maggio, suo *dies natalis*), dato che la sua biografia è del tutto incompatibile con il Santo qui descritto. Non ci sono prove convincenti neanche per altri due Santi di nome Costantino, ovvero μάγιστρος Costantino Baboutzikos, cognato dell'Imperatrice Teodora (dall'842 reggente dell'Impero per conto di suo figlio Michele), e il suo omonimo segretario (νόταριος ο ὑπογραμματεὺς), entrambi giustiziati nell'845 dopo la presa di Amorio nell'838 da parte del Califfato degli 'Abbāsiyyūn e, da allora, venerati come i Santi Quarantadue Martiri di Amorio (6 marzo). Vi è poi un Costantino di origini georgiane, martirizzato a Babilonia, del quale però, come segnalano Delehay e Peeters, non si hanno menzioni di reliquie o chiese e, d'altra parte, pare essere un Santo che non fu venerato a Costantinopoli, ma in Georgia; di lui si ha una passione<sup>580</sup>. Vi è infine Costantino l'Ebreo, scartato da Bernard e Livanos<sup>581</sup>. Questo Santo, la cui memoria liturgica ricorre il 26 dicembre, è menzionato sia nel sinassario edito da Delehay (Synax. eccl. CP Dec. 26.4, coll. 345-346 Delehay) sia nel meneo dell'edizione veneziana (Men. Ven. XII, p. 206 B – 207 A); Delehay ha pubblicato una sua vita (BHG<sup>3</sup> 370, Act. SS. Nov. IV (1925), pp. 628-656), conservata dal ms. Laur. Plut. 9.14 (diktyon 16102; XI sec.). Nato a Sinnada da una famiglia ebrea, egli fu battezzato e prese il nome di Costantino per poi vivere come monaco e operare tra la Bitinia e Cipro al tempo di Basilio I. Sebbene Costantino l'Ebreo abbia trascorso un periodo in cui visse da asceta (Vita 21-23, Act. SS. Nov. IV (1925), p. 634), egli poi non visse lontano dal mondo<sup>582</sup>, nonostante l'elogio dell'agiografo si basi sulle due figure di Giovanni Prodromo ed Elia.

L'epigramma dà poche informazioni sul Santo e, purtroppo, sulle base di queste non si può riferirlo a nessuno dei Costantino appena menzionati: il testo mauropeo parrebbe riferirsi a un Santo che in vita visse in una stretta osservanza dell'ascetismo e, in vita, fu sconosciuto agli uomini. Innanzitutto, come in molti degli epigrammi precedenti, il suo nome, San Costantino, è conosciuto solamente grazie al *titulus*. Dall'epigramma, si capisce che egli fu un asceta e che compì miracoli, forse dopo la morte (vv. 3-4 βοῶς ἐκ τοῦ τάφου / σάλπιγγα τὰς σὰς θαυματουργίας ἔχων). In vita egli fu lontano dalla vita mondana e nascosto al mondo, ma solo una volta morto fu scoperto (v. 2 θανῶν ἀνευρέθης, che corrobora l'ipotesi che il Santo abbia iniziato a compiere i miracoli da morto).

Piuttosto che a un dipinto, l'epigramma si riferisce con maggiore probabilità a un reliquiario, o meglio un σορός (una tomba) contenente le spoglie del Santo. Si capisce ciò dalla clausola v. 3 βοῶς ἐκ τοῦ τάφου, dall'uso di ἐντεῦθεν al v. 5, cui segue la descrizione dei sovrani che si prostrano davanti al Santo (i.e. davanti alle reliquie del suo corpo) e dalla descrizione dei paramenti che rivestono l'urna contenente i suoi resti, ἢ στέφουσα τὴν σορὸν χάρις. Si porti a paragone l'esempio di un epigramma (BEiÜ II Nr. TR45 Rhoby) che si trovava su una lastra di pietra andata distrutta all'inizio del secolo scorso che, probabilmente, era il rivestimento del sarcofago di Santa Gliceria, martirizzata alla fine del II secolo ad Eraclea:

<sup>580</sup> Act. SS. Nov. IV (1925), pp. 541-563.

<sup>581</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOS 2018, p. 570.

<sup>582</sup> Vd. ODB s.v. Constantine the Jew, pp. 506-507

ὁ τερπνὸς οὗτος ὡς σορὸς κρύπτει λίθος  
 τῆς θαυματουργοῦ μάρτυρος Γλυκερίας  
 θείαν κάραν βρύουσαν ὄμβρον θαυμάτων  
 ἐξ ὧν ῥῶσις κάμνουσιν πολλή πηγάζει·  
 πιστῶς προσέρχου πᾶς τις ἀγνῆ καρδίᾳ  
 καὶ θᾶττον εὖροις τοῦ ποθουμένου λύσιν·  
 ὡς γὰρ κρήνη τις βλύζουσα ζωῆς ρεῖθρα  
 οὕτως πρόκειται πᾶσιν αὐτῆς ἡ χάρις.

Traduzione: Quest'amabile pietra cela come tomba la testa divina della miracolosa martire Gliceria, che fa sgorgare una pioggia di miracoli dalle quali si forma un grande flusso che zampilla per coloro che sono in difficoltà. Chiunque tu sia avvicinati con fede e cuore puro e velocemente potresti trovare la risoluzione di quanto desideri, giacché come una fonte che fa sgorgare ruscelli di vita, così la sua grazia giova a tutti.

Il luogo in cui era conservata la σορὸς del Santo è rivelato dal *titulus*. Il Καμιλᾶς (o Καμηλᾶς<sup>583</sup>) era un edificio presso il Palazzo che fu innalzato dall'imperatore Teofilo e che, successivamente, fu in parte occupato dalla biblioteca di Costantino VII Porfirogenito<sup>584</sup>. Teofane Continuato testimonia che si trovavano due altari all'interno del palazzo, uno dedicato all'Arcangelo Michele e l'altro alla Θεοτόκος (Theoph.Cont. 145.4-6 δύο περιέχον βήματα, ἐν μὲν εἰς ὄνομα τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης θεοτόκου, θάτερον δὲ εἰς ὄνομα τοῦ ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ) e nulla vieta che ve ne fossero altri, anche aggiunti successivamente<sup>585</sup>, in cui la σορὸς di Costantino fu riposta o inglobata.

Ci si soffermi, infatti, sulla definizione del Santo: ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος ὁ ἐν τῷ Καμηλᾶ. Per quanto mi è noto, i Santi bizantini vengono definiti attraverso il complemento di stato in luogo in tre casi: con la presenza – e assai raramente l'omissione – di un participio come μαρτυρήσας / μαρτυρήσαντες ο ἀθλήσας / ἀθλήσαντες (e.g. per i Martiri di Amorgo, *Men. Ven.* III, p. 20 B 4-5 μνήμη τῶν ἀγίων μαρτύρων τῶν ἐν τῷ Ἀμορίῳ ἀθλησάντων); per l'attività di un certo Santo come vescovo o pastore di una certa zona. In questo caso, però, o si suppone che il palazzo di Καμηλᾶ sorgesse su un antico luogo di martirio o di azione pastorale del Santo oppure, più probabilmente, la definizione si deve intendere come «San Costantino, quello venerato/posto nel Καμηλᾶς». Si paragoni, infatti, il caso di San Costantino del Καμηλᾶς con il caso dei due Santi di nome Teodoro. Essi, solitamente, sono distinti con il loro epiteto (Tirone o Stratelate) o sulla base del loro luogo di martirio (Amasea o Eraclea). Non è però un

<sup>583</sup> Sull'oscillazione tra le due forme, vd. *infra*. In questo capitolo, a parte nelle citazioni da Teofane Continuato, si userà Καμηλᾶς come in Mauropode.

<sup>584</sup> Si veda CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, pp. 570-571; sul Καμιλᾶς, see JANIN 1964, p. 114, che parafrasa le informazioni dell'unica fonte che si ha a riguardo, Theoph.Cont. 144.19 – 45.12, 147.14.

<sup>585</sup> Il Καμιλᾶς fu a un certo punto in parte occupato dalla biblioteca di Costantino VII Porfirogenito. Si potrebbe pensare, in via del tutto ipotetica, che sia stato lui a traslare un Santo a lui omonimo da un luogo sconosciuto al palazzo. La venerazione da parte degli imperatori della stirpe Macedone potrebbe essere in tal modo spiegata.

caso che, proprio per Teodoro Stratelate (il più “recente” dei due Santi), si riscontri nel *Synax. eccl. CP* Febr. 8.2, col. 451 Delehaye la forma ἄθλησις τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Θεοδώρου τοῦ στρατηλάτου, τοῦ ἐν Εὐχανείᾳ, ovvero sulla base del suo luogo di culto (τὸ δὲ τίμιον αὐτοῦ λείψανον ἀνακομισθὲν ἐτέθη ἐν Εὐχανείᾳ): in tal modo si distingue il Santo dal più conosciuto Teodoro Tirone, venerato a Euchaita. Costantino fu ignoto al mondo durante la vita e poco importa dove e se operò: è invece la sua continua azione taumaturgica *post mortem*, la collocazione della sua σπορός all’interno del Καμηλᾶς e, conseguentemente, il culto e i ricchi doni che i βασιλεῖς gli concedono ad essere la caratteristica saliente che lo distingue dagli altri Santi asceti. Al contempo, la definizione ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος ὁ ἐν τῷ Καμηλᾶ (θέμενος) permette di distinguerlo dal più comune dei Santi a lui omonimi, l’imperatore Costantino. Inoltre, a livello pratico, non è implausibile che di questo Costantino, anche all’epoca di Mauropode, vi fosse la pratica culturale a palazzo ma si fosse persa la memoria biografica, soprattutto se, prestando fede alle parole di Giovanni, egli fu riscoperto da morto e la sua attività miracolosa proseguiva dopo la morte.

L’epigramma di Mauropode è assai interessante anche per la sua rilevanza nella storia delle epigrafi sui reliquiari<sup>586</sup>. In particolare, la descrizione della bellezza del reliquiario e l’effetto che essa comporta ai semplici osservatori e ai νοηταί è del tutto conforme a quanto affermano Hahn e Klein in un’efficace definizione della relazione tra reliquia e reliquiario: «the reliquary becomes the frame for the relic. The relic provides an excuse for the reliquary. One without the other is almost meaningless<sup>587</sup>». In effetti, il reliquiario di San Costantino diventa il luogo di devozione per un uomo che in vita non ebbe alcun tipo di fortuna; nel luogo del reliquiario egli ottiene la venerazione persino dei βασιλεῖς; attraverso il reliquiario egli agisce sui devoti, nei due livelli di osservatori e νοηταί. Inoltre, il Santo attraverso il reliquiario riesce a parlare nel silenzio, a gridare ai fedeli<sup>588</sup>: la vista, come rivelano le due relative finali, è fondamentale nell’atto di credere e, in questo caso, la bellezza che avvolge il reliquiario (non a caso definita χάρις, che è termine indicante sia la Grazia di Dio sia la grazia generata dal miracolo) permette la conoscenza dell’azione del Santo ivi contenuto<sup>589</sup>.

L’epigramma si divide in tre sezioni. La prima (vv. 1-4) descrive la peculiarità del personaggio, che visse nascosto al mondo e venne scoperto come Santo solo dopo la sua morte. I due distici di cui è composta la sezione tratteggiano la misteriosa figura attraverso accostamenti volutamente ossimorici. Il luogo dove ora il corpo del Santo è posta è meta di venerazione da parte di βασιλεῖς che si prostrano al suo cospetto (distico vv. 5-6). Come dimostra anche la struttura metrica, la sezione continua con la relativa, che copre i tre versi successivi (vv. 7-9) e che descrive gli splendidi paramenti che i sovrani hanno donato al reliquiario. L’ultimo tristico è una relativa di secondo grado legata al χάρις del v. 7; vi si descrive l’effetto benefico del Santo nei confronti del νοητής, quello che riesce a vedere il reliquiario anche con gli occhi dell’intelletto.

<sup>586</sup> A riguardo, vd. HOSTETLER 2016.

<sup>587</sup> HAHN – H. A. KLEIN 2015, p. 6. Sull’argomento, vd. HAHN 2010.

<sup>588</sup> Vd. HAHN 1997a, HAHN 1997b, nonché il precedente HAHN 1991 che si occupa delle illustrazioni del codice di Berna Burgerbibliothek Codex 264.

<sup>589</sup> Vd. HAHN 1997a.



## 18.1 Commento filologico

Il *titulus* di questa poesia si trova al nono rigo del f. 8v del manoscritto vaticano, nella forma εἰς τὸν ἄγιον κωνσταντῖνον ἐν τῷ καμηλῷ, abbreviato nell'ultima sillaba finale. Studemund sciolse l'abbreviatura in καμηλῷ, ma Bollig e De Lagarde stamparono ἐν τῷ καμήλω<sup>590</sup>: si tratta di un'emendazione molto conservativa, ma che crea problemi dal punto di vista del significato, perché, se Costantino fosse riconoscibile perché cavalca un cammello, in tal caso si userebbe ἐπί, mentre con ἐν non è chiaro cosa possa voler dire<sup>591</sup>. Bernard e Livanos, invece, mantengono la forma letta da Studemund, sostenendo che ἐν τῷ καμηλῷ sia in realtà il dativo del toponimo ὁ Καμιλᾶς, l'edificio costruito da Teofilo nei pressi del Palazzo.

A ἐν τῷ καμηλῷ, però, va senz'altro preferito ἐν τῷ καμηλῷ, già proposto da Follieri<sup>592</sup>. In Teofane continuato, infatti, sono attestate due forme del sostantivo, ovvero il nominativo ὁ Καμιλᾶς (Theoph.Cont. 43.73) e l'accusativo τὸν Καμιλᾶν (Theoph.Cont. 43.71 et 85, 44.11): si tratta, perciò, di un sostantivo maschile della prima declinazione e, quindi, il dativo di Καμιλᾶς è Καμιλῷ, non \*Καμηλῷ. Dal punto di vista paleografico, l'abbreviatura finale al nono rigo di f. 8v potrebbe essere letta non solo come καμηλῷ, come fece Studemund, ma anche come, appunto, καμηλῷ. Per la presenza di η anziché ι, si segnala che, nonostante gli editori critici Michael Featherstone e Juan Signes Codoñer presentino la grafia in Καμιλᾶς come presente nello specchio di scrittura principale del ms. Vat. gr. 167 (diktyon 66798; XI sec.), f. 49r, sul margine sinistro tra diciannovesimo e ventesimo rigo, è segnalata la presenza della menzione dell'edificio tramite la nota marginale ΚΑΜΗΛΑΣ, con η<sup>593</sup>. Per questo motivo, si preferisce mantenere la forma trādita καμηλῷ senza regolarizzare in καμηλῷ sulla base del testo di Teofane Continuato<sup>594</sup>.

## 18.2 Commento metrico-ritmico

L'epigramma è diviso in tre sezioni (I. 1-4; II. 5-9; III. 10-12), esattamente come il *Carm.* 25. Solamente due versi contengono una C7 (16,6%), gli altri hanno tutti accento tonico sull'ultima sillaba prima della C5.

---

<sup>590</sup> IOANNES MAUROPUS 1882, p. 10.

<sup>591</sup> Si potrebbe, forse, pensare che l'asceta, secondo un topos tipico dell'agiografia, fosse considerato un emule di Giovanni il Battista ed Elia e, per questo motivo, si ricopriva di peli di cammello. Intendere ἐν τῷ καμήλω come un riferimento alla veste del Santo è però molto arduo, perché in greco per dire "vestito di", ad esempio, si usa il dativo ο περιβάλλω + accusativo. Visto che nella poesia si parla della σορός dove giacciono le reliquie del santo, si potrebbe pensare, sulla base dei vv. 7-9, a un paramento religioso che ricopriva la σορός e che ricreava artisticamente la pelle del cammello simbolo dell'ascetismo. In tal caso, "dentro alla pelle del cammello" definirebbe il Santo sulla base del suo reliquiario: si tratta però di un'ipotesi poco economica e, comunque, basata su un'emendazione di

<sup>592</sup> FOLLIERI 1997, pp. 425-431.

<sup>593</sup> Le due forme sono già state notate in FOLLIERI 1997, pp. 430-431.

<sup>594</sup> Lo scambio η / ι per itacismo è del tutto innocuo: si pensi, all'interno del manoscritto vaticano, al nome di Θεοδώριτος scritto Θεοδώρητος per l'*Carm.* 59.

I. vv. 1-5 – con una serie di accostamenti ossimorici nelle prime due sezioni è introdotta la figura del Santo, che ora fa inchinare dinanzi a sé persino i sovrani. Tutti i versi sono contraddistinti da 5ox e si dividono in due gruppi, vv. 1-3 e vv. 4-6: il primo e l'ultimo verso di ciascun gruppo (vv. 1, 3, 4, 6) ha accento su prima e ultima sillaba del primo κῶλον; il verso centrale del gruppo (vv. 2 e 5) no. Nel secondo κῶλον, i vv. 1-3 hanno tutti accento sull'ottava sillaba; per il secondo gruppo, i vv. 4 e 6 hanno accento sulla nona sillaba, mentre il v. 5 ha accento sulla sesta (unico ad avere accento su una delle prime due sillabe dopo C5 dell'intera sezione). I vv. 7-9 (prima relativa) seguono la disposizione precedente, ma applicata alle cesure (un verso con 5p è posto al centro di due con 7pp, ovvero la medesima accentazione dei vv. 1-6 ma in contesto di C7). Il v. 1 ha un *pattern*  $a - b - 2b - a$  (bisillabo piano e trisillabo tronco + *word cluster* pentasillabico piano<sup>595</sup> e un bisillabo piano); il v. 2, invece, inizia e finisce con due tetrasillabi (entrambi verbi con preverbo, all'aoristo passivo, seconda persona singolare e, dunque, congiunti da omoteleuto), in mezzo ai quali si trova il nesso ζῶν | C5 | καὶ θανῶν, ovvero due participi al nominativo (un monosillabo accentato prima di cesura e un *word cluster* trisillabico tronco dopo di essa). Al v. 3, invece, presenta  $b - a - b - 2a$ , con un *word cluster* trisillabico sdrucchiolo, un bisillabo tronco, un *word cluster* trisillabico tronco<sup>596</sup> e un *word cluster* tetrasillabico piano. I vv. 4-5, invece, hanno *pattern* in cui gli elementi distintivi sono dispari: v. 4  $b - a - 2b - a$  (trisillabo sdrucchiolo, *word cluster* bisillabico piano concordato, dopo cesura, con un pentasillabo piano in *enjambement interno*, bisillabo piano); v. 5  $b - a - a - 2b$  (trisillabo piano, *word cluster* bisillabico tronco, bisillabo piano e pentasillabo piano). Il v. 6 riprende graficamente il *pattern* del v. 4, sostituendo il pentasillabo con un tetrasillabo tronco, ma a livello fonetico, esso inizia con un monosillabo tonico, seguito da due elementi tetrasillabici tronchi (καὶ βασιλεῖς e προσκυνητὰς, tra loro concordati) e termina con trisillabo piano. Il v. 7 presenta tre *word cluster*, uno trisillabico piano, uno tetrasillabico sdrucchiolo, e uno pentasillabico piano<sup>597</sup>. Il v. 8, invece, è contrassegnato dall'anafora di πᾶν: al primo κῶλον, il monosillabo è seguito da due bisillabi, uno tronco e uno piano con i due tonici consecutivi<sup>598</sup>; al secondo esso è posto tra due elementi trisillabici, entrambi piani (*word cluster* καὶ τέχνης e ποικίλον); in questo modo il gruppo ὕλης καὶ τέχνης è posto al centro del verso, in maniera speculare rispetto a C5. Il v. 9 dispone gli elementi in ordine crescente di sillabe: trisillabo sdrucchiolo, *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo, *word cluster* pentasillabico piano; tutti gli elementi sono al participio e, in particolare, φέρουσα καὶ τέρπουσα tra loro concordati e coordinati tramite καὶ sono posti prima di C7, con un forte omoteleuto dovuto alla declinazione. A livello ritmico, i vv. 1, 3, 4 e 6 presentano al primo κῶλον un'inversione: al v. 1, dopo attacco trocaico, vi è un anapesto

<sup>595</sup> Nel nesso καὶ θεῶ ζήσας vale esattamente quanto detto in *Carm.* 5.3 per Χριστῶ φίλος e in *Carm.* 6.1 per θεοῦ πόλις: si tratta di un *word cluster*, con un unico accento tonico probabilmente su θεῶ. Gli accenti consecutivi di θεῶ ζήσας rientrano dunque nella terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>596</sup> Si noti il chiasmo, accentuativo e strutturale, tra κράζεις δέ e καὶ βοᾷς.

<sup>597</sup> Tutti e tre i *word cluster* del v. 7 sono formati da monosillabo proclitico + elemento che porta l'accento tonico. La clausola τὴν σορὸν χάρις va intesa [tinsonon'xaris].

<sup>598</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

e un trocheo, il ritmo ascendente dei quali è spezzato dalla giustapposizione di due tonici in ottava e nona posizione<sup>599</sup>, che causa una clausola formata da due trochei; al v. 3, dopo attacco dattilico per inversione, sono posti un giambo e due anapesti con atona finale; il v. 4, dopo un dattilo iniziale causato da inversione si trova un giambo prima di cesura, un anapesto allungato, un giambo e un'atona dopo cesura; il v. 6 è praticamente identico al v. 4, con un trocheo iniziale, seguito da anapesto nel primo κῶλον, nel secondo anapesto allungato, giambo e atona finale. Il v. 2, invece, è di ritmo ascendente (anapesto + giambo + due anapesti e atona finale), mentre il v. 5 inizia con un ritmo ascendente (giambo + anapesto), interrotto da cesura: dopo la C5, però, vi è la stessa cellula ritmica del primo κῶλον dei vv. 1, 3 e 4 trasposta qui al secondo κῶλον (trocheo + anapesto e atona). Il v. 7 ha ritmo ascendente, con un giambo + tre anapesti<sup>600</sup>. Il v. 8 prosegue, infatti, il ritmo ascendente del verso precedente: dopo l'attacco trocaico, vi sono due toniche in terza e quarta posizione che potrebbero essere interpretate sia come entrambi tonici (con stacco) sia con un tonico seguito da atona ([ˈpan terpon ˈilis]. La seconda possibilità è la più probabile: si ha così un dattilo seguito da trocheo prima della cesura, per poi avere tre giambi dopo la cesura. Il v. 9 attacca con un dattilo seguito da giambo (inversione) e due anapesti<sup>601</sup>.

- II. vv. 10-12 – i vv. 10-12 formano una sequenza 5pp + due 5ox. Il v. 10 ha *pattern* 2b – 2b – a, con due *word clusters* pentasillabici seguiti da bisillabo, che graficamente ricorda la disposizione del v. 7; il v. 11 raddoppia l'elemento pari anziché il dispari, a – b – b – 2a (bisillabo piano, due trisillabi tronchi, tetrasillabo piano); il v. 12 torna al *pattern* a – b – 2b – a. Dal punto di vista ritmico, il v. 10 è di ritmo anch'esso ascendente con quattro anapesti<sup>602</sup>, seguiti da giambo e atona. I vv. 11-12, invece, hanno la medesima cellula ritmica del v. 9: il v. 11 presenta un trocheo seguito da tre anapesti e un'atona finale; il v. 12 un trocheo, un anapesto, un anapesto allungato, un giambo e un'atona finale.

Si riscontra una sola elisione (v. 10 δι' ἧς).

### 18.3 Commento letterario

19.1-4 κόσμῳ ... ἔχων la peculiarità dello *status* dell'ignoto San Costantino è sviluppata attraverso una serie di accostamenti ossimorici. Nel primo distico, i contenuti del v. 1 e 2 formano un evidente chiasmo e un doppio ossimoro: κόσμῳ νεκρωθεὶς καὶ θεῶ ζήσας, πάτερ, / ἀπεκρύβης ζῶν καὶ θανῶν ἀνευρέθης. La finalità è chiara: solo quando egli è morto per il mondo (v. 1 κόσμῳ νεκρωθεὶς corrisponde al participio θανῶν

<sup>599</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>600</sup> Il gruppo τὴν σορὸν, fonologicamente [tin so'ron], qui assume accento d'appoggio anche su τὴν perché posto dopo C7 preceduta da parola sdrucciola.

<sup>601</sup> Come per il v. 4, l'articolo di τοὺς θεωμένους assume accento di appoggio perché preceduto da 7pp.

<sup>602</sup> Anche in questo caso l'articolo di τὴν νοητὴν assume accento d'appoggio perché preceduto da 5pp.

del v. 2), il mondo – da intendersi come complemento d’agente sottinteso retto dal passivo ἀνευρέθησ – lo ha scoperto; egli, che è morto, ora è vivo per Dio (θεῶ ζήσας), mentre egli è sempre stato nascosto durante la sua vita terrena (ἀπεκρύβης ζῶν). Dietro a questo intreccio ossimorico, vi è il τόπος letterario della vita ascetica<sup>603</sup> che pare essere, in questo caso, modellato su Rom. 6.11 οὕτως καὶ ὑμεῖς λογίζεσθε ἑαυτοὺς εἶναι νεκροὺς μὲν τῇ ἀμαρτίᾳ ζῶντας δὲ τῷ θεῷ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ: al v. 1, è descritta l’attività precipua della vita di Costantino tramite θεῶ ζήσας, che, come si è detto nel commento metrico, forma un unico *word cluster* esattamente come si è visto per θεοῦ πόλις attribuito di Sion in *Carm.* 6.1. In questo *status*, egli, vivo nei cieli, ha iniziato a urlare nel silenzio della sua morte mondana (κράζεις ... σιγῶν), gridando dalla tomba: l’udibilità del grido non è sonora, ma è permessa attraverso i suoi miracoli (θαυματουργία), legati certamente al suo reliquiario. Il primo verso ricorda molto da vicino Io.Maur. *Can. in Nic.* 2.15-16 νεκρωθεὶς τῷ κόσμῳ καὶ σαρκὶ / ἔζησας τῷ πνεύματι<sup>604</sup>. Si porti a paragone Gr.Naz. Or. 19.1 PG 35, col. 1045.1-7 ἐβουλήθη ἐν καιρῷ μὲν παντὶ νεκρωθῆναι τῷ βίῳ, καὶ ζῆσαι τὴν ἐν Χριστῷ κεκρυμμένην ζωὴν, καὶ γενέσθαι τις μεγαλέμπορος, πάντων ὧν ἔχω τὸν τίμιον ὠνησάμενος μαργαρίτην, καὶ ἀντιδοὺς τὰ ῥέοντα καὶ συρόμενα τῶν ἐστώτων καὶ οὐρανίων, cfr. Mi.Ps. *Op.Th.* 88 ma cfr. anche DBBE Type 3876 (olim typ/1970) su Basilio di Cesarea ζῆ Βασίλειος καὶ θανῶν ἐν Κυρίῳ / ζῆ καὶ παρ’ ἡμῖν ὡς λαλῶν ἐκ τῶν βίβλων. Il v. 3, accostando κράζω a σιγάω, potrebbe ricordare Ps. 32.3, dove però l’effetto è l’opposto: le ossa del Santo non si consumano, anzi attraverso il suo urlo silenzioso compie effetti miracolosi. Per il v. 4, cfr. DBBE Type 5872 (olim typ/3896) εὐαγγελικὸν πνεῦμα τὸ κράτος λόγου / σάλπιγξ ἐνηχεῖ γλῶττα τοῦ Χρυσοστόμου, / πρὸς πᾶν ψυχικὸν ἀφυπνίζουσα μέλος. In generale, la voce dei Santi è spesso paragonata a una tromba: cfr. e.g. BEIÜ IV Nr. FR8, pp. 129-130 Rhoby (= DBBE Type 7096, olim typ/5013) v. 3.

19.5-9 ἐντεῦθεν ... θεωμένους al luogo dove sono contenute le reliquie del Santo (ἐντεῦθεν) giungono i βασιλεῖς per portargli omaggio<sup>605</sup>. Colui che era sconosciuto a tutti in vita (ὁ πρὶν πᾶσιν ἡγνοημένος) ora fa inchinare persino i sovrani (προσκυνητὰς ἑλκύεις). Costoro hanno donato al reliquiario i paramenti che lo ricoprono. L’uso del verbo στέρω è tutt’altro che casuale: è il verbo tecnico per indicare l’incoronazione del sovrano ed è comunemente usato per indicare l’incoronazione dei Santi e dei Martiri. Ma in questo caso, Mauropode lo usa per sottolineare che i sovrani, ovvero gli uomini coronati per volontà di Dio, incoronano in morte il Santo che in vita viveva nascosto ed era sconosciuto a tutti. La bellezza del paramento è confermata dal fatto che Mauropode si riferisce a esso tramite la metonimia χάρις, descrivendone subito l’effetto su chi lo vede; al contempo, l’uso di χάρις indica il ringraziamento che i sovrani portano al Santo. Tale bellezza è corroborata dai due participi φέρουσα e τέρπουσα (vv. 8-9) che ne descrivono le caratteristiche; per la clausola, si compari Christ.Mityl. *Carm.* 136.134. Esso è ricoperto di quanto la materia dona di piacevole

<sup>603</sup> Cfr. e.g. Athan. *Sermo pro iis qui saeculo renuntiant*, PG 28, col. 1417.40

<sup>604</sup> In generale il nesso κόσμῳ νεκρωθῆναι ricorre nella raccolta di testi inediti relative a Sante editi da ANECDOTA ET ANALECTA 1990, e.g. 17.42 ἐγὼ γάρ σου νεκρότερος εἰμί, ἔργῳ δυνάμενος δεῖξαι, ὡς νεκρωθεὶς <εἰμι> τῷ κόσμῳ.

<sup>605</sup> Sull’uso delle reliquie da parte dei sovrani e delle autorità bizantine, vd. MERGIALI-SAHAS 2001.

(si immaginino varie pietre e altri oggetti preziosi), è riccamente decorato con arte sopraffina (ποικίλον τέχνης). Questo oggetto rende piacevole la vista a coloro che lo vedono.

19.10-12 δι' ἧς ... λάβοις la χάρις di questo oggetto, che deriva da quella del Santo e dipende dal ringraziamento dei sovrani a costui, non si limita ad apparir bella esteticamente a chi osserva solo con gli occhi corporei. Infatti, al νοητής il Santo concede di poter contemplare la sua δόξαν ἐν θεῷ κεκρυμμένην. Il concetto della δόξα o della ζωή κεκρυμμένη ἐν θεῷ che si staglia da quella del mondo è una citazione diretta dall'Epistola paolina ai Colossesi (Col. 3.3 ἀπεθάνετε γάρ, καὶ ἡ ζωή ὑμῶν κέκρυπται σὺν τῷ Χριστῷ ἐν τῷ θεῷ), come già segnalano Bollig-de Lagarde. La sostituzione di ζωή con δόξα dipende dal versetto successivo, Col. 3.4 ὅταν ὁ Χριστὸς φανερωθῇ, ἡ ζωή ὑμῶν, τότε καὶ ὑμεῖς σὺν αὐτῷ φανερωθήσεσθε ἐν δόξῃ<sup>606</sup>. La presenza di ἕως fa comprendere che, a differenza degli altri, San Costantino ha vissuto nascosto in Dio già nella vita mortale e poi, da morto, ha ottenuto da Dio τὰ πρὸς ἀξίαν, divenendo non solo Santo ma anche un taumaturgo nel mondo che, mentre era in vita, non lo conobbe<sup>607</sup>.

## 19 Carm. 20 – Εἰς τὴν Θεοτόκον δακρύουσαν

Il componimento si riferisce al pianto di Maria Θεοτόκος ai piedi della croce. Come giustamente affermano Bernard e Livanos, si ritrovano spesso la Madre di Dio dolente nelle raffigurazioni della Crocifissione (vd. fig. 26-30, 32) e della Deposizione (fig. 41)<sup>608</sup>, ma in entrambi i casi non è mai rappresentata in lacrime<sup>609</sup>. Proprio per questa mancanza di raffigurazioni di Maria dolente e per l'evidente relazione con la scena della Crocifissione, la poesia è stata riposizionata nel manoscritto escorialense proprio dopo *Carm.* 7, come se fosse la continuazione dell'ecfrasi della Crocifissione. È molto probabile che il componimento, nel caso in cui sia stato composto o effettivamente usato in forma di epigramma<sup>610</sup>, accompagnasse proprio questa tipologia di

<sup>606</sup> Michele Psello pone questa virtù alla base della vita filosofica, cfr. *Mi.Ps. Op. Phil. Min.* 1.9.

<sup>607</sup> L'ascendenza cristologica di questa mancata conoscenza da parte del mondo è chiara, soprattutto grazie all'uso da parte di Mauropode di elementi direttamente riconducibili a κόσμος e, tramite esso, a Io. 1.10 e 14 ἐν τῷ κόσμῳ ἦν, καὶ ὁ κὸςμος δι' αὐτοῦ ἐγένετο, καὶ ὁ κόσμος αὐτὸν οὐκ ἔγνω ... καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν, καὶ ἐθεασάμεθα τὴν δόξαν αὐτοῦ

<sup>608</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 571. A riguardo, vd. KALAVREZOU 2005.

<sup>609</sup> Vd. MAGUIRE 1973 e MAGUIRE 1977 per uno studio della rappresentazione del dolore nel periodo medio bizantino. In generale, vd. HINTERBERGER 2010. Le tre lamentationes registrate da Halkin (BHG<sup>3</sup> 1049 s, t, u) sono riportate su manoscritti tardi, anche se ciò non preclude a una datazione più antica dei tre testi.

<sup>610</sup> Vi sono alcune icone abbastanza recenti che raffigurano Maria dopo la Deposizione, mentre sorregge tra le braccia il corpo di Cristo morto. In un apposito spazio sopra l'icona, è talvolta riportato il primo verso del componimento mauropodeo (ὦ τοῦ πάθους δέσποινα, καὶ σὺ δακρύεις;). Ci possono essere due possibili spiegazioni per questo fatto: l'epigramma potrebbe aver avuto una circolazione all'esterno del corpus vaticano e dei manoscritti finora rintracciabili, magari all'interno di un ciclo epigrammatico (cfr. l'esempio di *Carm.* 10.1-4 in Lavr. B 43 [vd. p. 3 n. 13]); oppure il verso citato non

raffigurazione focalizzando l'attenzione dell'osservatore sul dolore di Maria<sup>611</sup>.

Se, nelle arti visive, è assente una tipologia raffigurativa della Madre piangente decontestualizzata dalla scena della Croce, attraverso questo componimento Mauropode si riaggancia a una lunga tradizione letteraria – soprattutto innografica<sup>612</sup> – relativa alla reazione di Maria alla morte dell'Unigenito in croce (ad esempio negli *σταυροθεοτόκια*)<sup>613</sup>. Tuttavia il momento liturgico più importante in cui si celebrava il pianto e il dolore della Vergine coincide con la celebrazione vespertina del Venerdì Santo, durante il quale venivano intonati canti che descrivevano il dolore della Vergine e, tra di questi, soprattutto il celebre *ἐπιτάφιος θρῆνος*; tali tematiche luttuose e i lamenti della Vergine continuavano a essere il principale *Leitmotiv* degli inni liturgici delle celebrazioni del mattutino del Sabato Santo<sup>614</sup>.

Il componimento si divide in due sezioni di pari numero di versi, corrispondenti alla domanda dell'io poetico e alla risposta della Vergine piangente. Questa modalità compositiva è tipica degli epigrammi e si ritrova, pur in un ritmo più incalzante di botta-risposta ogni verso, nel *Carm.* 73, un epigramma pensato per essere apposto a un'icona fatta realizzare dalla sovrana Teodora Porfirogenita, e nel gruppo formato dai *Carm.* 75-78, in cui un imperatore, Maria, Giovanni il Battista e Cristo parlano per la concessione della salvezza eterna del primo. A differenza di *Carm.* 73, in questo caso vi è un'unica domanda di un Io poetico frastornato dall'osservare che persino la Madre di Dio è in lacrime dopo la morte di Cristo e un'unica risposta, un *ἀπροσδόκητον*, che ribalta il tenore della domanda: proprio per la morte di suo Figlio, per cui ella sta soffrendo, l'umanità deve gioire perché è stata salvata dal male. In tal senso, il v. 5 non si riferisce alla fine dell'uomo, dopo la quale comunque può ambire alla salvezza grazie a Cristo, ma alla morte di Cristo e, dunque, si riferisce al dato iconografico della presenza di Cristo sull'icona per la quale questo componimento fu scritto, come già detto in precedenza.

## 19.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma è diviso in due metà, ciascuna dedicata alla domanda del fedele osservatore e alla risposta della Θεοτόκος. Tuttavia la struttura nella disposizione delle cesure divide l'epigramma in tre: vv. 1-3 con 7pp, 5ox e 5pp; vv.4-5 con 5p; vv. 6-8 con 5ox e due 5p. I vv. 1-3 seguono un *pattern* preciso per la disposizione dei tonici:

---

è tratto da Mauropode ma, in realtà, dipende da un epigramma che si trova all'interno del *corpus* di Manuele File (Man.Phil. II 259 Miller), che a sua volta è composto sulla base del testo mauropodeo. Sull'uso epigrammatico di testi di Manuele File, vd. BRAOUNOU-PIETSCH 2010.

<sup>611</sup> Vd. VASSILAKI – N. J. TSIRONI 2000. Nell'iconografia ortodossa è diffusa l'icona di Maria che addolcisce i cuori dei malvagi (o della profezia di Simeone, perché basata su Lc. 2.35), del tutto simile all'iconografia occidentale della *Mater dolens*. Tuttavia, nella variante orientale sono sì mantenute le spade (di solito sette) che colpiscono il corpo della Vergine, ma costei non è mai raffigurata piangente.

<sup>612</sup> BOUVIER – BAUD-BOVY 1976 e HANNICK 2005.

<sup>613</sup> A riguardo, vd. ALEXIOU 1975, N. J. TSIRONI 1998 e N. J. TSIRONI 2005.

<sup>614</sup> Vd. JANERAS 1988, pp. 427-428 e N. P. ŠEVČENKO 2016. L'omiletica che tratta di questi argomenti è del medesimo tenore, vd. N. J. TSIRONI 1998 e N. J. TSIRONI 2016.

al v. 1 appare in prima sillaba, al v. 2 in seconda, al v. 3 in terza (accentata anche al v. 1); i vv. 1-2 sono accentati entrambi sulla quinta sillaba, i vv. 2-3 sulla sesta. I vv. 4-5 hanno entrambi accento su prima, quarta, sesta sillaba. I vv. 6-7 hanno entrambi accento sulla prima sillaba; i vv. 7-8 entrambi sulla quarta; mentre il v. 7 accenta la prima sillaba dopo la cesura, i vv. 6 e 8 la lasciano atona.

Il v. 1 ha *pattern*  $2a - b - a - b$  (*word cluster* tetrasillabico, formato da due proclitici + bisillabo piano; trisillabo sdrucciolo; *word cluster* bisillabico tronco e trisillabo piano), mentre il v. 2 semplicemente inverte l'ordine dei κῶλα in  $a - b - 2a - b$  (*word cluster* bisillabico e trisillabo entrambi tronchi; *word cluster* tetrasillabico tronco e trisillabo piano): le clausole dei vv. 1-2 sono tra loro in poliptoto e che i *word cluster* di numero pari di sillabe non solo sono formati dalla stessa disposizione di elementi (tetrasillabo = due proclitici monosillabici + bisillabo, ὦ τοῦ πάθους e τῶν παρ' ἡμῖν; bisillabo un proclitico e un elemento tonico, καὶ σύ e καὶ τίς) ma formano anche un chiasmo nella loro disposizione nel verso, sempre a inizio κῶλον. Il v. 3, invece, modifica questo schema formando il primo trisillabo attraverso l'accostamento di tre elementi monosillabici (l'accento di σύ è fortemente enfatico per il senso interno al verso), con uno schema  $b - a - b - 2a$  (*word cluster* trisillabico tronco, bisillabo piano, trisillabo sdrucciolo e tetrasillabo piano). Il v. 4, invece, nel proporre un *pattern*  $b - a - 2b - a$ , gioca con le concordanze spezzando i due elementi dispari a inizio κῶλον in monosillabo tonico + elemento tonico in omoteleuto (τίς ἐλπῖς + bisillabo piano || τίς παράκλησις + bisillabo piano); in questo modo, in realtà, si ha τίς dinanzi a due gruppi di quattro sillabe (ἐλπῖς ἄλλη<sup>615</sup> e παράκλησις, non a caso scindibile in παρά + κλήσις), con coda bisillabica. Il v. 5 presenta una disposizione binaria di elementi bisillabici e trisillabici (*word cluster* bisillabico tronco e trisillabico piano || bisillabo piano + trisillabo piano + bisillabo piano); il v. 6 torna a un *pattern* più regolare,  $b - a - b - 2a$  (trisillabo sdrucciolo, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano e tetrasillabo piano), condiviso anche dal v. 7 con la sola differenza per cui gli elementi a cavallo di cesura sono un bisillabo piano e un trisillabo sdrucciolo. Il v. 8, infine, mantiene il *pattern*, ma scinde il tetrasillabo in due bisillabi ( $b - a - b - a - a$ , con *word cluster* trisillabico piano, bisillabo piano, trisillabo tronco e due bisillabi piani finali<sup>616</sup>).

I vv. 1-2 hanno ritmo fortemente ascendente: v. 1 anapesto + giambo, seguito da anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo), giambo e atona finale; v. 2 giambo + anapesto, seguito da anapesto allungato (integralmente dopo la cesura), giambo e atona. Il v. 3 incomincia con un anapesto, ma gli accenti consecutivi su terza e quarta sillaba provocano un primo cambiamento ritmico in ritmo discendente (trocheo || dattilo), che però si sperde dopo l'ottava sillaba a causa della gran quantità di atone, che generano una clausola anapestica (anapesto + atona). I vv. 4-5, invece, sono di ritmo discendente: v. 4 trocheo + dattilo (ovvero l'esatto opposto ritmico e dispositivo del primo κῶλον del v. 3) al primo κῶλον, con trocheo + dattilo + trocheo

<sup>615</sup> La prevalenza semantica di ἐλπῖς su ἄλλη fa supporre che, in questo caso, il secondo accento non debba essere considerato, come nella terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345. In questo caso i due gruppi sono identici foneticamente: ['tis el'pisalli] e ['tis pa'raklisis].

<sup>616</sup> Nel v. 8 tutti i bisillabi sono piani e l'unico elemento tronco è posto al centro del verso.

al secondo; v. 5 dattilo + trocheo al primo κῶλον (opposto dispositivo del corrispettivo del v. 4), dattilo + due trochei nel secondo<sup>617</sup>. Il v. 6 presenta la cellula ritmica che dispone gli accenti su prima e quinta sillaba per inversione: in questo modo, dopo un dattilo iniziale, si hanno due giambi e un anapesto allungato, per porre l'arsi sull'undicesima sillaba, con un'atona finale. Il v. 7 ritorna inizialmente a un ritmo discendente (dattilo + trocheo || dattilo), a cui però fa séguito una clausola anapestica (anapesto + atona). L'ultimo verso, infine, fa il contrario: un inizio di ritmo fortemente ascendente (due giambi + anapesto allungato, formato da atona nel primo κῶλον e anapesto nel secondo) è contrapposto alla clausola con due trochei<sup>618</sup>.

Come nel carme precedente, si riscontra solamente un'elisione (v. 2 παρ' ἡμῖν).

## 19.2 Commento letterario

La fonte principale dell'epigramma è Lc. 2.35. Simeone, ricevendo tra le mani Gesù bambino, comprende che è il Salvatore che gli era stato preannunciato; dopo averlo glorificato e benedetto, si rivolge a Maria e le conferma che il bambino è giunto per la rovina e la risurrezione di molti in Israele e chiosa καὶ σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ῥομφαία. La reazione stupefatta dei primi quattro versi, che ricorda lo stupore in *Carm.* 2.14-15 e, soprattutto, la reazione di profondo dolore in *Carm.* 7.2-6. L'espressione di tale dolore da parte della Θεοτόκος dipende dal contesto dell'immagine, nella quale Maria piange suo figlio in croce o deposto, ma affonda le sue radici nelle tradizionali invocazioni alla Vergine come dispensatrice di pace dal dolore del peccato e intermediaria tra uomo e Dio, una tematica molto diffusa nei θεοτόκια in-nografici: per esempio, nell'inno acatisto, Maria è salutata come τῶν δακρύων τῆς Εὔας ἢ λύτρωσις (*Hymn. Acath.* 1.9). Nonostante la disperata reazione dell'Osservatore, Maria lo rassicura: l'ultimo verso, infatti, si riferisce afferma che il suo dolore lava il dolore del mondo.

La descrizione di Maria mentre piange e si dispera per la morte del figlio si ritrova nel *Triodion* per diversi inni del Venerdì Santo (cfr. *Triod. Rom.*, p. 673.24-26 e p. 678.26-29), soprattutto per la celebrazione della messa vespertina: *Triod. Rom.* p. 703.9-15 Σήμερον σὲ θεωροῦσα, ἡ ἄμεμπτος Παρθένοσ, ἐν Σταυρῷ Λόγε ἀναρτώμενον, ὀδυρομένη μητρῶα σπλάγχνα, ἐτέρωτο τὴν καρδίαν πικρῶσ, καὶ στενάζουσα ὀδυνηρῶσ ἐκ βάθουσ ψυχῆσ, παρειὰσ σὺν θριξὶ καταξάίνουσα, κατετρώχετο· διὸ καὶ τὸ στήθοσ τύπτουσα, ἀνέκραγε γοερῶσ· Οἶμοι θεῖον Τέκνον, οἶμοι τὸ φῶσ τοῦ Κόσμου, τί ἔδυσ ἐξ ὀφθαλμῶν μου, ὁ Ἄμνὸσ τοῦ Θεοῦ; ὅθεν αἰ στρατιαὶ τῶν Ἀσωμάτων, τρώμω, συνεχόντο λέγουσαι· Ἀκατάληπτε Κύριε δόξα σοι.. Anche nel mattutino del

<sup>617</sup> Il mantenimento ritmico tra la fine della sezione in cui parla l'Osservatore e l'inizio della risposta di Maria dipende certamente dalla volontà di rendere mimeticamente la risposta della Vergine, che risponde a tono all'interlocutore.

<sup>618</sup> I due accenti consecutivi rientrerebbero nella prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344. Si può anche supporre che πένθουσ perda accento, come spesso avviene in clausole formate da due bisillabi piani preceduti da una tonica: in questo caso si avrebbe una chiusa anapestica, con atona finale.



Sabato Santo si ritrovano le stesse tematiche: *Triod. Rom.* p. 718.31-33 σπένδει σοι χοάς, ἢ τεκοῦσά σε Χριστέ δακρῶν, σαρκικῶς κατατεθέντι ἐν μνήματι, ἐκβοῶσα τέκνον, ἀνάστα ὡς προέφη; p. 719.2-3 σὲ τὸν τοῦ παντός, γλυκασμὸν ἢ Μήτηρ καθορῶσα, πόμα ποτιζόμενον τὸ πικρὸν, δάκρυσι τὰς ὄψεις βρέχει πικρῶς. Durante il mattutino, più volte la Θεοτόκος chiede al figlio di risorgere: e.g. *Triod. Rom.* p. 726.15-16 ἀνάστα Ζωοδότα, ἢ σὲ τεκοῦσα Μήτηρ, δακρυρροοῦσα λέγει. Così come, nell' inno acatisto, Maria col suo pianto è la τῶν δακρῶν τῆς Εὔας ἢ λύτρωσις (*Hymn. Acath.* 1.9), Cristo nel *Triodion* è definito ὁ Λυτρωτῆς τοῦ Κόσμου (*Triod. Rom.*, p. 703.28-29), che ricorda molto l'ultimo verso dell'epigramma.

## 20 *Carm.* 21 – Εἰς τοὺς ἀγίους ἀναργύρους

L'epiteto Anargiro, che indica la gratuità con cui le azioni miracolose venivano elargite ai beneficiari, è legato a vari Santi celebrati a Bisanzio: San Pantaleone, i Santi Giovanni e Ciro, San Sansone l'Ospitaliere e i Santi Cosma e Damiano. La συνοικία dei due Santi dell'epigramma è definita però ἀνταδελφῶν φιλτάτων e, dato che i Santi Giovanni e Ciro non sono fratelli, la scelta propende per Cosma e Damiano.

Tuttavia, sotto il nome di Cosma e Damiano, sono ricordate tre coppie di Santi durante il calendario liturgico bizantino<sup>619</sup>: i più noti fratelli Anargiri figli di Teodota, di origine indistintamente asiatica e celebrati il primo novembre (BHG<sup>3</sup> 372); gli Anargiri omonimi di origine romana, martirizzati e commemorati il primo luglio (BHG<sup>3</sup> 376); i due fratelli omonimi di origine araba e martirizzati in Cilicia sotto Diocleziano, commemorati il 25 novembre (BHG<sup>3</sup> 378). Non è però possibile stabilire con certezza a quale delle due coppie di fratelli siano da attribuire i versi maupodei.

Per la coppia di Santi Anargiri Maupode compose anche un canone del quarto modo plagale<sup>620</sup> (*incipit* Ἀνάργυρον χάριν παρὰ Χριστοῦ, ἀνάργυροι θεῖοι; acrostico: ἄιδω γεγηθῶς τὴν ἀναργύρων χάριν· ὁ μοναχὸς Ἰωάννης) tramandato dal codice Pal. gr. 138 (ff. 325v-327v) e pubblicato da D'Aiuto<sup>621</sup>. Come sottolinea l'editore, neanche per il canone è certa l'attribuzione a una delle tre coppie di Santi omonimi, anche se «non si potrà del tutto escludere che tale genericità rifletta pure, a suo modo, una certa perplessità dell'autore di fronte al sospetto divaricarsi e differenziarsi delle tradizioni agiografico-liturgiche relative alle varie coppie di Anargiri<sup>622</sup>». È probabile che egli si riferisse ai Santi di tradizione maggiore (in questo caso, i Cosma e Damiano figli di Teodota, di origine asiatica), ma che l'ambiguità e l'impossibilità di un'attribuzione certa alle coppie omonime sia del tutto voluta dall'autore; in caso contrario, il titolo

<sup>619</sup> Vd. VITAE, ACTA ET PASSIONES SANCTORUM 1907, pp. 38-83.

<sup>620</sup> Si tratta del modo preferito in cui Maupode compone i propri inni, vd. FOLLIERI 1979, p. 73.

<sup>621</sup> IOANNES MAUROPUS 2000. Rimando all'approfondita analisi dell'editore per le questioni di collocazione liturgica e commento del contenuto del canone che non siano strettamente collegate all'epigramma qui in analisi.

<sup>622</sup> IOANNES MAUROPUS 2000, p. 115.

del manoscritto vaticano εἰς τοὺς ἁγίους ἀναργύρος e i riferimenti interni diretti ai Santi sarebbero stati forse più precisi.

Inoltre, è assai probabile che la composizione sia stata pensata come epigramma per un dipinto dei due Anargiri: quello che è ambiguo nella descrizione linguistica e nei riferimenti biografici ai Santi, è probabile che fosse chiarito dalla compresenza dell'immagine; ciò che anche in quel caso sarebbe rimasto non chiaro non aveva certamente alcuna importanza per la comprensione e l'effettiva fruizione del binomio iconografia-testo. I due Santi sono solitamente raffigurati mentre compiono il medesimo atto, soprattutto specularmente (vd. fig. 66)<sup>623</sup>.

Come per i componimenti precedenti, l'epigramma è diviso in due sezioni tematiche di quattro versi ciascuna che, a loro volta, sono distinte in due distici. Nei primi quattro versi, si descrive la raffigurazione dei due Santi Anargiri, che erano raffigurati in maniera speculare nel medesimo atto (ἡ παροῦσα ... στάσις / καθ' ἣν ὁμοῦ σύνεισιν οἱ γεγραμμένοι), a testimonianza della loro comunione d'intenti (v. 2 ἀταδέλφων φιλάτων συνοικία) e che i pittori hanno rappresentato fedelmente. Nella seconda sezione, si parla del significato della parola ἀναργύρος e si esorta il fedele a chiedere grazie in maniera gratuita<sup>624</sup>.

## 20.1 Commento metrico-ritmico

Come il precedente, l'epigramma è diviso in due sezioni tematiche del tutto uniformi, sviluppate in due distici ciascuna: la prima ha i vv. 1 e 4 con accento sulla seconda e quinta sillaba (uno 5ox e l'altro 7pp) e, al centro, due versi caratterizzati da 5p; tutti i versi della seconda, invece, hanno accento sulla quinta sillaba. Le due sezioni iniziano entrambe con un verso che ha tonica in seconda, quinta e settima sillaba. I vv. 1-2 hanno entrambi la settima sillaba accentata e i vv. 2-4 hanno alternanza binaria per quanto riguarda l'accentazione della prima sillaba (atona – tonica – atona); i vv. 6-8 hanno tutti la prima sillaba accentata e la sesta e la settima sillaba atone.

Il v. 1 sfrutta un espediente simile a *Carm.* 20.4: nel *pattern*  $a - b - b - 2a$ , dopo il bisillabo tronco ἰδοῦ, c'è il gruppo trisillabico τί τερπνόν formato in realtà da due elementi tonici; nel secondo κῶλον, invece, ἡ γέμον è propriamente un *word cluster* trisillabico piano, seguito da tetrasillabo piano. Il v. 2 ha il primo κῶλον occupato dall'unico *word cluster* pentasillabico piano ὡς ἀταδέλφων, seguito da trisillabo e tetrasillabo piano; il v. 3 presenta un altro *word cluster* pentasillabico piano al primo κῶλον, seguito da trisillabo tronco e da due bisillabi piani: in questo modo, vi è una netta somiglianza strutturale tra i due monosillabi clitici iniziali ἦν ἡ e i due bisillabi finali τούτοις στάσις. Il v. 4 capovolge l'ordine attorno al trisillabo centrale (che diviene sdruciolato rispetto al corrispettivo del verso precedente), con un attacco tetrasillabico (*word cluster* καθ' ἣν ὁμοῦ) e una clausola pentasillabica (*word cluster* οἱ γεγραμμένοι). Il v. 5 torna all'ordine dei vv. 2-3 ma riprendendo una caratteristica del

<sup>623</sup> Vd. DAVID-DANEL 1958.

<sup>624</sup> Sui miracoli degli Anargiri, vd. TOOLE 1975-1976 e LASCARATOS 1993

v. 1: se nel v. 1 vi sono due bisillabi tronchi separati da un monosillabo tonico, al v. 5 vi è un tetrasillabo sdrucchiolo seguito da monosillabo tonico, per evitare bisdrucchiola dinanzi a cesura; nel secondo κῶλον si trovano due *word cluster* in ordine crescente di sillabe (trisillabo + tetrasillabo, entrambi piani ed entrambi formati da articolo + sostantivo). Il v. 6 torna a una disposizione più consueta, presentando *pattern a – b – 2b – a* (bisillabo piano, trisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico piano e bisillabo piano); al v. 7 si ha un *pattern c* (*word cluster* tetrasillabico piano, un trisillabo sdrucchiolo, uno tronco e un bisillabo piano), mentre al v. 8 si torna al *pattern* del v. 6, ma con gli elementi pari al centro (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo + bisillabo tronco, seguiti da due *word cluster* piani, uno tetrasillabico e uno trisillabico (*b – a – 2a – b*)<sup>625</sup>).

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 inizia con un giambo, seguito da un anapesto, un giambo e un anapesto allungato con atona finale. Il v. 2 incomincia per anapesto allungato, cui fa seguito un anapesto e un altro anapesto allungato; il v. 3 ha anch'esso ritmo ascendente con due anapesti allungati (il secondo dei quali formato da atona prima di cesura + anapesto) e anapesto, con atona finale. Il v. 4 può essere interpretato in vari modi: accentando ἦν, supponendo che l'accento di ὁμοῦ sparisca dinanzi a quello di σῦνεισιν e ponendo accento su οἱ (articolo posto dopo 7pp e prima di due atone), si hanno un giambo e tre anapesti con atona finale; altrimenti, si hanno due giambi con un dattilo centrale seguiti da un dattilo e un trocheo. I vv. 5-6 sono di ritmo ascendente. Il v. 5 ha giambo + anapesto seguiti da giambo e anapesto allungato con atona finale. Il v. 6 ha un'inversione e, dopo C5, il pentasillabo θαυματουργοί: in questo caso non serve un accento di appoggio perché, dopo attacco trocaico, vi è un anapesto, un anapesto allungato (θαυματουργοί), un giambo e un'atona finale. Il v. 7 attacca con ἦν: dato che, a cavallo di cesura, si trova ἄμισθον ἔξαιτοῦ (un *pattern* che di solito indica il cambiamento tra ritmo discendente e ritmo ascendente), è opportuno supporlo accentato, anche perché è seguito da οἶν θέλεις: in questo modo si ha un attacco di ritmo discendente (due trochei + dattilo), seguito da un anapesto allungato (ἔξαιτοῦ χάριν come [eksetu'xarin]). Il v. 8. infine, ha la medesima disposizione nel primo κῶλον del v. 6: dopo un dattilo posto a inizio verso per inversione, si hanno un giambo e due anapesti, con atona finale.

Come per l'epigramma precedente, si riscontrano solamente due elisioni (v. 4 καθ' ἦν; v. 10 δ' ἱατροί).

## 20.2 Commento letterario

**21.1-4 ἰδοῦ ... συνοικία** la comunione di sangue e d'intenti dei due Anargiri è stata efficacemente raffigurata dai pittori. I primi due versi ricordano molto da vicino l'incipit della nona ode di un canone per la festività del primo novembre: AHG III 1 (1), 209-217: ἰδοῦ δὴ, ὡς ψάλλει, / τί καλὸν ἢ τί τερπνόν, / ὁ μέγιστος προφήτης,

<sup>625</sup> I due elementi esterni sono speculari (θεία γὰρ ... καὶ τέχνη) e lo stesso è riprodotto all'interno del secondo κῶλον (εὐτυχῆς δὲ καὶ τέχνη).

ἀλλ' ἢ μόνον / τὸ κατοικεῖν ἀδελφοὺς / ἐν ταύτῳ πανευκλεῶς / εἰς θεῖα σκηνώματα  
 Θεοῦ, / εἰς αἰώνιαν δόξαν, / διανύσαντας καλῶς / τὸν τοῦ βίου δρόμον. La tematica  
 della fraterna comunione dei due Anargiri è presente anche in Io.Maur. *Can. in Cosm.* 286-287 ὧ παναγία δυάς, / ὧ μακαρία ἀδελφική ξυνωρίς. Mentre nei due canoni  
 citati ci si sofferma sulla relazione che intercorre tra il numero dei fratelli (due) e la  
 Trinità, è, nell'epigramma, la "comunione d'intenti" tra i due Santi a svolgere un ruolo  
 fondamentale in relazione con la loro comunione nell'azione taumaturgica<sup>626</sup>: si noti  
 συνοικία, in clausola di verso; il verbo σύνεισιν in correlazione con l'avverbio ὁμοῦ  
 (v. 4); il successivo τοῖς συγγόνις (v. 5) che certo è usato per il suo significato precipuo,  
 ma la presenza del prefisso συν- è certamente parte del complessivo disegno di  
 lode intessuto da Mauropode.

**21.5-8 ἀνάργυρος ... τέχνη** i due Santi medici compiono miracoli in maniera gratuita. La spiegazione del termine ἀνάργυρος introduce sia il campo d'azione dei Santi (sono medici che compiono miracoli ai postulanti), sia la possibilità di chiedere la loro azione ἄμισθον. Nel titolo del canone agli Anargiri di Mauropode, si legge: κανὼν εἰς τοὺς ἁγίους ἀναργύρους Κοσμᾶν καὶ Δαμιανὸν τοὺς θαυματουργούς. L'epiteto ἀνάργυρος è spiegato al v. 7: Cosma e Damiano compiono le loro azioni taumaturgiche senza pretendere alcun compenso, sia da vivi sia ora da defunti. L'ἄμισθος χάρις ricorda l'attacco del canone mauropodeo per i due Santi: *Can. in Cosm.* 1-6 ἀνάργυρον χάριν / παρὰ Χριστοῦ, / ἀνάργυροι θεῖοι, / δεδεγμένοι καὶ δωρεὰν / λαβ[όν]τες, ἡμῖν τοῖς δεομένοις / δωρεὰν δότε καὶ χάριν ἀνάργυρον<sup>627</sup>. In particolare, ἄμισθον è posto tra i due verbi θέλεις ed ἐξαιτοῦ. In questo modo, il nesso ἄμισθον χάριν è retto ἀπὸ κοινοῦ da entrambi: se uno vuole ricevere una grazia senza dover/poter pagare (θέλεις ἄμισθον χάριν), chieda a loro questa grazia (ἐξαιτοῦ ἄμισθον χάριν). Il sostantivo χάρις, che al v. 7 indica la grazia del miracolo, al v. 8 è sottinteso attraverso l'aggettivo θεῖα: è la Grazia di Dio che permette ai Santi di operare e di fare in modo che la loro τέχνη sia εὐτυχής.

## 21 *Carm.* 22 – Εἰς τὸν ἅγιον Παῦλον ὑπαγορεύοντα, καὶ Λουκᾶν καὶ Τιμόθεον παρεστῶτας καὶ γράφοντας

L'iconografia cui fa riferimento questo epigramma non è nota. Si hanno raffigurazioni in cui Paolo detta a Luca o a Giovanni Crisostomo (fig. 56-57) o Giovanni Evangelista al suo segretario Procoro (vd. fig. 67). Anche nelle raffigurazioni degli Evangelisti nei tetravangeli miniati (vd. e.g. fig. 68), San Luca è raffigurato da solo. La compresenza di

<sup>626</sup> Cfr. AHG III 2, 50-51 ὧ ζευγος ἅγιον, / ἄρμα τοῦ Λόγου καὶ Χριστοῦ, ma anche un epigramma che si trova tuttora nel nartece della chiesa per gli Anargiri a Kastoria: *Carm.* I Nr. 83.10-16 Rhoby τῷ τῆς ἐμῆς δὲ τριμεροῦς ψυχῆς πόθῳ / σεπτῆς δυάδος ἐξεγείρω τὸν δόμον / σκηνην ἐκεῖσε τὴν αἰείδρομον χλόην / εὐρεῖν δυσωπῶν καὶ τόπον τῶν πραέων, / τανῦν δὲ ῥῶσιν σαρκὸς ἠσθενημένης / καὶ σωματικῆς δωρεὰν εὐεξίας / τὴν χάριν αἰτῶν σὺν συνεύνω καὶ τέκ[νω].

<sup>627</sup> Cfr. AHG III 1 (1), 1-3 τοὺς ἐκ Θεοῦ δεδομένους / πᾶσιν ἡμῖν χάριτι / θαυματουργοὺς καὶ ἰατροῦ e III 2.200-202 γνώμη θεϊκῆ / θαυματουργοῦντες, θεῖοι / Ἀνάργυροι κτλ.

Timoteo e Luca mentre trascrivono quanto dice Paolo non è attestata, almeno a mia conoscenza, in raffigurazioni di età bizantina e moderna.

Dall'epigramma, si intuisce una disposizione delle figure del tutto simile all'iconografia già citata in cui Giovanni detta a Procoro. Paolo, da un lato, riceve il mistero da parte di Dio: nelle raffigurazioni di Giovanni, la presenza di Dio è rappresentata dalla tradizionale nube azzurra, da cui spesso fuoriesce il busto di Cristo o una mano benedicente. Dall'altro, i due segretari mentre trascrivono quanto Paolo detta loro. Probabilmente, proprio come Procoro, essi sono seduti su uno sgabello o per terra, con le gambe incrociate; sulle loro ginocchia poggiano la pergamena su cui riportano le parole di Paolo. La poesia è composta usando la stessa struttura degli epigrammi precedenti (8 versi, due sezioni che dividono a metà l'epigramma, chiari riferimenti all'oggetto). Perciò, è assai probabile che si tratti anche in questo caso di un epigramma composto per accompagnare la raffigurazione in esso descritta.

Se l'icona di Giovanni che detta a Procoro si basa sul fatto che l'autore degli *Atti di Giovanni* (IV-V sec.) è stato immaginato essere un collaboratore contemporaneo all'Evangelista, la sconosciuta iconografia che raffigura Paolo, Luca e Timoteo è stata senz'altro ispirata dalla presenza di Luca e Timoteo nel *corpus* paolino. Timoteo è inviato da Paolo a Corinto (1Cor. 4.17), è destinatario di due importantissime epistole, il suo nome accompagna quello di Paolo nelle intestazioni della Seconda Lettera ai Corinzi, di quelle ai Filippesi, ai Colossesi, delle due ai Tessalonicesi e di quella a Filemone. Secondo una certa tradizione, Luca sarebbe stato il segretario di Paolo per la stesura delle epistole a Timoteo, a Tito e agli Ebrei. In Col. 4.14 è definito ὁ ἱατρὸς ὁ ἀγαπητὸς, mentre è l'unico rimasto vicino a Paolo durante la sua prigionia romana prima del martirio (2Tim. 4.11). Secondo la tradizione, fu per ispirazione di Paolo che Luca scrisse il suo Vangelo e gli Atti degli Apostoli. Sia Timoteo (Rom. 16.21) sia Luca (Phil. 1.24) sono definiti συνεργοί di Paolo. Inoltre, nella Vita di San Timoteo metafrastica (PG 114, coll. 761-774), Timoteo è introdotto da Paolo sia alla fede sia alla scrittura (PG 114, col. 764.8-31). Anche questa tradizione affonda le sue radici nel *corpus* paolino: nella seconda lettera a Timoteo, si esorta il destinatario a ὑποτύπωσιν ἔχε ὑγιαίνοντων λόγων ὧν παρ' ἐμοῦ ἤκουσας ἐν πίστει καὶ ἀγάπῃ τῇ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ; tale concetto viene ribadito in 2Tim. 2.1-2, dove viene aggiunta l'esortazione all'apostolato.

### 21.1 Commento metrico-ritmico

Su otto versi, tre contengono una C7 (30%). Come per gli epigrammi precedenti, anche questo è distinto in due sezioni di quattro versi ciascuna. Ogni sezione è divisa in distici, segnalati anche da una disposizione binaria delle cesure. La prima sezione ha i versi dispari con una C5 preceduta da parola tronca, mentre i versi pari contengono il primo una 5p e l'altro una 7p. Nella seconda sezione, i versi dispari mantengono la C5, ma preceduta da parola piana come per il v. 2; i versi pari, invece, sono entrambi caratterizzati da 7pp, ovvero la medesima disposizione accentuativa in contesto di C7 di una 5ox (versi dispari della sezione precedente).

Il v. 1 presenta *pattern*  $b - a - b - 2a$  (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano e due bisillabi, uno tronco e uno piano), mentre il v. 2, mantenendo praticamente identico il primo κῶλον del v. 1, sfrutta la composizione del secondo per riformularne la distribuzione sillabica in  $b - a - 2b - a$  (trisillabo, bisillabo, *word cluster* pentasillabico e bisillabo, tutti piani). Il v. 3, invece, presenta un *pattern* graficamente simile a *Carm.* 19.8: nel primo κῶλον si ha infatti un *word cluster* pentasillabico; nel secondo un trisillabo sdrucchiolo, un monosillabo tonico e un trisillabo piano. Il v. 4 recupera gli elementi del v. 2, secondo un *pattern*  $2b - a - b - a$  (*word cluster* pentasillabico tronco; bisillabo piano; trisillabo tronco e bisillabo piano); il v. 5 mantiene il pentasillabo iniziale ma fa seguire un trisillabo tronco e un tetrasillabo piano in clausola, riprendendo la disposizione del v. 3; il v. 6, invece, inizia per tetrasillabo tronco, seguito da trisillabo piano, *word cluster* trisillabico piano e bisillabo piano (*pattern*  $2a - b - b - a$ ). Al v. 7 si ha dapprima una serie decrescente di sillabe (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo piano, monosillabo tonico), seguita da due trisillabi piani; al v. 8 si ha *pattern*  $b - 2a - b - a$  (*word cluster* trisillabico piano, tetrasillabo sdrucchiolo, trisillabo sdrucchiolo e bisillabo piano).

Dal punto di vista ritmico, i vv. 1-2 sono di ritmo ascendente: il v. 1 presenta per due volte la serie giambo + anapesto (con la variante dell'anapesto allungato per spostare l'arsi in undicesima sillaba<sup>628</sup>). Il v. 2 ha ritmo ascendente, con due giambi seguiti da anapesto allungato (atona prima di C5 + anapesto) e giambo con atona finale; il v. 3, invece, incomincia con una serie di quattro sillabe e tonica solo in quinta sede (forse da intendere come giambo + anapesto, con accento su καί); dopo C5 si trova una serie di ritmo discendente, con dattilo e due trochei. Il v. 4 torna al ritmo ascendente dei primi due versi, con due anapesti, seguiti da anapesto allungato (atona prima di cesura e anapesto dopo cesura), il cui ritmo è spezzato dalla clausola trocaica come al v. 1 (nesso ἐξειπεῖν θέλει). I vv. 5-6, invece, hanno entrambi un solo accento al primo κῶλον: in questo modo, il v. 5 è composto da due anapesti allungati, un anapesto e un'atona finale; il v. 6 pone dopo il primo anapesto allungato un'inserzione dattilica (μυστικὸς γράφουσι<sup>629</sup>), il cui ritmo discendente è però seguito da una clausola formata da due giambi e un'atona finale. Il v. 7 ha ritmo discendente (dattilo, trocheo || trocheo, dattilo e trocheo finale), mentre il v. 8 ascendente (giambo, tre anapesti e atona finale).

Vi è solo un'elisione (v. 5 ἀλλ' οἱ).

## 21.2 Commento letterario

**22.1-4 ὁ ζῶντα ... θέλει** San Paolo tenta di rendere comprensibili gli ἀπορρήτους λόγους che Cristo gli infonde in mezzo all'anima. Ciascun distico si riferisce a un passo della seconda lettera a Timoteo. Il v. 1 allude a 2Tim. 1.14 τὴν καλὴν παραθήκην φύλαξον διὰ πνεύματος ἁγίου τοῦ ἐνοικοῦντος ἐν ἡμῖν; ai vv. 3-4 si rispecchia preci-

<sup>628</sup> Si tratta della terza casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>629</sup> Prima tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

samente quanto chiede Paolo a Timoteo in 2Tim. 2.1-2 Σὺ οὖν, τέκνον μου, ἐνδυναμοῦ ἐν τῇ χάριτι τῇ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ, καὶ ἃ ἤκουσας παρ' ἐμοῦ διὰ πολλῶν μαρτύρων, ταῦτα παράθου πιστοῖς ἀνθρώποις, οἵτινες ἱκανοὶ ἔσονται καὶ ἐτέρους διδάξαι. Si paragoni il primo verso con Io. Maur. *Can. in Nic.* 3.67-70 μύρου μυστικοῦ / μυροθήκη ὠφθης μυρίπνοος, / μύρον τὸ ἀκένωτον, Χριστόν, / ἐν τῇ καρδίᾳ φέρων, Νικόλαε.

**22.5-8 ἀλλ' ... κτίσιν** la presenza di ὄξυγράφοι è la chiave per comprendere una sottile allusione biblica a Ps. 44.2. Paolo vuole esprimere infatti le parole indicibili che Cristo gli infonde, così come il maestro del coro Ps. 44.2 ἐξηρεύξατο (cfr. v. 3 ἐκφράσσει e v. 4 ἐξείπειν) ἡ καρδία μου λόγον ἀγαθόν, λέγω ἐγὼ τὰ ἔργα μου τῷ βασιλεῖ. In questo caso, lo strumento di Paolo sono i suoi due segretari Timoteo e Luca che sono descritti esattamente come la lingua del maestro salmodico, sfruttando la similitudine già presente nel testo biblico: ἡ γλῶσσά μου κάλαμος γραμματέως ὄξυγράφου. A γλῶσσα del testo biblico allude la presenza di φθόγγος al verso successivo. In tal modo si intrecciano due piani allusivi, il primo a Ps. 44.18 in cui si promette di far lodare per sempre il Signore; il secondo, più esplicito, a Ps. 18.5 εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξήλθεν ὁ φθόγγος αὐτῶν καὶ εἰς τὰ πέρατα τῆς οἰκουμένης τὰ ῥήματα αὐτῶν.

## 22 *Carm.* 23 – Εἰς τὴν κηδεῖαν τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τὴν κατὰ τὸν Ἀδέλφιον ἱστορίαν

L'iconografia del funerale di Giovanni Crisostomo è attestata (vd. fig. 69) e si basa su quella della κοίμησις della Θεοτόκος. Giovanni è steso al centro della scena, intorno a lui sono disposte figure di vescovi e normali astanti che ne onorano il cadavere. In alto, l'anima di Crisostomo, in forma di neonato in fasce, viene trasportata in cielo da angeli – mentre nella tradizionale κοίμησις Θεοτόκου l'anima di Maria viene retta direttamente da Cristo. È altresì attestata un'iconografia in cui Giovanni Crisostomo si inchina dinanzi al trono di Cristo, accompagnato da un angelo<sup>630</sup>. È probabile che la poesia sia stata composta come epigramma da apporre a una delle due raffigurazioni, più probabilmente la seconda, magari accompagnata dalla figura di Adelfio dormiente.

Come segnalano anche Bernard e Livanos<sup>631</sup>, la vicenda di cui tratta l'epigramma si ritrova in alcuni testi agiografici sulla vita di Giovanni Crisostomo; in particolare, esso è citato nella vita di Sant'Adelfio vescovo della cittadina armena di Arabissos, nel *Prato spirituale* di Giovanni Mosco (PG 87/3, coll. 2992-2993) e nel secondo encomio a Giovanni Crisostomo di Cosma Vestiario (*Encom.* II, 4.10-40 Halkin), che trae la sua descrizione proprio da Mosco. Adelfio aveva ospitato a casa sua Giovanni Crisostomo durante il suo esilio da Costantinopoli e, per questo motivo, fu profondamente scosso dalla notizia della morte dell'ex patriarca perché un tale uomo, che aveva insegnato all'intero ecumene, era morto in un ingiusto esilio lontano dalla Città e dalla sua sede

<sup>630</sup> Per entrambi i casi, è stato possibile per ora trovare un'immagine coeva

<sup>631</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, pp. 571-572

patriarcale. Mentre pregava per il defunto, entrò in uno stato di estasi (ἐν μιᾷ γενόμενος ἐν ἔκστασει) e vide un uomo che, portatolo in un luogo luminoso e maestoso, gli mostrava τοὺς τῆς εὐσεβείας κήρυκας καὶ τῆς ἐκκλησίας διδασκάλους. Tra di loro, però, non vi era Giovanni: Adelfio è condotto fuori da quel luogo ed è molto triste, perché non ha trovato il suo caro amico tra i grandi Padri della chiesa. La sua guida gli risponde, alludendo al famoso passo lucano della Resurrezione: Ἰωάννην τὸν τῆς μετανοίας λέγεις; Ἄνθρωπος ἐκεῖνον γὰρ ἐν σαρκὶ οὐ δύναται αὐτὸν ἰδεῖν· ἐκεῖ γὰρ περίσταται, ὅπου ὁ θρόνος ὁ δεσποτικός. Si inferisce che Giovanni sia stato elevato tra le schiere angeliche, dato che si trova dinanzi al trono del Signore.

## 22.1 Commento filologico

Nel *titulus*, alla forma κηδῖαν presente in V al f. 9v e pubblicata in Bollig – De Lagarde va preferito κηδείαν. Si tratta di un semplice errore di itacismo.

## 22.2 Commento metrico-ritmico

L'epigramma è composto esclusivamente da versi contenenti una C5. Tuttavia, come i precedenti, esso è diviso a livello contenutistico in due sezioni di quattro versi ciascuna. La prima sezione ha i vv. 1 e 4 caratterizzati da 5ox, i vv. 2-3 rispettivamente da 5pp e 5p; tutti e quattro i versi hanno accento sull'ottava sillaba, i primi tre versi sulla seconda. I vv. 5-8, invece, hanno tutti e quattro una C5, i vv. 6 e 8 presentano un solo accento nel primo κῶλον, i vv. 5 e 8 hanno accento sull'ottava sillaba come i versi della sezione precedente, mentre i vv. 6-7 hanno entrambi accento sulla sesta.

Il primo κῶλον del v. 1 è composto da un unico *word cluster* pentasillabico, costituito da un trisillabo preceduto e seguito da monosillabo – il secondo monosillabo evita che una bisdrucchiola sia posta dinanzi a cesura; nel secondo κῶλον si trovano altri due *word cluster*, uno trisillabico tronco e un altro tetrasillabico piano, composti da monosillabo + sostantivo. Il v. 2, invece, presenta *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo tronco, trisillabo sdrucciolo, *word cluster* trisillabico tronco, tetrasillabo piano), i cui elementi sono alla base anche dei vv. 3-4, con qualche aggiustamento: entrambi, infatti, presentano un *pattern b – a – b – 2a*, scambiano semplicemente l'ordine delle parole pari e di quelle dispari e ponendole in una sequenza binaria (v. 3 trisillabo piano, bisillabo piano, *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano; v. 4 trisillabo sdrucciolo, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano). Il v. 5 ha invece una distribuzione sillabica alquanto singolare: il primo κῶλον è identico al v. 1, con un unico *word cluster* pentasillabico formato da un trisillabo (in questo caso tronco) preceduto e seguito da clitici; a esso si affianca, nel secondo κῶλον, un secondo *word cluster* pentasillabico sdrucciolo seguito da bisillabo piano. Tale disposizione prelude a quella del v. 6: dopo un *word cluster* pentasillabico che completa il primo κῶλον, costituito dagli stessi elementi di quello del secondo κῶλον del v. 2 ma con accento sull'ultima sillaba, seguono tre elementi (un bisillabo, un trisillabo, un



bisillabo) con *pattern*  $2b - a - b - a$ . Il v. 7, invece, presenta una distribuzione sillabica riconducibile al *pattern*  $a - b - 2b - a$ , in cui però quello che dovrebbe essere un pentasillabo è in realtà formato da monosillabo + tetrasillabo piano (gli altri elementi sono un bisillabo piano, un *word cluster* trisillabico sdrucchiolo<sup>632</sup> e un bisillabo piano). Infine, il v. 8 recupera la medesima disposizione del v. 1, con un unico *word cluster* pentasillabico al primo κῶλον (in questo caso formato da due proclitici seguiti da trisillabo tronco), un *word cluster* trisillabico tronco e un tetrasillabo piano.

Il v. 1 è di ritmo ascendente (un giambo, tre anapesti e un'atona finale), mentre il v. 2 incomincia con un giambo come il verso precedente, che è però seguito da dattilo; dopo la cesura si torna a ritmo ascendente, con due anapesti e un'atona finale. Questa disposizione ritmica è molto significativa se si tiene conto dell'*enjambement* sintattico che collega i due versi, nei quali il complemento oggetto e il soggetto sono appaiati al v. 1 e i verbi sono tutti al v. 2 – il manoscritto vaticano segnala la continuità sintattica tramite una virgola a fine v. 1. Il v. 3 continua con il ritmo ascendente (due giambi, anapesto allungato con un'atona nel primo κῶλον e un anapesto nel secondo, anapesto e atona finale), mentre il v. 4 dispone i primi due tonici su prima e quinta sillaba per inversione, con un attacco dattilico a cui fanno séguito un giambo, due anapesti e un'atona finale. Il v. 5, di ritmo ascendente, si segnala per un certo distanziamento dei tonici (un anapesto e due anapesti allungati + atona finale) che viene portato alle massime conseguenze nel primo κῶλον del v. 6, nel quale, pur potendo esserci un accento d'appoggio su τοῦ, προσ- o -σκυ-, è probabile che l'unico accento maggiore e prevalente a livello ritmico sia proprio quello grammaticale di προσκυνητοῦ, indicando enfaticamente l'atto dell'inchino: dopo tale accento (posto dopo quattro sillabe), ve n'è subito un altro sulla sesta sillaba, creando un forte stacco<sup>633</sup> e mutando il ritmo in discendente (dattilo + due trochei). Il medesimo ritmo discendente è mantenuto al v. 7 (un trocheo, due dattili e due trochei). Il primo κῶλον del v. 8 si può interpretare come il corrispettivo del v. 6 (un'unica tonica sulla quinta sillaba) o con accento di appoggio che sfrutti quello grammaticale di τοῖς (giambo + anapesto): in ogni caso, il ritmo è ascendente e prosegue anche nel secondo κῶλον con due anapesti e un'atona finale.

Non vi sono elisioni, mentre è evidente il forte *enjambement* tra vv. 1 e 2.

### 22.3 Commento letterario

**23.1-4 τὸν ... ἀπηγμένον** i primi due versi alludono a Lc. 24.5 τί ζητεῖτε τὸν ζῶντα μετὰ τῶν νεκρῶν; in cui l'angelo rivela la Resurrezione alle donne. Si sostituiscono le due parole ossimoriche ὁ ζῶν e νεκροί con un'altra coppia antitetica molto cara a Mauropode, ἄγγελος e βροτοί (mantenendo l'ordine singolare + plurale), cfr. Io.Maur.

<sup>632</sup> A livello grafico, la C5 è preceduta e seguita da monosillabi, secondo uno schema speculare praticamente perfetto: due monosillabi, due elementi l'uno la metà dell'altro (πρέπων – Ἰωάννη), due elementi uguali (οὔτος ... τόπος).

<sup>633</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

*Carm.* 31.53; *Can. in Cosm.* 188-189; *Can. Par.* 204-205. In tal modo è descritta l'affannosa ricerca di Adelfio nel τόπος λαμπρός καὶ ἔνδοξος dove è stato portato in sogno in cui ἐγὼ ... περιεπισκόπουν ἰδεῖν ὄν καταθυμῶς εἶχον τὸν μέγαν Ἰωάννην τὸν ἀγαπητὸν ἐμόν. Per quanto riguarda il v. 2, la compresenza dei verbi κάμνω e δυσφορέω si ritrova in opere di ambito medico, ad esempio Gal. *In Hipp. Aph. comm.*, XVI/2, pp. 358.13-359.2 Kühn. Il secondo distico riprende il termine βροτός del primo, ponendolo anche in questo caso nel primo verso del distico. La comparsa del termine νεκρός e l'aggiunta di πρὸς ταφὴν ἀπηγγέμενον indica all'allusione al passo lucano presente a cavallo tra vv. 1-2.

23.5-8 ἐν ... τεταγμένῳ Adelfio vede finalmente Giovanni nell'alto dei cieli. Al primo verso della nuova sezione si riprende il verbo ποθέω, questa volta usato al participio: se prima Adelfio si struggeva perché non riusciva a trovare il suo amico nonostante lo desiderasse, ora riesce a vedere τὸν ποθούμενον. Dato il contesto si potrebbe ravvisare un'allusione a *Soph. Aj.* 961-963. Ma la dialettica ποθέω/βλέπω si ritrova anche in Simeone Neoteologo (*Hym.* 23.248-250) e Michele Psello (*Poem.* 2.623-624) e in generale è un τόπος diffusissimo nella poetica cristiana e amorosa medievale. Giovanni si trova vicino al θρόνος προσκυνητός, il trono di Dio dinanzi al quale bisogna prostrarsi: si trova dunque nella schiera dei Cherubini, gli angeli che proteggono la fede.

## 23 *Carm.* 24 – Εἰς τὸν ἀρχάγγελον Μιχαήλ

L'Arcangelo Michele è ὁ ἄγγελος ὁ μέγας ὁ ἐστηκὼς ἐπὶ τοὺς υἱοὺς τοῦ λαοῦ σου (*Dan.* 12.1), che giunge in aiuto dei fedeli (*Dan.* 10.13 καὶ ἰδοὺ Μιχαήλ εἰς τῶν ἀρχόντων τῶν πρώτων ἐπῆλθε βοηθῆσαί μοι e 10.21 οὐθεὶς ἦν ὁ βοηθῶν μετ' ἐμοῦ ὑπὲρ τούτων ἀλλ' ἢ Μιχαήλ ὁ ἄγγελος) contro i Persiani. In *Ios.* 5.15, nella sua apparizione a Giosué dinanzi alle mura di Gerico, Michele è definito ὁ ἀρχιστράτηγος κυρίου. Il carattere guerriero dell'Arcangelo, già presente nel Libro di Daniele, è accentuato nelle sue due apparizioni nel *Nuovo Testamento*. Nella Lettera di Giuda, che si apre con una forte esortazione a ἐπαγωνίζεσθαι τῇ ἅπαξ παραδοθείσῃ τοῖς ἀγίοις πίστει (*Iud.* 1.3), Michele contende il corpo di Mosé con Satana: *Iud.* 1.9 ὁ δὲ Μιχαήλ ὁ ἀρχάγγελος, ὅτε τῷ διαβόλῳ διακρινόμενος διελέγετο περὶ τοῦ Μωϋσέως σώματος, οὐκ ἐτόλμησεν κρίσιν ἐπενεγκεῖν βλασφημίας, ἀλλὰ εἶπεν, ἐπιτιμήσαι σοι κύριος<sup>634</sup>. L'Apocalisse giovannea (*Ap.* 12.7), invece, descrive la battaglia nel cielo in cui Michele e gli altri angeli combattono il drago che aveva tentato di mangiare il figlio della γυνὴ περιβεβλημένη τὸν ἥλιον coronata di dodici stelle<sup>635</sup>. Nella tradizione agiografica, l'Arcangelo svolge un ruolo molto importante nelle vite dei Santi militari: è lui, per esempio, ad agire in favore di Giorgio e Teodoro Stratelate contro la malvagità di Domiziano. Insieme ai Santi militari (soprattutto i due Teodori, Giorgio e Demetrio),

<sup>634</sup> Per l'interpretazione bizantina di questo interessante passo, si vedano le *Catena*, VIII pp. 160-163 Cramer.

<sup>635</sup> Si vedano anche in questo caso le catene al passo, *Cat. Ap.* 12.7, VIII pp. 358-361 Cramer.

sarebbe intervenuto a favore dell'esercito bizantino, per esempio durante l'assedio di Candia condotto da Niceforo Foca tra l'autunno del 960 e la primavera del 961. A Costantinopoli, una quindicina di chiese erano intitolate all'Arcangelo, tra cui il grandioso Μιχαήλιον, di fondazione costantiniana, che rimase un importante centro di culto fino al XV secolo, quando fu abbattuto dagli Ottomani per la costruzione della fortezza Rumelihisari<sup>636</sup>. Sull'Arcangelo Michele, Giovanni Mauropode ha composto anche un canone nel quarto modo plagale<sup>637</sup>.

L'iconografia dell'Arcangelo Michele è assai diffusa nel mondo bizantino e dipende direttamente dalla sua tradizionale indole guerriera<sup>638</sup>. È rappresentato il più delle volte da solo, come probabilmente era anche nella raffigurazione su cui si basa l'epigramma mauropodeo, insieme ad altri angeli (soprattutto l'Arcangelo Gabriele), ma spesso accompagna altri Santi militari o è posto a capo della loro schiera<sup>639</sup>. Quando è raffigurato da solo, l'angelo è stante, con le ali spiegate. Porta lussuose vesti, di solito una χλαμύς e il λῶρος intarsiato di gemme<sup>640</sup>. Con la mano destra si appoggia a una lunga lancia, tenuta distante dal busto, mentre la mano sinistra talvolta regge la clamide (fig. 69-70), talaltra porta un globo con una croce a indicare la sua protezione sull'ecumene cristiano<sup>641</sup>. Sulla base di Ap. 12, è spesso raffigurato mentre uccide un drago.

L'epigramma mauropodeo non dà particolari indizi sui dettagli iconografici della raffigurazione per il quale fu composto. Il fatto che definisca Michele στρατηγός (v. 3) dipende dalla iconografia del Santo in qualità di ἀρχιστράτηγος angelico. Mauropode si concentra sulla tradizionale ossimoricità tra la natura immateriale e invisibile degli enti divini e la loro effettiva raffigurazione iconografica nel mondo della materia. Anche l'unica menzione – del tutto generica – che si riferisce al suo aspetto è inquadrata in questa apparente ossimoricità, offrendone una soluzione: l'Arcangelo non è raffigurato nel suo aspetto naturale, il che sarebbe impossibile, ma nella modalità in cui egli stesso volle apparire agli uomini. La raffigurazione è dunque fondata sull'apparizione mondana dell'angelo e, di per sé, rimane collegata alla sua Santità<sup>642</sup>.

### 23.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma riproduce la medesima struttura che si è vista nel precedente, per la quale gli otto versi sono distinti in due sezioni. Nella prima, si ha una sequenza di

---

<sup>636</sup> Cfr. *Carm.* 80 Per le chiese costantinopolitane testimoniate, vd. JANIN 1969, pp. 337-351. Sull'origine del culto dell'Arcangelo Michele e la sua diffusione in Oriente e Occidente, si vedano ROJDESTVENSKY 1922 e SCHALLER 2006. Sul culto bizantino, V. SAXER 1985 e HISARD 1994.

<sup>637</sup> Pubblicato in IOANNES MAUROPUS 2010 sulla base di Pal. gr. 138, ff. 331v-335r.

<sup>638</sup> Vd. JOLIVET-LÉVY 1997a. Sulla storia dell'iconografia, è fondamentale MANGO 1984a.

<sup>639</sup> Per esempio in BUCKTON et al. 1984, pp. 141-147, n. 12. Sull'iconografia dei Santi militari, si vedano WALTER 2003 e P. Ł. GROTOŃSKI 2010, si rimanda al commento a *Carm.* 65

<sup>640</sup> A riguardo, vd. JOLIVET-LÉVY 1998.

<sup>641</sup> ROHLAND 1977, pp. 136-148 e MARIA GH. PARANI 2003, pp. 154-155.

<sup>642</sup> Sulla questione, si veda l'attenta disamina di PEERS 2001, soprattutto pp. 157-193.

5ox, 5pp e due 5ox, in cui il primo e l'ultimo verso hanno medesima disposizione degli accenti nel primo κῶλον (prima e quinta sillaba per inversione); i versi centrali hanno la prima sillaba atona. Per quanto riguarda il secondo κῶλον, mentre i vv. 1-2 hanno il primo accento in diversa sede, i vv. 3-4 hanno medesima disposizione dei tonici. La seconda sezione, invece, ha i vv. 5 e 8 contrassegnati da 5p e 5pp, mentre i versi centrali 6-7 da 5ox e 7pp (ovvero hanno la quinta sillaba accentata, in diverso contesto di cesura); a ciò si aggiunge che i versi dispari hanno la prima sillaba accentata, mentre i versi pari no.

Il v. 1 riproduce una distribuzione sillabica riconducibile a un *pattern*  $a - b - a - 2b$ , in cui però il trisillabo iniziale è scisso in un monosillabo tonico e un bisillabo piano, seguito da *word cluster* bisillabico tronco, trisillabo sdrucchiolo e *word cluster* tetrasillabico piano. Il v. 2, invece, presenta *pattern* regolare  $2b - b - 2a$ , con *word cluster* pentasillabico tronco al primo κῶλον, *word cluster* trisillabico al secondo e tetrasillabo in clausola<sup>643</sup>). Il v. 3 propone una distribuzione, invece, decrescente: un *word cluster* pentasillabico tronco al primo κῶλον, seguito da un *word cluster* tetrasillabico piano e un trisillabo piano; il v. 4, invece, recupera il *pattern*  $b - a - b - 2a$  del v. 1 (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, trisillabo tronco e *word cluster* tetrasillabico piano), il v. 5 inverte l'ordine degli elementi del secondo κῶλον in  $b - a - 2a - b$  (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo piano, tetrasillabo tronco e trisillabo piano) mentre il v. 6, mantenendo medesimo *pattern*, lo basa sui gruppi dispari (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico piano e bisillabo piano). Il v. 7 dispone un *word cluster* tetrasillabico tronco, un trisillabo sdrucchiolo e un *word cluster* pentasillabico piano: nei due *word cluster* ciascun elemento si trova in una relazione 1 a 2 con l'altro (due proclitici al primo κῶλον – uno solo al secondo; un bisillabo tronco al primo κῶλον – un tetrasillabo piano al secondo, peraltro uniti da chiara figura etimologica). Infine, il v. 8 presenta gruppi sillabici in ordine decrescente (*word cluster* pentasillabico sdrucchiolo, *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo e trisillabo piano<sup>644</sup>).

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 attacca con due toniche consecutive: si potrebbe pensare che entrambe le sillabe siano accentate, con uno stacco enfatico tra prima e seconda sillaba e lo stesso avviene a cavallo di cesura tra πῦρ e οἶδαμεν<sup>645</sup> e due serie formate da tonica + dattilo, seguite in clausola da un anapesto e un'atona, loro esatto opposto; oppure potrebbe essere solo una delle due accentate, probabilmente la prima, ottenendo così due serie formate da dattilo + giambo al primo e al secondo κῶλον (doppia inversione). Il v. 2 può essere interpretato in due modi: supponendo παντὸς πάχους entrambi tonici, si ha un attacco giambico con inserzione di un dattilo al primo κῶλον, seguito da ritmo ascendente (anapesto + anapesto allungato e atona finale; se invece si suppone che il tonico di παντὸς risulti meno importante di πάχους, si avrà un attacco anapestico seguito da due anapesti allungati. Si predilige la seconda ipotesi, che pone in risalto gli accenti su πάχους e πάθος. Il v. 3 ha solo un tonico nel

<sup>643</sup> Gli elementi sono speculari rispetto a cesura, un effetto rafforzato soprattutto grazie all'accostamento di πάχους τε | C5 | καὶ πάθος.

<sup>644</sup> A parte i proclitici, gli elementi portatori di accento sono tutti trisillabi.

<sup>645</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

primo κῶλον e, anche in questo caso, dà adito a due interpretazioni differenti, ma non contraddittorie: si può intendere come *Carm.* 23.6 ovvero una serie di quattro atone e un'arsi per creare un forte stacco ritmico di natura ascendente; si può supporre un accento di appoggio su ó (attratto dall'accento grammaticale di ἀλλά qui eliso), con un giambo e un anapesto. Nel secondo κῶλον si hanno due anapesti e un'atona finale. Il v. 4 presenta inversione, con un attacco dattilico seguito da un giambo e due anapesti + atona finale. Il v. 5 continua il ritmo ascendente, con due giambi seguiti da quattro atone (οἶα θαυματουργεῖν) e una tonica, giambo e atona finale: per il gruppo centrale, si può supporre anche in questo caso un uso enfatico delle atone oppure un accento di appoggio, come già detto per *Carm.* 11.21 [θafmatur'γυν] (giambo + anapesto). Il v. 6 è anch'esso di ritmo ascendente, con giambo, anapesto, giambo e anapesto allungato con arsi in undicesima sede seguita da atona. L'attacco del v. 7 può essere visto fonologicamente come un anapesto allungato ([pliniγra'fi], il cui ritmo ascendente è spezzato dalla compresenza di accento in quarta e quinta sede (γραφῆ δείκνυσι): dopo l'anapesto allungato, il ritmo diviene discendente (due dattili<sup>646</sup> + trocheo finale). Il v. 8 torna a un ritmo ascendente, con anapesto iniziale e due anapesto allungati, il primo con due atone prima di cesura + giambo, il secondo con l'arsi in undicesima sede, seguita da atona.

Si riscontrano due elisioni (v. 3 ἀλλ' ó; v. 8 δ' ἔδοξε). La continuità logica tra vv. 3-4 e 7-8 è segnalata da virgola nel manoscritto vaticano.

## 23.2 Commento letterario

**24.1-2 φῶς ... ὑπερτέρους** il primo verso si basa su Ps. 103.4 ó ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα / καὶ τοὺς λειτουργοὺς αὐτοῦ πῦρ φλέγον, ripreso nell'epistola paolina agli Ebrei (Hebr. 1.7). La conoscenza terrena degli angeli come φῶς, πνεῦμα e πῦρ li avvicina alla natura divina e alle apparizioni di quest'ultima nel mondo, come evidenzia Glenn Peers passando in rassegna le fonti bizantine che trattano di angelologia<sup>647</sup>. I medesimi attributi sono riferiti da Mauropode all'apparizione dello Spirito Santo nella Pentecoste, cfr. *Carm.* 11.20-22. Anche il secondo verso veicola un attributo tradizionale degli angeli, ovvero la loro incorporeità e, conseguentemente, l'impossibilità di patire dolore. Il v. 2 sembra molto simile a un verso contenuto nel *De Trinitate* di Didimo Cieco: ἄρρητα γὰρ τίκτουσιν αἱ Θεοῦ γοναί. / Παντὸς πάθους δὲ καὶ φύσεως ὑπέρτερος (*De Trin.* 3.4, PG 39, col. 789.14-15). È notevole, però, il fatto che entrambi i versi trovino dei corrispettivi diretti nel *corpus* di Manuele File. Per il v. 2, vd. Man.Phil. *Carm.* I 172.20-21, II 198.98, II 213.163 e V 13.127 Miller. Ma soprattutto, il v. 1 si ritrova praticamente identico in due componimenti, probabilmente epigrammatici, composti per due raffigurazioni dell'Arcangelo Michele come ἀρχιστράτηγος (*Carm.* I 81-82). Il *Carm.* I 82 (= II 224) incomincia con un verso del tutto simile a *Carm.* 24.1 καὶ πνεῦμα καὶ φῶς καὶ πυρὸς μένος φλέγον, basato su Ps. 103.4; il *Carm.* 81, invece, è simile all'epigramma mauropodeo non solo per il contenuto del v. 5 (καὶ

<sup>646</sup> Si intende τὸν accentato perché posto dopo ῥpp.

<sup>647</sup> PEERS 2001, pp. 1-11.

πνεῦμα καὶ φῶς ἐν βραχεῖ περιγράφῃ) ma anche nella lode dell'arte pittorica che è riuscita a cogliere, nella materia, la natura immateriale dell'Arcangelo.

24.3-4 ἄλλ' ... χρωμάτων in questo distico è rivelata l'ossimoricità della raffigurazione di Michele: il capo degli angeli, ovvero delle schiere immateriali, si trova dipinto in colori che di materia, effettivamente, sono composti. Si tratta, si è detto, della tradizionale relazione apparentemente impossibile tra l'immaterialità del Santo e la materialità dell'oggetto-icona; in particolare il nesso ὑλικά χρώματα si ritrova identico in Teodoro Studita a difesa delle immagini nelle sue invettive contro gli iconoclasti (cfr. e.g. Theod.Stud. *Epist.* 31.126 Fatouros); in poesia, cfr. BEiÜ I Nr. 84.3, p. 164 Rhoby. Il v. 3 descrive Michele a capo delle schiere angeliche immateriali, come in *Can. in Mich.* 5-6 μέγιστε ταγματάρχα, / τῶν ἀύλων, Μιχαήλ, ταγμάτων et 189-190 ἀγγελικῶν ὁ ἕξαρχος ταγμάτων, / ὁ ἀρχηγὸς δυνάμεων ἀύλων<sup>648</sup>. Il verbo ἴστημι è usato in un contesto simile, ma privo di γραπτός anche in Man.Phil. *Carm.* II 258.17 αἱ ἐξ ὑλικῶν ὑπέστησαν χρωμάτων.

24.5-8 ὦ ... πολλάκις colei che riesce a dare una forma nella materia a quanto è inconformabile per definizione è la πίστις. Anche in questo caso, il v. 5 trova un preciso parallelo in Man.Phil. III 56.89 ἄν ὑπὲρ ἡμῶν θαυματουργεῖν ἰσχύης. La pittura, infatti, si limita solamente a raffigurare quanto è apparso, nel corso del tempo, agli uomini, non la vera natura dell'angelo. Nel canone dedicato a Michele, Mauropode parla a lungo della bellezza della figura dell'Arcangelo<sup>649</sup> che ha portato nel mondo la luce del cielo<sup>650</sup>; inoltre afferma *Can. in Mich.* 197-200 λόγῳ οὐδεὶς ἰσχύει διαγράψαι / τὴν νοερὰν καὶ ἀρχαγγελικὴν σου / τιμὴν καὶ δόξαν καὶ παρρησίαν, / ἦν πλουτεῖς πρὸς θεόν, ἀρχιστράτηγε.

## 24 *Carm.* 25 – Εἰς τὸν ἀσπασμὸν Πέτρου καὶ Παύλου

L'iconografia dell'incontro e dell'ἀσπασμός tra Pietro e Paolo è tutt'oggi assai diffusa nella cristianità ortodossa. Essa prende spunto da un passo dell'Epistola ai Galati in cui Paolo afferma di aver incontrato a Gerusalemme Pietro (che egli chiama Cefa): Gal. 1.18 ἔπειτα μετὰ τρία ἔτη ἀνῆλθον εἰς Ἱεροσόλυμα ἱστορῆσαι Κηφᾶν, καὶ ἐπέμεινα πρὸς αὐτὸν ἡμέρας δεκαπέντε.. Nel passo dell'epistola ai Galati in cui è inserita la menzione di quest'incontro, Paolo stesso non cela la sua precedente azione persecutoria nei confronti dei Cristiani, che ha abbandonato a causa del Vangelo che gli è stato direttamente rivelato da Gesù Cristo (Gal. 1.11-12). Pietro è il primo tra gli Apostoli ad accogliere Paolo, tre anni dopo la sua conversione, purché facesse ammenda di quanto egli avesse perpetrato durante le persecuzioni contro i Cristiani; Paolo stesso afferma di non aver incontrato Giacomo e gli altri Apostoli mentre era a

<sup>648</sup> Cfr. Io.Maur. *Carm.* 28.11 ἀρχιστράτηγοι τῶν ἀύλων ταγμάτων e Christ.Mityl. *Carm.* 86.3-7 ἄλλ' ἀγγέλοις μάλιστα συντεταγμένος / ἄνωθεν ἦλθες ἐκ πόλου, φύσις ξένη, / βροτοῖς ἀπαγγέλλουσα πάντα πρὸς μέρος / τὰ τῶν ἀύλων ταγμάτων ὅπως ἔχοι. / οὕτω γινώσκεις τὰς ἀύλους οὐσίας

<sup>649</sup> Vd. e.g. *Can. in Mich.* 73-78.

<sup>650</sup> Vd. e.g. *Can. in Mich.* 295-303.

Gerusalemme (Gal. 1.19-20). L'incontro e la riconciliazione di Pietro e Paolo mostra la comunione d'intenti dei due Apostoli delle genti, il primo legato primariamente alla conversione degli Ebrei, il secondo, da cittadino romano, volto all'apostolato presso i *gentiles*<sup>651</sup>. Come nel rito cattolico, anche la Chiesa ortodossa celebra entrambi i Santi il 29 giugno, precludendo così alla festività dei Dodici Apostoli, che si festeggia il giorno dopo (30 giugno). Il sinassario costantinopolitano recita: ἄθλησις τῶν ἁγίων καὶ κορυφαίων ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου<sup>652</sup>. Τούτοις τίνα ἐγκωμίων ὑπόθεσιν μείζονα ἢν τις ἐπινοήσῃ παρὰ τὴν τοῦ Κυρίου μαρτυρίαν καὶ ἀνακήρυξιν, τὸν μὲν μακαρίσαντος καὶ πέτραν καλέσαντος, ἐφ' ἧς ἰδρῦσαι τὴν ἐκκλησίαν φησί, τὸν δὲ σκεῦος ἐκλογῆς ἔσεσθαι προειπόντος, τοῦ βαστάσαι τὸ ἑαυτοῦ ὄνομα ἐνώπιον τυράννων καὶ βασιλέων<sup>653</sup>.

Nell'iconografia tradizionale, i due Santi sono raffigurati nell'atto dell'ἀσπασμός, che può variare dal semplice avvicinamento a braccia aperte per accogliere in un abbraccio l'altro a un bacio che segnala l'accettazione reciproca (fig. 71). Essi portano una lunga tunica, dei sandali come calzari; entrambi hanno una folta barba. In generale, sin dal periodo paleocristiano Pietro e Paolo sono spesso raffigurati insieme per indicare la loro importanza fondamentale nel primo diffondersi del Cristianesimo.

Da un punto di vista letterario, il componimento è del tutto conforme alla struttura che si è vista nei precedenti. L'unica difformità, la lunghezza di dodici versi anziché otto, è facilmente spiegabile con la semplice aggiunta alle due sezioni di una terza. Infatti, rispetto agli epigrammi precedenti, il *Carm.* 25 tratta di due Santi contemporaneamente anziché di uno solo. Dunque, la sezione iniziale dedicata alla descrizione del Santo raffigurato sull'icona si sdoppia a causa della presenza di due personaggi; la prima è composta da quattro versi, la seconda di cinque. Viene mantenuta la chiusa, in questo caso di tre versi, di carattere esortativo.

#### 24.1 Commento metrico-ritmico

Dei dodici versi, sei contengono una C7, tra cui il primo e l'ultimo del componimento. Dopo il primo verso, contrassegnato da 7p, si susseguono tre serie di tre versi organizzati secondo la medesima struttura: vv. 2-3 5ox + due versi con 7pp; vv. 5-7 5ox + due versi con 5p; vv. 8-10 7pp + due versi con 5ox. La serie 1 e 3 sono l'una l'esatto opposto dell'altra e si basano sul fatto che tutti i loro versi hanno accento sulla quinta sillaba, nonostante la diversità di cesura. Le tre serie sono chiuse da due versi, uno con 7p e uno con 7pp. Dal punto di vista tematico, l'epigramma si divide in tre sezioni:

- I. vv. 1-4 – il momento dell'abbraccio dal punto di vista di Paolo. Il v. 1 è un piccolo capolavoro di *dispositio verborum*: a livello metrico, si ha un *pattern* 2b – a – b – a (pentasillabo sdrucchiolo, bisillabo piano, *word cluster* trisillabico piano e bisillabo piano); tuttavia, considerando i gruppi grammaticali si hanno due pentasillabi (ἐξιστόρει

<sup>651</sup> Cfr. AHG X 18, 302-307.

<sup>652</sup> Cfr. AHG X 19, 1-7 e 141-147.

<sup>653</sup> SYNAXARIUM CONSTANTINOPOLITANUM 1902, col. 777.18-25.

μοι ... τὸν μέγαν Πέτρον, uno formato da preverbo, verbo e enclitico, l'altro da articolo, aggettivo e sostantivo) separati dal bisillabo Παῦλε, isolato al centro del verso tra C5 e pausa minore in C7. Inoltre, medesima struttura si ritrova in piccolo al secondo κῶλον, con i bisillabi piani Παῦλε e Πέτρον a inizio e fine κῶλον separati dal trisillabo τὸν μέγαν. Il v. 2 presenta un *pattern* ribaltato rispetto al verso precedente, con soluzione dell'elemento doppio:  $b - a - b - a - a$  (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico tronco<sup>654</sup>, due bisillabi piani). Il v. 3 semplicemente muta l'ordine dei κῶλα, mantenendo intatta la distribuzione interna del contenuto, con *pattern*  $b - 2a - b - a$  (al primo κῶλον due *word cluster* sdrucchioli, uno trisillabico, l'altro tetrasillabico; al secondo un trisillabo sdrucchiolo e un bisillabo piano: in questo modo tutte le parole bisillabiche sono piane, quelle trisillabiche sono sdrucchiole). Il v. 4, invece, presenta tre soli elementi, un tetrasillabo tronco, un trisillabo sdrucchiolo e un *word cluster* pentasillabico piano. Dal punto di vista ritmico, il primo verso è di ritmo ascendente, con tre anapesti, un giambo e un'atona. I vv. 2-3 presentano un'inversione: al v. 2 dopo un dattilo seguono un giambo e un anapesto, il cui ritmo ascendente è però interrotto dai due accenti consecutivi in ottava e nona sillaba (Σιῶν τούτου<sup>655</sup>), che permettono di creare una clausola formata da due trochei; il v. 3, invece, dopo l'inversione iniziale (dattilo) è chiaro il ritmo ascendente fino alla fine del verso (giambo + due anapesti e atona finale). Il v. 4 inizia con anapesto allungato<sup>656</sup>, seguito da un dattilo (con due accenti consecutivi su quarta e quinta sillaba) e, nel secondo κῶλον da un anapesto allungato e un'atona finale<sup>657</sup>.

- II. vv. 5-9 – nonostante le persecuzioni passate, Pietro deve ricambiare l'abbraccio a Paolo. Il v. 5 ha il medesimo *pattern* del v. 1  $2b - a - b - a$  (*word cluster* pentasillabico tronco, *word cluster* bisillabico tronco; bisillabo e trisillabo piano), dove gli elementi esterni e interni non sono solo collegati dal peso sillabico ma anche dalla sintassi (ἀντάσπασαι e il suo avverbio γνησίως; καὶ σύ e il vocativo Πέτρε); καὶ σύ, esattamente come Παῦλε del v. 1, si trova tra la cesura principale in C5 e una minore in C7<sup>658</sup>, isolato al centro del verso. Il complemento oggetto del verbo con cui inizia il v. 6 si trova spostato al verso successivo e, non a caso, forma un gruppo pentasillabico esattamente come ἀντάσπασαι δέ: la continuità sintattica tra i due versi è segnalata dal manoscritto vaticano tramite una virgola alla fine del v. 5. Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 6 dispone gli elementi in tre gruppi: un *word cluster* tetrasillabico piano, un *word cluster* trisillabico piano e due bisillabi finali, uno

<sup>654</sup> I due *word cluster* trisillabici sono tra di loro perfettamente speculari: λέγεις γάρ ... εἰς Σιῶν.

<sup>655</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>656</sup> Si può anche supporre un accento di appoggio, sfruttando l'accentazione περί del preverbo ([pe,ripla'kis], ma la qualità ascendente del ritmo non muta.

<sup>657</sup> In realtà, nella sequenza ἡδιστα | C7 | τῷ ποθουμένῳ, è possibile che τῷ abbia un accento secondario dovuto alla sua posizione dopo 7pp e prima di due atone, come altrove nel *corpus* mauropeodeo: in questo caso, il ritmo della sequenza sarebbe discendente (due dattili e un trocheo).

<sup>658</sup> La presenza di δέ è risolutiva per l'attribuzione al verso di una C5: infatti, il suo dislocamento dopo ἀντάσπασαι fa in modo che non vi sia una clausola bisdrucchiola dinanzi a cesura, [an,daspase 'ðe]. Come indicato da HOLTON et al. 2019, p. 226, il primo accento potrebbe divenire secondario o addirittura non percepibile: visto che nella poesia mauropeodea ha comunque valore ritmico, lo si riporta come accento secondario.



tronco e uno piano, che formano gruppo tetrasillabico dotato di un solo tonico<sup>659</sup>); il v. 7 ha *pattern*  $b - a - a - 2b$  (trisillabo, due bisillabi, pentasillabo; tutti gli elementi sono piani). Il v. 8 capovolge l'ordine dei  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\alpha$  del v. 7 ( $a - 2b - b - a$ : bisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo<sup>660</sup>, *word cluster* trisillabico piano e bisillabo piano). Il v. 9, infine, presenta tre gruppi sillabici in ordine decrescente per lunghezza: *word cluster* pentasillabico tronco, *word cluster* tetrasillabico piano, *word cluster* trisillabico piano. Dal punto di vista ritmico, al v. 5 si ha, fino alla pausa minore in C7, un ritmo ascendente (giambo + anapesto + giambo) interrotto dai due accenti consecutivi su settima e ottava sillaba<sup>661</sup>, che aprono a una clausola di ritmo discendente (dattilo + trocheo). Il v. 6 è di ritmo anapestico (anapesto allungato, anapesto e anapesto allungato con atona finale), mentre il v. 7 è marcatamente giambico, con tre giambi seguiti da quattro atone, arsi in undicesima sillaba<sup>662</sup> e atona finale; medesimo ritmo è mantenuto anche dal v. 8 (giambo, anapesto, anapesto allungato con due atone prima della cesura e giambo dopo cesura, giambo e atona finale) e, infine, dal v. 9, che presenta al primo verso una sequenza di quattro atone e un'unica tonica accentata prima di cesura<sup>663</sup>, seguita da due anapesti e un'atona finale.

- III. vv. 10-12 – i due Santi agiscono in comunione per la salvezza dell'umanità. I *patterns* sono regolari: il v. 10  $a - b - b - 2a$  (bisillabo piano, due trisillabi tronchi, *word cluster* tetrasillabico piano); il v. 11 mantiene lo stesso *pattern* del verso precedente, ma ponendo all'esterno gli elementi dispari in  $b - a - a - 2b$  (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, bisillabo piano e *word cluster* pentasillabico piano); il v. 12, invece, dopo un bisillabo tronco iniziale pone ben due pentasillabi (uno sdrucchiolo e l'altro un *word cluster* piano). Dal punto di vista ritmico, i vv. 10-11 hanno inversione: al v. 10, dunque, dopo un attacco trocaico, si ha ritmo ascendente con tre anapesti (queste cellule ritmiche, in questo caso, corrispondono perfettamente ai gruppi sillabici); il v. 11, invece, ha due cambi ritmici: al primo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  si ha inversione, con un dattilo seguito da giambo; al secondo un trocheo seguito da anapesto allungato con atona finale. Il v. 12, infine, ha ritmo ascendente (giambo + tre anapesti<sup>664</sup> e un'atona finale)

Si riscontra una sola elisione (v. 9  $\acute{\alpha}\lambda\lambda' \omicron\upsilon\kappa$ ).

<sup>659</sup> Terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>660</sup> La legge di Maas sulle enclitiche in prossimità di cesura è rispettata, dal momento che  $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota$  si trova prima di C7. La sua natura enclitica fa escludere che vi sia pausa metrica dopo  $\mu\alpha\theta\eta\tau\eta\varsigma$ , anche se la fine di parola del sostantivo corrisponde con sede di C5. In ogni caso  $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota$  è posto graficamente al centro del verso, a enfatizzare la natura di discepolo di Paolo.

<sup>661</sup> Anche in questo caso, i due accenti consecutivi rientrano nella prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>662</sup> Questo anapesto con quattro atone potrebbe essere usato come forma enfatica, come già osservato in precedenza. Si potrebbe supporre, anche, un accento di appoggio sulla prima sillaba (cfr.  $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ , creando così un giambo e un anapesto con atona fonale) o sulla seconda ( $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\iota\omicron\varsigma$ , un anapesto, un giambo e un'atona finale), cfr. *Et.Gud.* s.v.  $\eta\lambda\lambda\omicron\iota\omega\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ , p. 242.22-25 Sturz ed *Et.Parv.* [ε] 6 Pintaudi. In ogni caso la qualità ascendente del ritmo della clausola non muta: anzi l'interpretazione con quattro atone potrebbe essere avvalorata dalla presenza della medesima cellula ritmica a inizio v. 9.

<sup>663</sup> Si potrebbe supporre accento di appoggio su  $\omicron\upsilon\kappa$ , con giambo + anapesto, ma probabilmente è superfluo, vd. n. precedente.

<sup>664</sup> La clausola  $\tau\eta\nu \omicron\iota\kappa\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\nu$ , posta dopo 7pp, prende probabilmente accento di appoggio su  $\tau\eta\nu$ .

## 24.2 Commento letterario

**25.1-2 ἐξιστόρει ... ποθουμένω** si esorta Paolo a raccontare (ἐξιστορέω) dell'incontro all'Apostolo Pietro. I due versi dipendono dalla menzione della visita paolina a Cefa in Gal 1.18: Paolo, infatti, dice di essere andato apposta a Gerusalemme (λέγεις, v. 2), ma non racconta alcun dettaglio del loro incontro. Per questo motivo è esortato a rivelare, a raccontare (vd. LSJ e GI s.v. ἐξιστορέω) all'Io narrante, che in questo caso coincide con l'osservatore, com'era Pietro<sup>665</sup>. L'aggettivo μέγας è uno degli epiteti più diffusi di San Pietro a indicare il suo ruolo di primo tra gli Apostoli.

**25.3-4 δίδου ... ποθουμένω** attraverso il secondo imperativo, δίδου ... καὶ φίλημα, Mauropode intesse un collegamento allusivo tra l'incontro tra Paolo e Pietro e il passo del Vangelo di Luca in cui Gesù perdona i peccati di una donna a casa di Simone il Fariseo a Cafarnaò. Nel passo evangelico (Lc. 7.36-50), una donna entra nella casa di Simone con un vaso di profumo con cui inizia a cospargere i piedi di Gesù, baciandoli e asciugandoli con i capelli. Simone, tra sé e sé, disprezza la donna. Perciò, attraverso la parabola dei creditori, Gesù dice a Simone che, mentre la donna gli ha lavato e baciato i piedi, egli non l'ha fatto (Lc. 7.45 φίλημά μοι οὐκ ἔδωκας) e prima di assolvere i peccati della donna, chiosa: Lc. 7.47 οὐ χάριν, λέγω σοι, ἀφέωνται αἱ ἁμαρτίαι αὐτῆς αἱ πολλαί, ὅτι ἠγάπησεν πολὺ· ὧ δὲ ὀλίγον ἀφίεται, ὀλίγον ἀγαπᾷ. L'invito a Paolo è basato su questo passo evangelico. Simone il Fariseo era, oltre un ominimo, compatriota di Pietro, perché entrambi di Cafarnaò. Paolo, come la donna ἥτις ἦν ἐν τῇ πόλει ἁμαρτωλός (Lc. 7.37), è invitato a baciare attraverso la medesima formula che è usata da Gesù per riprendere il comportamento di Simone (φίλημά μοι οὐκ ἔδωκας). A differenza di Simone, proprio come la donna baciò Gesù, ora Paolo riproduce il gesto nei confronti di Pietro, ricordandogli così l'insegnamento del Maestro e inducendolo al perdono. Proprio sulla base del passo evangelico si capisce la pregnanza della clausola esplicativa σύμβολον πόθου del v. 3, che allude proprio al desiderio di perdono del postulante. La citazione evangelica è letta attraverso le parole di un opuscolo del *corpus* crisostomico, che a commento di Lc. 7.46, in una serie di domande retoriche afferma: ps.Io.Chrys., *In pharisaeum et meretricem*, PG 61, col. 732.55-57 μισήσω τὴν οὕτω με γνησίως ποθοῦσαν (cfr. v. 4 τῷ ποθουμένῳ e v. 5 γνησίως); ἀπελάσω τὴν οὕτω περιπλεκομένην (cfr. v. 4) μου τοῖς ποσίν;. Inoltre, l'utilizzo della parola φίλημα ricorda il tragico momento del tradimento di Giuda, che fa catturare Gesù dandogli proprio un bacio (cfr. Mt. 26.48-49, Mc. 14.44-45, Lc. 22.47-48). Ma in questo caso, il bacio di Paolo segna la riconciliazione con Pietro dopo le persecuzioni da lui perpetrate. Infatti, δίδου ... καὶ φίλημα ricorda infatti quanto Gesù dice a Giuda, mentre il discepolo lo tradisce con un bacio: Lc. 7.48 φιλήματι τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου παραδίδω; Eliminando il preverbo παρὰ, l'allusione rimane ma è ribaltato il significato, nel senso

<sup>665</sup> Cfr. *Cat. ad ep. Gal.* 1.18, VI p. 25.26-31 Cramer ὅρα πῶς τὴν προσήκουσαν αὐτοῖς ἀπονέμει τιμὴν· καὶ οὐ μόνον ἀμείνω, ἀλλ' οὐδὲ ἴσον ἑαυτὸν ἐκείνων εἶναι νομίζει· καὶ τοῦτο, ἐκ τῆς ἀποδημίας ταύτης δηλοῖ· οὐ γὰρ μαθησόμενός τι παρ' αὐτοῦ οὐδὲ ὡς διόρθωσιν τινα δεξόμενος, ἀλλὰ διὰ τοῦτο μόνον, ὥστε ἰδεῖν αὐτὸν καὶ τιμῆσαι τῇ παρουσίᾳ· οὕτω πολλῆς ἄξιον ἠγεῖτο σπουδῆς, καὶ τὸ μόνον ἰδεῖν τὸν ἄνδρα.

di Lc. 7.45. Come si è visto nei componimenti precedenti, il verbo ποθέω è usato nei testi cristiani per indicare il desiderio spirituale (vd. LSJ e Lampe s.v.).

**25.5-9 ἀντάσπασαι ... φόνου** Pietro è invitato a ricambiare il bacio a Paolo, per indicare la reciprocità della riconciliazione<sup>666</sup>. Il nesso ἀντάσπασαι ... γνησίως / τὸν σὸν διώκτην è totalmente conforme all'insegnamento evangelico (cfr. Lc. 6.27-38) ma probabilmente Mauropode ha in mente Bas.Sel. Or. 17.1, PG 85 col. 126.4-6 e 16-17: ἡκουσας Παῦλον τῷ πτερῶ τῆς δικαιοσύνης εἰς τρίτον οὐρανὸν ἀνιπτάμενον· ἀλλὰ διώκτης πρότερον, εἰς κήρυκα μεταβάλλεται ... οὔτε Παῦλος μέχρι τέλους τὸν διώκτην ἠσπάζετο. La prospettiva è capovolta: è Pietro a ricambiare il bacio al suo antico persecutore perché vede che si è convertito – il verbo ἀλλοιῶ è termine tecnico per indicare la conversione al Cristianesimo (vd. Lampe s.v.)<sup>667</sup>. Peraltro, la presenza di τὸν σὸν διώκτην allude a Act. 9.4 τί με διώκεις; ovvero la frase con la quale Cristo apparve a Saulo sulla via di Damasco. I vv. 8-9 si basano su Act. 9.1 ὁ δὲ Σαῦλος ἔτι ἐμπνέων ἀπειλῆς καὶ φόνου εἰς τοὺς μαθητὰς τοῦ κυρίου, l'*incipit* del capitoletto degli Atti degli Apostoli in cui Saulo si reca a Damasco per dare la caccia ai Cristiani ma viene folgorato dall'apparizione divina. Anche in questo caso, si ribalta la descrizione testamentaria: Paolo non spira più delitto, ma ζῆλος, cfr. AHG X 18, 21-22 Παῦλε, ἡ ἀμπίστομος παρρησία, / ὁ κατὰ νόμον ζηλωτής e 316 ὁ ἐκ διώκτου ζηλωτής. Egli è un Χριστοῦ μαθητής, definito attraverso l'epiteto più tradizionale dei discepoli di Cristo; si confrontino gli *incipit* delle sue intestazioni alle epistole: e.g. Rom. 1.1 Παῦλος δοῦλος Χριστοῦ Ἰησοῦ e AHG X 19, 24-30 πειράζων πρότερον / καὶ ἐκδιώκων Χριστόν, / ὁ πανεύφημος Παῦλος / ἐκ διωκτῶν / ὄφθη μαθητής ἐκλεκτός· / ἡ γὰρ τοῦ πνεύματος χάρις / τὸν ἐχθρὸν φίλον εἰργάσατο. Nella tradizione cristiana che si rispecchia nella produzione innografica per la festività del 29 giugno, Pietro e Paolo sono i primi dei discepoli: cfr. . AHG X 18, 64-67 Παῦλος, ἡ πάντων <κορω>νις / καὶ συγγραφεὺς οὐράνιος, / τῶν μαθητῶν ὁ προβολεύς, / Χριστοῦ γεγένηται στόμα e 69 τῶν μαθητῶν οἱ πρόεδροι. Si segnala l'utilizzo del passivo di λύω con il genitivo anziché ἐκ + gen., che si riscontra nel *corpus* crisostomico, e.g. Io.Chrys. *Hom. in Ep. Eph.*, PG 62, col. 59.8; anche all'attivo: AHG X 19, 17 ἀμαρτίας λύετε. Rispetto a *Carm.* 6.20, il verbo πνέω qui regge il genitivo e non l'accusativo.

**25.10-12 ὄθεν ... οἰκουμένην** Pietro deve accogliere Paolo come collaboratore: il nesso participiale συνεργὸν προσλαβὼν è un sintagma tecnico per indicare quest'azione (cfr. e.g. Io.Maur. *Carm.* 28.10). Paolo è un cittadino romano ed è quindi probabilmente «of noble birth» (vd. Lampe s.v. γεννάδας), che però qui ha probabilmente valore mistico (ben nato nel senso spirituale). Tra il v. 10 e 11 vi è un forte anacoluto: il verbo προσλαβὼν, infatti, è al singolare e si riferisce a Pietro, che deve accogliere Paolo perché (ὄθεν) lo ha visto convertito; ma esso si trova in una frase in cui il verbo reggente è l'imperativo II pers. plu. σκέπτεσθε. La concordanza è volutamente mancata: i due Santi, infatti, sono esortati a rimuginare la κοινή σκέψιν in concor-

<sup>666</sup> Cfr. AHG X 18, 187-202.

<sup>667</sup> *Cat. ad ep. Gal.* 1.18, VI pp. 25.32-26.3 ἔνθα μὲν γὰρ οὐκ ἐβλάπτετο τὸ Εὐαγγέλιον, πάντων ταπεινότερος ἦν· ἔνθα δὲ ἐκ τῆς ταπεινοφροσύνης ἑώρα τινὰς ἀδικουμένους, οὐκ ἔτι ἐχρήτο τούτῳ τῷ πλεονεκτήματι· τοῦτο γὰρ οὐκ ἦν λοιπὸν ταπεινοφρονεῖν, ἀλλὰ λυμαινέσθαι καὶ διαφθεῖρειν τοὺς μαθητευομένους.

dia, come una singola persona; il singolare di προσλαβών serve da tramite con la II pers. sing. della sezione precedente (Pietro) e la nuova unità duale, ovvero il sinolo d'intenti tra Pietro e Paolo nell'apostolato<sup>668</sup>. Il nesso τὴν οἰκουμένην παρίστημι seguito da dativo si ritrova per lo più come esortazione in alcuni Padri della Chiesa, cfr. Gr.Naz. *Contra Iul.* 1, PG 35, col. 609.18. Il verso è del tutto simile a AHG X 18, 68-71 τὰ ἀκροθίνια Χριστοῦ, / τῶν μαθητῶν οἱ πρόεδροι, / Πέτρος καὶ Παῦλος ἐν Χριστῶ / τὴν οἰκουμένην φρουροῦσιν<sup>669</sup>, nonché presenta grandi somiglianze rispetto a AHG X 19, 12-14 καὶ γὰρ / πάντα ἄνθρωπον θεῶ / πιστῶς προέστησας.

## 25 Carm. 26 – Εἰς τὸν σωτήρα

Come sostengono Bernard e Livanos<sup>670</sup>, l'epigramma di Mauropode descrive una raffigurazione di Cristo Pantocratore. L'epiteto παντοκράτωρ è assai diffuso già nella Settanta (più di 170 occorrenze) e si ritrova, oltre che in 2Cor. 6.18 (citando 2Reg. 7.14), soprattutto nell'*Apocalisse* giovannea<sup>671</sup>. La presenza nell'*Apocalisse* ha causato la presenza dell'iconografia di Cristo Pantocratore all'interno di raffigurazioni del Giorno del Giudizio, soprattutto nel Medioevo occidentale. Si tratta della rappresentazione del monarca celeste, il cui potere è onnicomprensivo<sup>672</sup>: come efficacemente afferma A. Grabar, egli è «un souverain suprême au milieu de l'Univers qu'il gouverne, et comme le suzerain céleste de l'empereur»<sup>673</sup>.

Vi sono due tipologie principali della raffigurazione di Cristo Pantocratore: la prima presenta solo il busto di Cristo; nella seconda, Cristo è assiso su un trono regale: essa corrisponde precisamente alla variante occidentale del Cristo Pantocratore, la cosiddetta *Maiestas Domini* (fig. 72-73). In entrambe, Cristo ha una folta barba, lo sguardo fisso all'osservatore, tiene in mano con la sinistra un libro, che può essere aperto o chiuso; la destra è raffigurata nel gesto di benedizione<sup>674</sup>. L'origine di quest'iconografia è paleocristiana ma la diffusione capillare di cui abbiamo testimonianza diretta nelle Chiese bizantine conservate ebbe inizio probabilmente appena dopo la fine dell'Iconoclastia e, soprattutto, durante la dinastia dei Macedoni (867-1057)<sup>675</sup>. Fozio descrive il Pantocratore contenuto nella cupola di ἡ ἐν τοῖς βασιλείοις νέα ἐκκλησία τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, fondata da Basilio I il Macedone<sup>676</sup>; si ritrova nelle descrizioni di Costantino Rodio dei mosaici della Chiesa dei Santi Apostoli, che

<sup>668</sup> Cfr. AHG X 18, 26-30, 36-40 *et passim*.

<sup>669</sup> Cfr. AHG X 18, 8-10 Πέτρε καὶ Παῦλε, σύμψυχοι, / ἐν οἷς ἀνοικοδόμησε / Χριστὸς τὴν ἐκκλησίαν αὐτοῦ.

<sup>670</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 572.

<sup>671</sup> Per il significato ontologico ed escatologico del termine, si rimanda a BURI 1969.

<sup>672</sup> Vd. CAPIZZI 1964, p. 315.

<sup>673</sup> GRABAR 1938, p. 16. Questa concezione di Cristo/Dio Pantocratore ha un effetto diretto sul suo significato liturgico, vd. BARBAGALLO 1996.

<sup>674</sup> CHARALAMPIDIS 1972.

<sup>675</sup> Sull'iconografia del Pantocratore, si veda CAPIZZI 1964 con le necessarie correzioni portate da WESSEL 1966b. Sulla rappresentazione di Cristo, si veda WESSEL 1966a.

<sup>676</sup> Phot. *Hom.* X, PG 102 coll. 564-573. Vd. JENKINS – MANGO 1955-1956.

fu rinnovata durante il regno di Basilio I<sup>677</sup>. Nel corso dell'XI e per tutto l'arco del XII secolo, il Pantocratore si ritrova riprodotto in molte chiese costantinopolitane, nonché in Cappadocia e in Grecia continentale<sup>678</sup>. La diffusione di questa iconografia e il suo collegamento con la casata dei Macedoni sono confermati dalla sua introduzione all'interno della monetazione coeva<sup>679</sup>.

Si tratta del primo epigramma del *corpus* maupodeo a riportare esplicitamente i nomi di due personaggi storici. Il *πιστὸν Μιχαήλ, τὸν νέον γῆς δεσπότην* menzionato al v. 6 è Michele IV il Paflagone che regnò tra il 12 aprile 1034 e il 10 dicembre 1041. Michele IV il Paflagone fece carriera grazie alla sua giovane età e bellezza, aiutato da suo fratello Giovanni, un potente eunuco di corte delle cui azioni Michele Psello parla diffusamente<sup>680</sup>. Michele riuscì a far innamorare di sé l'imperatrice Zoe Porfirogenita, la figlia di Costantino VIII. Così, riuscì a sostituire Romano III Argiro che era morto l'11 aprile 1034 mentre faceva un bagno<sup>681</sup>. Tuttavia egli era gravemente malato di epilessia e il suo controllo sul regno fu inficiato dalla malattia, oltre che dalla presenza dei suoi fratelli a corte. Per questo motivo, il giudizio delle fonti contemporanee su Michele non è unanime. Ad esempio, il giudizio di Psello è moderato: egli sarebbe stato semplicemente un buon sovrano, dato che si prodigava con forza alla cura dello Stato, se i suoi fratelli non avessero sfruttato la sua ascesa al trono per poter vivere loro stessi una vita di lusso sfrenato<sup>682</sup>.

Michele aveva cinque fratelli<sup>683</sup>: Niceta, che, eletto δούξ di Antiochia (Io.Scyl. p. 395.3-4), giunse in città e uccise per decapitazione e impalamento un centinaio di uomini per punire la cittadinanza dell'uccisione di Salibas, un esattore delle tasse (Io.Scyl. p. 395.3-16); Sofia, la sposa di Stefano il Calafato e madre del futuro imperatore Michele V; Giovanni, eunuco, il più influente a corte fino alla morte del fratello Michele; Costantino, anch'egli eunuco, che alla morte di Niceta lo sostituì come δούξ antiocheno, ricoprì l'importantissima carica di δομέστικος τῶν σχολῶν per poi dive-

---

<sup>677</sup> Editto in CONSTANTINUS RHODIUS 1896. Alla fine del XII sec, si ha una seconda descrizione poetica della Chiesa da parte di Nicola Mesarite (NICOLAUS MESARITES 1957). Sulla ricostruzione della Chiesa dei Dodici Apostoli, si rimanda a EPSTEIN 1982.

<sup>678</sup> Per un elenco, la cui cronologia va tuttavia riconsiderata, si rimanda a CAPIZZI 1964, p. 325-329.

<sup>679</sup> COTSONIS 2013.

<sup>680</sup> Egli compare nei libri III e IV della *Cronografia* pselliana. Su di lui, vd. JANIN 1931.

<sup>681</sup> Le circostanze della morte dell'imperatore sono poco chiare. Michele Psello non prende posizione, ma riporta l'opinione di taluni credono che sia stato avvelenato dai propri medici, altri che sia stato affogato (*Chron.* 3.26); Michele Glica parla esplicitamente di avvelenamento (*Mi.Glyc. Ann.*, pp. 584-585). Giovanni Scilitze (Io.Scyl. 17, p. 390.89-391.8) afferma che il patriarca Alessio Studita, convocato a corte, fu corrotto da Giovanni Orfanotrofo per celebrare le nozze tra la Porfirogenita e suo fratello Michele.

<sup>682</sup> *Mi.Ps. Chron.* 4.10-11. Lo storico armeno Aristakēs Lastiverts'i, morto nel 1080 circa (*Hist.*, 47.2-4 edito in ARISTAKES LASTIVERTS'I 1973) racconta che, appena salito al trono, Michele radunò i fratelli per distribuire tra di loro i poteri dello stato (*Arist.Last.* 47.2-4). La notizia sembra però infondata.

<sup>683</sup> La famiglia dell'imperatore paflagone dovette essere di mediocri origini provinciali, come è ripetutamente sottolineato dalle fonti; la volontà di ascesa sociale dell'intero gruppo familiare è testimoniato dal fatto che ben tre fratelli maschi su cinque furono castrati per permettere loro una maggiore probabilità di inserirsi in ambienti costantinopolitani. Questa pratica era assai diffusa in Paflagonia nel corso del medio Impero bizantino e crebbe durante il regno di Michele V, vd. TOUGHER 2008, pp. 60-63.

nire il più influente uomo di corte durante il regno del nipote Michele V, ottenendo perfino il titolo di *νωβελλίσμιος*, fino a essere con lui accecato e allontanato. Infine di Giorgio, il dedicatario della raffigurazione di Cristo Pantocratore nell'epigramma mauropeodeo, si hanno poche informazioni dirette. Esattamente come i suoi fratelli Costantino e Giovanni, egli era un eunuco e, *ἀγυρτικὴν μετιόντες τέχνην* (Io.Scyl. p. 390.73-74), tutti e tre entrarono nella cerchia dell'imperatore Romano III, permettendo così l'ingresso di Michele a corte. Nel corso del regno del fratello, fu eletto *πρωτοβεστιάριος* (Zon. *Ep. Hist.* 17.14) e si può immaginare che esercitasse, tramite carica, una certa influenza nelle decisioni statali, pur rimanendo Giovanni il più influente consigliere di Michele. Alla morte dell'imperatore paflagone, mentre Giovanni vegliò per tre giorni sul feretro del fratello, a Giorgio e Costantino fu affidata la custodia del novello imperatore Michele V cui era stata concessa la possibilità di entrare nel Palazzo dall'imperatore ormai morente. Secondo il racconto di Scilitze, non appena Zoe Porfirogenita recuperò il potere, allontanò Giorgio e i due fratelli eunuchi da Costantinopoli e lo obbligò a tornare nelle sue tenute in Paflagonia (Io.Scyl. p. 417.78-79)<sup>684</sup>. Dopodiché, nulla si sa della sua sorte.

Se dimostra una certa compiacenza nei confronti della solerzia di Michele IV e di Giovanni racconta sia le lodi sia i vizi (*Chron.* 4.12-14), Michele Psello è impietoso nei confronti degli altri due eunuchi Giorgio e Costantino che continuavano a compiere azioni illecite e dovevano quindi erano protetti direttamente da Giovanni, definito sarcasticamente per questo motivo *φιλαδελφότητος* (*Chron.* 4.14). Giovanni Scilitze riporta un fatto curioso avvenuto ai tre fratelli eunuchi. Per porre rimedio a una grave carestia, i tre fratelli fecero una processione ciascuno con una Santissima reliquia di Cristo (Giovanni portava il sacro *μανδύλιον*, Costantino l'epistola di Cristo a Abgar, Giorgio le sante fasce del Bambin Gesù) dal Palazzo alle Blacherne, attraversando così tutto la Città. Anche il Patriarca e il clero fece lo stesso, ma a séguito della loro processione ci fu una tempesta di grandine. La carestia fu poi risolta da Giovanni, che fece arrivare una grande quantità di grano dal Peloponneso e dalla Grecia continentale<sup>685</sup>.

<sup>684</sup> Dell'intrigo contro Giovanni Orfanotrofo parlano Giovanni Scilitze e Michele Psello; secondo Scilitze egli fu esiliato nel monastero di Monobata (Io.Scyl. p. 416.74-75), dove fu accecato e ucciso (Mi.Ps. *Chron.* 5.14). Nel racconto dei due storici vi sono notizie contrastanti circa il mandante dell'allontanamento di Giovanni: in Michele Psello, fu opera di Michele V il quale, sobillato dallo zio Costantino, decise di sbarazzarsi del più influente uomo di corte del precedente imperatore; in Scilitze, fu Zoe Porfirogenita a eleggere l'imperatore e a mandare in esilio i suoi zii, su consiglio degli eunuchi di suo zio Basilio II – un vero e proprio “accerchiamento” da parte di consiglieri fraudolenti secondo il racconto di Psello, che a sua detta era presente mentre stavano avvenendo questi fatti (*Chron.* 5.3-4). Secondo Scilitze (Io.Scyl. p. 416.76-417.78), anche Costantino subì una sorte simile ai due fratelli, essendo mandato in un esilio momentaneo e probabilmente solo di facciata, dato che Michele Psello attribuisce proprio a lui il suggerimento a Michele V di allontanare i suoi zii eunuchi da Costantinopoli (*Chron.* 5.8 sgg.).

<sup>685</sup> Io.Scyl. p. 400.39-47 *ἀύχμοῦ δὲ γενομένου, ὡς ἐπὶ μῆνας ὅλους ἕξ μὴ καταρραγῆναι ὑετόν, λιτανεῖαν ἐποίησαντο οἱ τοῦ βασιλέως ἀδελφοί, ὁ μὲν Ἰωάννης βαστάζων τὸ ἅγιον μανδύλιον, ὁ μέγας δομέστικος τὴν πρὸς Αὐγαρον ἐπιστολὴν τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ πρωτοβεστιάριος Γεώργιος τὰ ἅγια σπάργανα. καὶ πεζῆ ὁδεύσαντες ἀπὸ τοῦ μεγάλου παλατίου ἀφίκοντο ἄχρι τοῦ ναοῦ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῶν Βλαχερνῶν. ἐποίησε δὲ καὶ ἑτέραν λιτὴν ὁ πατριάρχης σὺν τῷ κλήρῳ. οὐ μόνον δὲ οὐκ ἔβρεξεν, ἀλλὰ καὶ χάλαζα παμμεγέθης καταρραγεῖσα συνέτριψε τὰ δένδρα καὶ τὰς κεράμους*

Per la comprensione dell'epigramma di Mauropode in analisi, il dato importante che si apprende da questa vicenda consiste nel fatto che, durante la processione, i tre eunuchi portavano Santissime reliquie di Cristo. In una poesia di Cristoforo Mitileneo, i tre eunuchi e l'imperatore Michele IV loro fratello sono detti formare il segno della croce: ciascuno di loro corrisponde a un punto cardinale: Michele l'oriente, quindi il sole del mattino; Giovanni l'occidente, il sole della sera; Costantino il meridione, dunque il sole a mezzodi; Giorgio il settentrione e, con esso, la stella Arcturo, la più brillante della costellazione di Boote. Al netto del significato allegorico dei dati astronomici aggiunti da Cristoforo Mitileneo, è evidente che non solo Michele IV in qualità di imperatore<sup>686</sup>, ma anche i suoi tre fratelli eunuchi che lo affiancavano nella detenzione del potere si fregiavano di reliquie e di simbologie cristologiche. Tale attenzione nei confronti della propria rappresentazione cristomimetica, avvicina i tre fratelli alle simbologie cristologiche proprie dell'imperatore. D'altronde, anche *Chron.* 4.14, pur nei toni ironici della critica, Psello tratteggia la brama di potere di Giorgio e Costantino come se fosse quella d'ottenere il dominio di Cristo, ovvero il potere precipuo del suo rappresentante sulla terra, l'imperatore. In questo epigramma, Giorgio non a caso è dedicatario di una raffigurazione di Cristo Pantocratore.

Di sicuro la poesia di Cristoforo appena citata è stata composta durante il regno di Michele IV (1034-1041)<sup>687</sup>. L'assenza di Niceta potrebbe essere causata sia dalla sua distanza da Costantinopoli a causa della sua carica di δούξ antiocheno sia dal fatto che la poesia potrebbe essere stata composta dopo la sua morte avvenuta nel 1035; la processione dei tre eunuchi raccontata da Scilitze, nella quale però manca l'imperatore, è databile ai primi mesi del 1036.

L'epigramma di Mauropode è coevo, probabilmente commissionato da Giorgio o qualcheduno del suo *entourage* per accompagnare la raffigurazione del Pantocratore o celebrarla per via letteraria. Evidentemente Michele è ancora in carica e Giorgio gode di un ruolo importante a corte, perciò la composizione è da datare al regno del Paflagone (1034-1041)<sup>688</sup>. L'attribuzione a Michele IV dell'aggettivo νέος potrebbe certo essere causata dalla relativa giovane età del sovrano che salì al trono attorno ai 25 anni e morì attorno ai trenta; ma è molto più probabile che esso indichi il recente ottenimento della carica imperiale, avvicinando così l'epigramma al 1034 e rendendo improbabile una datazione più tarda. Ciò fa capire che Mauropode, nonostante abbia avuto una notevole ascesa durante il regno di Costantino IX Monomaco grazie al suo allievo Michele Psello, dovette essere già un importante e conosciuto letterato a

---

τῆς πόλεως.

<sup>686</sup> Vd. OSTROGORSKY 1956, nonché HUNGER 1964, I, pp. 49-62, MAGDALINO – NELSON 1982 (per le fonti letterarie di XI-XII sec.), MAGUIRE 1989, COTSONIS 2013.

<sup>687</sup> Nel *corpus* cristoforeo, le poesie di chiaro contenuto storico seguono un preciso ordine cronologico, come dimostrato da FOLLIERI 1964b. DEMOEN 2010 e soprattutto BERNARD 2014b, pp. 148-153 e 276-280 hanno sottolineato che la disposizione degli altri componimenti del *corpus* è improbabile che seguano un ordine basato sulla cronologia, bensì sulla ποικιλία di generi accostati variamente l'uno all'altro.

<sup>688</sup> Si esclude Michele V perché, dai dati a disposizione su citati, si capisce che Giorgio fu allontanato da Costantinopoli e svani dalla sfera pubblica appena dopo la morte di Michele IV e l'ascesa al potere del nipote.

Costantinopoli sotto Michele IV e, probabilmente, anche sotto Michele V<sup>689</sup>: anche se forse non era ancora entrato a corte e, quindi, non ebbe diretto con l'imperatore, a quel tempo Mauropode era già conosciuto dall'*entourage* dei Paflagoni. È altresì molto interessante che, circa un quarantennio dopo la composizione di questo epigramma, Mauropode abbia deciso di mantenerlo all'interno dei suoi *opera selecta*. Nonostante, all'interno della raccolta vaticana, traspaia un evidente protagonismo di Costantino IX, solo talvolta affiancato a Zoe e a Teodora, nel terzo quarto dell'XI secolo non sembrò sconveniente all'autore introdurre il componimento nella sua collezione per motivazioni estetico-letterarie alle quali si accompagna, forse, la testimonianza del primo contatto con la corte imperiale costantinopolitana e la prima committenza di pregio. D'altronde, l'autocelebrazione *post eventum* è un *fil rouge* evidente in opere coeve quali la *Cronografia* di Michele Psello, che certo non si fa problemi a sottolineare l'importanza del suo intervento durante il regno di ciascun imperatore, a prescindere dal contesto di produzione dell'opera.

L'epigramma segue la struttura dei precedenti. Le due sezioni tematiche, infatti, prima descrivono la figura di Cristo nella raffigurazione commissionata per poi introdurre l'elemento umano, in questo caso il committente Giorgio e suo fratello, l'imperatore Michele IV. Tuttavia, la posizione nel *corpus* mauropode, a chiusura del primo ciclo di componimenti su opere d'arte, è tutto fuorché casuale. Il tema generale dell'epigramma, riassunto nel titolo εἰς τὸν σωτήρα, fa in modo che il ciclo inizi con gli undici componimenti sulle feste principali che descrivono l'azione diretta di Cristo nel tempo della sua venuta e termini con la rappresentazione più diffusa nel mondo bizantino della sua maestà eterna. Inoltre, sono evidenti delle notevoli somiglianze contenutistiche tra questo componimento e i precedenti due. Il *Carm.* 24 sull'Arcangelo Michele tratta direttamente del problema della rappresentabilità del Santo nella materia del mondo, tema che è alla base della possibilità di περιγράφειν Cristo Pantocratore all'interno di una raffigurazione terrena (cfr. *Carm.* 24.5 con *Carm.* 26.3); ma non è certo privo di significato la corrispondenza del nome di Michele Arcangelo, strenuo difensore celeste della Fede, con il πιστός Michele IV Paflagone, rappresentazione terrestre del dominio universale di Cristo. D'altra parte, il *Carm.* 25 descrive il momento in cui Pietro e Paolo iniziarono a operare insieme per diffondere la buona novella di Cristo esattamente come qui operano per la medesima fede due fratelli di sangue<sup>690</sup>.

<sup>689</sup> Tale dato va accostato a quanto si afferma in *Carm.* 54, intitolato ὅτε πρῶτον ἐγνωρίσθη τοῖς βασιλεῦσιν ma probabilmente riferibile al primo contatto di Mauropode con Costantino IX e le due sorelle Porfirogenite.

<sup>690</sup> L'aggettivo ἀττάδελφος ha una notevole importanza nella produzione poetica mauropodea: lo si è già visto usare per descrivere l'equivalenza tra il rapporto di consanguineità e di comunione nella fede dei Santi Cosma e Damiano (*Carm.* 21.2), per indicare le due sorelle Porfirogenite Zoe e Teodora (*Carm.* 54.130, 55.1 e 29). Il medesimo aggettivo si ritrova anche in *Epist.* 30.10.



## 25.1 Commento metrico-ritmico

Il breve epigramma è diviso in due sezioni, di tre versi ciascuna. Nella prima, in cui si dice che la potenza di Dio è stata racchiusa in un dipinto grazie all'ossequiosa fede di chi lo ha realizzato, si ha una sequenza formata da un verso caratterizzato da 7pp e da due con 5p; i tre versi hanno accento sulla quarta e l'ottava sillaba, ai quali i vv. 2-3 aggiungono entrambi un accento sulla seconda. Il v. 1 ha *pattern*  $2a - b - b - a$  (*word cluster* tetrasillabico tronco, due trisillabi sdrucchioli e bisillabo piano), che il v. 2 inverte in  $a - b - b - 2a$  (*word cluster* bisillabico tronco, trisillabo piano, *word cluster* trisillabico tronco<sup>691</sup> e *word cluster* tetrasillabico piano); il v. 3 si limita a invertire l'ordine degli elementi del primo κῶλον in un *pattern* con alternanza binaria tra elementi dispari e pari,  $b - a - b - 2a$  (trisillabo piano, bisillabo piano, trisillabo tronco e tetrasillabo piano). In tal modo v. 1 incomincia con un anapesto allungato, il cui ritmo ascendente è spezzato appena dopo l'arsi dall'apposizione di un secondo accento sulla quinta sillaba: seguono due dattili e un trocheo, ciascuno corrispondente a una singola parola. Il v. 2, invece, ritorna al ritmo ascendente (due giambi, un anapesto allungato, con un'atona prima della cesura e un anapesto dopo di essa, un anapesto<sup>692</sup> e un'atona finale), che si ripresenta identico al v. 3.

La seconda sezione, invece, in cui si rivela il dedicatario del dipinto, ha i versi pari con 5ox (la realizzazione in contesto di C5 dell'accentazione di 7pp) e il verso dispari con 5p; inoltre, i vv. 4-5 pongono entrambi un accento anche sulla prima sillaba, mentre i vv. 4 e 6 l'hanno sulla settima, laddove il v. 5 lo pone sull'ottava. Per quanto riguarda la distribuzione sillabica, il v. 4 ha il *pattern* opposto al v. 1 e identico al v. 2,  $a - b - b - 2a$  (*word cluster* bisillabico piano, due trisillabi uno tronco e uno piano, un tetrasillabo piano). Invece il v. 5 ha una forma particolare di distribuzione sillabica, in cui si trovano un monosillabo iniziale accentato (ὄς), un tetrasillabo sdrucchiolo, un trisillabo tronco e due bisillabi, uno tronco e uno piano, che formano *word cluster*. Il v. 6, infine, presenta un *pattern*  $a - b - b - 2a$ , formato da bisillabo tronco, trisillabo tronco, e *word cluster* trisillabico piani a cui si aggiunge un gruppo tetrasillabico finale scisso però in un monosillabo tonico e un trisillabo piano, tra loro semanticamente coesi<sup>693</sup>. Si ha così al v. 5 la cellula ritmica che pone due accenti su prima e quinta sillaba per inversione, con trocheo seguito da anapesto, giambo e anapesto allungato

<sup>691</sup> In questo modo i due κῶλα iniziano con due gruppi praticamente identici: καὶ γῆν ... | C7 | καὶ τὸ πᾶν.

<sup>692</sup> La doppia accentazione πληροῦντά σε è normalmente solo un fenomeno grafematico dovuto a un ipercorrettismo e dipende dall'applicazione pedissequa delle norme prosodiche tradizionali, le quali danno conto di una fase della lingua greca in cui l'accento circonflesso aveva un comportamento, un contesto e una pronuncia distinti dall'acuto: in Greco medievale – come dimostra anche il manoscritto vaticano – l'accentazione poteva essere benissimo πληροῦντα σε, dato che si tratta di un *word cluster* sdrucchiolo [pli'rundase]. Nei rari casi in cui quest'accentazione venga usata in clausola di un dodecasillabo (vd. LAUXTERMANN 2019a, pp. 316-319), essa serve a modificare l'accento grammaticale per modellarlo all'esigenza metrica di avere una tonica in undicesima posizione: la sillaba con l'accento grammaticale, quindi, diviene foneticamente atona [plirun'dase].

<sup>693</sup> A livello grafico, si forma così al secondo κῶλον del v. 6 un *pattern* binario nel *word cluster* fonetico: τὸν νέον γῆς δεσπότην.

con atona finale; il v. 5, invece, dopo il primo κῶλον di ritmo discendente (trocheo + dattilo) e la C5, presenta una sequenza di due anapesti<sup>694</sup> e atona finale. Infine, il v. 6 ha solo ritmo ascendente: giambo + anapesto + tre giambi e atona finale.

## 25.2 Commento letterario

**26.4 ἦν ... Γεωργίου** così come per il latino *colere* e le sue derivazioni romanze, il verbo γεωργέω ha un raro uso traslato per indicare l'esercizio o la cura di un'arte o di una virtù (vd. LSJ e *GI s.v.*) che diviene molto più frequente negli autori cristiani, soprattutto per quanto riguarda l'esercizio di virtù quali l'εὐσέβεια (vd. *Lampe s.v.* γεωργέω e γεωργία, vd. anche Cl.Alex. 1.1.18.1 τοῖς τῆς πίστεως γεωργοῖς); anche in questo caso, però, non si tratta di un uso divenuto comune del verbo, ma pare dipendere strettamente da esigenze argomentative dei singoli autori, come ad esempio il caso di Just. *Dial.* 110.3 citato da tutti i dizionari moderni, o da immagine metaforiche che affondano le loro radici in talune parabole o similitudini agricole evangeliche<sup>695</sup>. Come affermano Bernard e Livanos<sup>696</sup>, nell'epigramma di Mauropode la scelta del verbo γεωργέω dipende strettamente dal nome del dedicatario, Γεώργιος. Lo stesso gioco etimologico si ritrova non a caso in un inno di Cosma per San Giorgio<sup>697</sup> in cui la metafora agricola della coltivazione della fede è accostata alla rappresentazione dell'estirpazione del peccato attraverso il verbo ῥιζοτομέω, anch'esso proprio del lessico tecnico dell'agricoltura<sup>698</sup>, così come in Georg.Scyl. *Can. Georg.* 2.1-2, p. 482.15-16 Pétridès. Il significato dell'accostamento è chiaro: San Giorgio, o nel caso di Mauropode Giorgio il Paflagone, compiono l'azione implicita nel loro nome, la *coltivazione* della fede. Attraverso l'uso di questo gioco etimologico, Mauropode alludeponendo a Prov. 15.28 καρδία δικαίων μελετῶσιν πίστει, mutato per fini elogiativi nei confronti del dedicatario Giorgio: ponendo tutto al singolare, il genitivo δικαίων è sostituito da Γεωργίου; il verbo μελετάω è sostituito con γεωργέω che assume il medesimo significato e permette il rapporto etimologico Γεώργιος – πίστιν γεωργεῖν.

**26.5-6 ὅς ... δεσπότην** al v. 3 il complemento oggetto di περιγράφω è posizionato nei due versi precedenti mentre al v. 4 il relativo si concorda a un elemento della

<sup>694</sup> Nel nesso ἀρχεῖν ἔχει, l'accento di ἀρχεῖν, sintatticamente retto da ἔχει il quale ha accentto in undicesima sillaba, si perde [afçin'egì], rientrando così nella terza casistica degli accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>695</sup> Anche in innografia si riscontra lo stesso uso più metaforico che propriamente traslato: AHG I 24, 23-24 (per S. Basso di Nizza) τῆς πίστεως τὸν σπόρον / πολυπλασίως ἐγεώργησας. Il medesimo sintagma si ritrova in AHG X 18, 173-177, dove l'uso metaforico è reso evidente dal fatto che i due Santi Pietro e Paolo sono denominati οἱ ἀροτῆρες Χριστοῦ.

<sup>696</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 572 «The verb “to tend”, *georgein*, puns on George's name».

<sup>697</sup> Edito in COSMAS HIEROSOLYMITANUS 1905.

<sup>698</sup> Cosm. *Can. Georg.* 7.16-19 ῥιζοτομήσας πλάνην / καὶ γεωργήσας πίστιν / ἐν εὐσεβείᾳ ἀναφαίρετον, / Γεώργιε κτλ. Si sarà notato che le medesime locuzioni sono espresse anche in Italiano tramite verbi propri dell'agricoltura: “estirpazione del peccato” e “coltivare la fede” sono metafore agricole. Non bisogna però inferire che i medesimi traslati semantici siano diffusi anche in Greco, lingua in cui paiono essere più peregrine.

frase precedente cui fa séguito σοι, riferito a Cristo. Il v. 5 incomincia anch'esso con un relativo che lega i vv. 4-5 così come ἦν i vv. 3-4; se però il σοι del v. 4, retto da πίστις, era il Cristo Pantocratore cui l'intero epigramma si rivolge e che era reso esplicito in precedenza dal vocativo δέσποτα del primo verso, qui l'aggettivo sostantivato αὐτάδελφος indirizza la relazione a quanto segue, ovvero a Michele IV il Paflagone citato, non a caso, all'ultimo verso. Si tratta della prima di una serie di corrispondenze tra Michele IV e la figura di Cristo intessute da Mauropode all'interno del breve epigramma. Attraverso questo preciso accostamento, si fa intendere che mentre Giorgio è stato capace di far raffigurare Cristo grazie alla sua fede in Lui, egli ha avuto la possibilità effettiva di farlo perché può godere della fortuna "terrena" (εὐτυχῶς, derivando da τύχη, indica appunto una prosperità che si può ottenere nel mondo) di avere come fratello di sangue il πιστὸν Michele IV alla cui carica di imperatore, esplicitata al verso seguente, già si allude proprio attraverso il medesimo εὐτυχῶς, dato che l'aggettivo εὐτυχής è un diffuso epiteto imperiale, vd. *Carm.* 31 per Costantino IX. Michele IV è introdotto all'ultimo verso per rendere esplicita la relazione tra lui e il Cristo, cui invece la voce narrante si rivolge al primo verso. La differenza tra i due despoti è evidente: mentre il dominio del δεσπότης Cristo si estende su tutto il creato, quello del δεσπότης Michele è limitato "solamente" alla terra (τὸν νέον γῆς δεσπότην). In ciò entra in gioco l'aggettivo πιστός, di per sé un epiteto alquanto comune per indicare la fede dell'imperatore nei confronti di Dio. Tuttavia, al v. 3 si dice che la πίστις εὐσεβής di Giorgio è riuscita a περιγράφειν l'immagine di Cristo Pantocratore. Definendo πιστός il fratello di Giorgio, Michele IV si crea un rapporto di similitudine tra le azioni dei due fratelli in relazione a Cristo. Il potere di Cristo è sconfinato e si estende su tutto (vv. 1-2); attraverso la sua fede, Giorgio è riuscito a compiere l'impossibile e a racchiudere nel luogo materiale della raffigurazione (ἐνταῦθα) la figura di Cristo Pantocratore (v. 3-4); così Michele IV, attraverso il medesimo strumento della πίστις, governa da poco il mondo essendo immagine e agente del Regno di Dio (v. 6), svolgendo la medesima funzione di δεσπότης nella delimitazione spaziale (indicata da γῆς, mentre il potere di Cristo si estende su tutto, vv. 1-2) e temporale (cui allude νέος, dato che il potere di Michele ha avuto recentemente inizio e, sicuramente, avrà una fine, a differenza di quello di Cristo) dovuta al mondo terreno.

## 26 *Carm.* 31 – Εἰς λιτὸν εὐαγγέλιον ἐνίστορον

Si tratta dell'ultimo componimento della sezione dedicata esclusivamente a *book epigrams* (*Carm.* 27-31) del *corpus* poetico mauropodeo<sup>699</sup> e, al contempo, il primo che introduce la figura di Costantino IX Monomaco.

I tre elementi di cui è composto il *titulus* offrono tutte le informazioni necessarie per immaginare per che manoscritto l'epigramma era stato composto. Con la parola εὐαγγέλιον ci si riferisce a un evangelario, ovvero a un libro liturgico contenente pericopi dai quattro Vangeli estratte e ordinate per essere lette durante la liturgia nei

<sup>699</sup> LAUXTERMANN 2003, p. 64.

vari giorni dell'anno<sup>700</sup>. Proprio perché εὐαγγέλιον è usato quasi sempre con questo significato, è improbabile che Mauropode descriva un τετραευαγγέλιον, contenente tutti e quattro i Vangeli in forma estesa<sup>701</sup>. A riguardo è utile menzionare il testamento dell'aristocratico Eustazio Boilas<sup>702</sup>, datato all'aprile 1059<sup>703</sup>, in cui si parla proprio di un evangelario scritto in oro e avente le icone degli Evangelisti e decorazioni miniate (τὸ ἱερὸν καὶ ἅγιον εὐαγγέλιον χρυσόγραφον διόλου, χρουσὰς ἱστορίας ἔχον τοὺς τέσσερις Εὐαγγελιστῆς, μετὰ ὀλογόμενων χουμειτῶν ἐξεμπλίων<sup>704</sup>) nonché il τυπικόν del monastero di Patmos, in cui è citato un evangelario che doveva risultare affatto simile (ἅγιον εὐαγγέλιον τὸ μέγα, ἔχον ἐντὸς τοὺς τέσσαρας Εὐαγγελιστῆς διὰ χρωμάτων καὶ χρυσοπετάλων, κεφαλαίων τε χρυσῶν καὶ ἐξομπλίων<sup>705</sup>).

L'evangelario era poi ἐνίστορον e da *Carm.* 31.9-13 è chiaro che le miniature non si limitavano ai quattro Evangelisti, ma a una serie di scenette didascaliche apposte ai vari eventi evangelici selezionati nelle pericopi<sup>706</sup>. Si tratterebbe di un apparato iconografico simile a quello di un famoso Tetravangelo riccamente decorato, il Par. gr. 74 (diktyon 49635, Aland 269<sup>707</sup>), miniato dall'artista Teodoro tra gli anni '50 e '60 dell'XI secolo; poco più tardi è invece un altro manoscritto miniato, il Laur. Plut. VI 23 (diktyon 16010, Aland 187<sup>708</sup>). In entrambi il testo evangelico – e soprattutto i miracoli compiuti da Cristo – sono raffigurati in singole scenette che si susseguono con una certa frequenza per tutti e quattro i Vangeli. Per quanto riguarda invece gli evangelari veri e propri, un possibile parallelo è l'Athon. Dionysiou 587 (656, olim 740; Aland 11682; diktyon 20555; terzo quarto dell'XI sec.<sup>709</sup>), scritto in minuscola, in cui

<sup>700</sup> Vd. e.g. YOTA 2017 per i lezionari miniat.

<sup>701</sup> Ad esempio, nel *practicum* del Monastero di Patmos la distinzione tra evangelario e Tetravangelo è chiara: MONASTERIORUM ACTA 1980, II p. 9.19 εὐαγγέλ(ιον) λιτ(ὸν) μικρ(ὸν) παλαι(ὸν) ἔν· τετραβάγγελ(ον) λιτ(ὸν) παλαι(ὸν) ἔν.

<sup>702</sup> Su questo personaggio, di cui si sa solo quanto è riportato nel suo testamento conservato unicamente nel Par. Coislin 263 (diktyon 49404; metà XI sec.), ff. 159r-165v, vd. LEMERLE 1977b, soprattutto pp. 53-63.

<sup>703</sup> È vasta la produzione scientifica su questo testamento, vd. soprattutto S. J. VRYONIS 1957 e LEMERLE 1977b. Gli oggetti liturgici del testamento sono analizzati in LEMERLE 1977b, pp. 36-37 e MARIA G. PARANI et al. 2003.

<sup>704</sup> LEMERLE 1977b, p. 24.141-143. Per un manoscritto siffatto, vd. e.g. Laur. Med. Palat. 244 (Aland 1118; diktyon 15916; XI sec.). Sulla relazione tra patronato e copia di tetravangeli/evangelari, vd. KAVRUS-HOFFMANN 2016.

<sup>705</sup> PETIT 1900, p. 120.13-15, citato anche in MARIA G. PARANI et al. 2003, p. 162.

<sup>706</sup> Forse anche i due evangelari su citati nel testamento di Boilas e nel τυπικόν di Patmos avevano un simile apparato iconografico, anche se l'espressione μετὰ ὀλογόμενων χουμειτῶν ἐξεμπλίων del primo e <διά> κεφαλαίων τε χρυσῶν καὶ ἐξομπλίων del secondo non sono in realtà chiare: come segnala il LbG, il vocabolo ἐξομπλιον/ἐξέμπλιον deriva dal latino *exemplum*, potrebbe riferirsi proprio all'uso, tipico dell'Occidente latino, di porre nei margini miniature che derivano dagli *exempla* tradizionali di derivazione biblica o meno e, quindi, in questo caso si riferirebbe proprio a miniature marginali, come possono essere osservate ad esempio su famosi Salteri, come il cosiddetto Salterio di Londra, Lond. BL Add. 19352 (diktyon 38960; anno 1066), il cui artista è lo stesso Teodoro del Par. gr. 74. Sulla narrativa delle miniature, vd. WEITZMANN 1971c e WEYL CARR 2017.

<sup>707</sup> A riguardo, vd. DUFRENNE 1967, WEITZMANN 1971a. Questo manoscritto è stato già più volte usato in questo lavoro per offrire esempi delle iconografie descritte nei *Carm.* 1-11 in *Appendice I*.

<sup>708</sup> Vd. VELMANS 1971. Per uno studio di entrambi i codici, vd. ARBOR 2003.

<sup>709</sup> A riguardo, vd. WEITZMANN 1971c, WALTER 1985-1986 e DOLEZAL 1996. WALTER 1985-1986,

sono presenti non solo i ritratti degli Evangelisti ma anche scene tratte dalle pericopi liturgiche<sup>710</sup>, nonché il Sinait. gr. 204 (Benesevic 106; Kamil 229; Aland *l*300; diktyon 58579, terzo quarto dell'XI sec.), conservato al Monastero di Santa Caterina del Sinai<sup>711</sup>, il quale tuttavia riporta miniature solamente ai primi fogli, ovvero i ritratti dei quattro Evangelisti<sup>712</sup>.

Nonostante la maggiore somiglianza con il manoscritto atonita per la disposizione dell'apparato iconografico, il Sinait. gr. 204 e il manoscritto descritto da Mauropode, per il quale l'*Carm.* 31 fungeva da *book epigram*, sono molto simili anche per l'ultima caratteristica che il *titulus* rivela: l'uso della maiuscola (λιτὸν εὐαγγέλιον)<sup>713</sup>. Dato che il manoscritto fu realizzato per ordine di Costantino IX e dunque databile tra il 1042 e 1055, non poteva che essere quella forma di maiuscola, derivata dal canone della maiuscola biblica, definita da Cavallo "maiuscola di tipo rotondo liturgico"; si tratta di una scrittura d'origine e di formulazione polimorfica che, come ha dimostrato Orsini, si venne a formare a partire dal VI secolo, ma ebbe un notevole successo tra IX e XI secolo per redigere manoscritti liturgici<sup>714</sup>. Mauropode è una fonte molto interessante per capire per quale motivo venivano composti manoscritti con questo tipo di scrittura: è infatti esplicitamente affermato (vv. 14-17 καινὸν τὸ θαῦμα καὶ νέα γὰρ ἡ χάρις / ὅθεν νεάζει καὶ θεόφθεγκτος βίβλος, / κὰν ἀρχαΐζη τοὺς τύπους τῶν γραμμάτων, / ὡς ἐν χρόνῳ φέρουσα τὸν πρὸ τοῦ χρόνου) che la finalità di tale scrittura era l'allestimento di un manufatto dall'aspetto volutamente arcaizzante che voleva riprodurre la *facies* dei manoscritti biblici *antiquiores* o, meglio ancora, *antiquissimi* e, soprattutto, di committenza molto prestigiosa<sup>715</sup>. È altresì molto interessante tenere a mente quanto dice Mauropode in generale del manufatto: il componimento si apre con una descrizione del manoscritto come nuovo ricettacolo della presenza di Cristo nel mondo, dopo la sua morte e Resurrezione – usando le parole di Mauropode, una ξένη τε καὶ καινὴ πλάσις della Parola in forma materiale prima della vera e propria δευτέρα παρουσία. Cristo, tramite l'iconografia del manoscritto e le pericopi evangeliche, è *presente* visibilmente dinanzi all'occhio del fruitore. Secondo Orsini, infatti, dopo l'iconoclastia «la parola scritta [...] è entrata a far parte di una gerarchia delle immagini

---

pp. 188-189 ritiene che il manoscritto sia più o meno coevo al Salterio di Londra o di Teodoro (vd. *supra* n. 726) e col Tetravangelo di Parigi (Par. gr. 74, vd. *supra*), nonché col Menologio di Mosca del 1063, Sinod. gr. 9 (Vlad. 382, diktyon 43634). Ci sono delle somiglianze con il Mosqu. gr. 2280 (diktyon 44173; anno 1072), conservato all'Università Statale di Mosca, che fu commissionato da Michele VII Doukas.

<sup>710</sup> Vd. WALTER 1985-1986, pp. 182-187

<sup>711</sup> A riguardo, vd. WEITZMANN – GALAVARIS 1990, n. 18 pp. 42-47.

<sup>712</sup> Si tratta di una disposizione molto diffusa, come si può vedere e.g. nel Sinait. gr. 205 (Kamil 230; diktyon 58580), del terzo quarto dell'XI sec. Cfr. anche KAVRUS-HOFFMANN – YATNITSKY 2009, che descrivono un Tetravangelo coevo. Per una visione generale sugli evangelieri e i tetravangeli miniati bizantini, vd. MILLET 1916, WEITZMANN 1971c, MAXWELL 2017 e WEYL CARR 2017.

<sup>713</sup> Sull'uso del termine λιτός/λυτός e di λιτόγραφος/λιτόγραμμα vd. BASILE ATSALOS 1971, pp. 217-229. Al capitolo sulle fonti letterarie (pp. 219-220), non vi è menzione di Mauropode.

<sup>714</sup> CAVALLO 1967, pp. 123-124. Sulla maiuscola liturgica, vd. soprattutto lo studio monografico ORSINI 2013 e gli altri contributi del medesimo studioso (ORSINI 2008 sulla genesi; ORSINI 2012), nonché CRISCI – DEGNI 2011, pp. 123-125.

<sup>715</sup> Tuttavia, alcuni manoscritti di gran lusso erano redatti in minuscola, come ad esempio il già citato Laur. Med. Palat. 244.

e, come l'immagine sacra, si è posta in rapporto trascendentale con l'elemento che rappresenta; essa riflette il suo prototipo (il *Logos* divino che parla attraverso la Sacra Scrittura), invisibile e soprannaturale, costituendo un veicolo per la trasmissione delle forme divine, vale a dire diventa un simbolo. In questo modo ogni segno grafico, nella materializzazione testuale della Sacra Scrittura, rinvia alla totalità del contenuto»<sup>716</sup>. La maiuscola liturgica risponde proprio a questa esigenza ed è usata esclusivamente per i Lezionari che sono «il simbolo materiale della parola divina e parte del contesto rituale<sup>717</sup>». Mauropode definisce infatti il Lezionario θεόφθεγκτος βίβλος e, parlando della scrittura, si sofferma sull'accostamento quasi miracoloso (v. 14) tra l'aspetto arcaizzante della grafia e la novità implicita al messaggio di Cristo, offrendone anche una spiegazione dal punto di vista teologico: v. 16 ὡς ἐν χρόνῳ φέρουσα τὸν πρὸ τοῦ χρόνου. Dunque la scelta di stendere il testo del manoscritto in maiuscola liturgica, non è solo uno strumento per rendere il libro pregiato perché arcaizzante, ma ha un significato simbolico e teologico ben preciso che il *book epigram* coglie appieno<sup>718</sup>.

Le informazioni circa questo manoscritto disperso conservate dal *book epigram* sono dunque molto esaustive. Un ulteriore dato risulta però essere importante, ovvero proprio il fatto che a Costantino IX sia legato un evangelario. Si tratta di una scelta che ben si accorda alla generale attenzione che il Monomaco prestò nei confronti delle maggiori istituzioni civili (si pensi alla fondazione della scuola di legge) ed ecclesiastiche sia a Costantinopoli sia nella provincia e che si tradusse in diverse riforme liturgiche e di organizzazione interna di istituzioni religiose che egli promulgò durante il suo regno<sup>719</sup>. Questa politica culturale lasciò varie tracce all'interno del *corpus* mauropodeo. Per quanto riguarda le azioni in ambito civile, si pensi all'*Or.* 187 B.L. e all'*Carm.* 30 per la scuola di legge e all'*Carm.* 70 per un manoscritto contenente σχέδαι per una scuola<sup>720</sup>. Per gli ambienti ecclesiastici, con l'*Carm.* 57 Mauropode loda un crisobollo di Costantino IX per Euchaita, mentre l'*Carm.* 46 fu composto per un medesimo documento promulgato in favore di una lavra non meglio precisata<sup>721</sup>. Ma altri epigrammi furono composti con la medesima funzione paratestuale dell'*Carm.* 31 per manoscritti legati ad ambienti ecclesiastici, monacali o secolari: l'*Carm.* 50 era un *book epigram* di un τυπικόν per una lavra<sup>722</sup>; i *Carm.* 71-72 si trovavano su un βιβλίον τῆς διακονίας realizzato per il complesso di San Giorgio dei Mangani<sup>723</sup>.

<sup>716</sup> ORSINI 2012, p. 94.

<sup>717</sup> *Ibidem*.

<sup>718</sup> Sempre di Pasquale Orsini è un interessante contributo sulla coscienza che i Bizantini avevano delle proprie forme grafiche e del loro utilizzo, vd. ORSINI 2005, soprattutto pp. 231-232 per la λιτογραφία.

<sup>719</sup> Si tratta solo di una parte di una più generale volontà di Costantino IX di primeggiare tra gli imperatori che si susseguirono prima di lui come mariti di Zoe Porfirogenita. A riguardo, si attende la monografia in corso di stampa su Costantino IX curata da Numa Buchs, ampliamento della sua tesi dottorale discussa nel 2019 alla Sorbona di Parigi dal titolo *Le règne de Constantin IX Monomaque (1042-1055)* (<http://www.theses.fr/2019SORUL101>, non pubblicata online). Per ora si rinvia a ODB, s.v. Constantine IX Monomachos e CORMACK 1985, pp. 182-194.

<sup>720</sup> Vd. *infra*, pp. 520-521.

<sup>721</sup> Vd. pp. 473-477, in cui sono analizzati anche i *Carm.* 46 e 50

<sup>722</sup> Probabilmente si tratta della Grande Lavra atonita.

<sup>723</sup> Su questa coppia di *book epigrams* e su cosa sia un βιβλίον τῆς διακονίας, vd. pp. 514-527.

Infine, come testimonia Giovanni Scilitze<sup>724</sup>, Costantino IX fu anche promotore di una donazione a Santa Sofia grazie alla quale le celebrazioni liturgiche potevano essere effettuate giornalmente e non più, come prima, solamente il sabato, la domenica e durante le grandi festività<sup>725</sup>. Due componimenti mauropodei, i *Carm.* 44-45, furono composti proprio in occasione di questa riforma. Nonostante il riferimento nel *titulus* sia molto generico (εἰς καθημερινὴν λειτουργίαν τῆς ἁγίας Σοφίας), il fatto che siano due componimenti tetrastici e appaiati, con chiari riferimenti intertestuali l'un con l'altro, può fare supporre che essi siano due *book epigrams* commissionati da Monomaco per un libro liturgico fatto realizzare per le funzioni giornaliere da lui istituite<sup>726</sup>: l'aggettivo καθημερινός, infatti, qui concordato con λειτουργία<sup>727</sup>, si trova anche per descrivere libri liturgici usati per le funzioni giornaliere (e.g. εὐαγγέλιον καθημερινόν). Tuttavia, va ricordato che Scilitze fa anche un elenco dei monili che furono donati da Costantino IX a séguito di questa riforma liturgica, nei quali manca l'esplicita menzione di libri<sup>728</sup>. Nonostante questa incertezza, è molto utile prendere in considerazione il testo dei *Carm.* 44-45:

---

<sup>724</sup> Io.Scyl. 29, pp. 476-59-477.73 Thurn.

<sup>725</sup> Tale donazione fu, probabilmente, il motivo della realizzazione del famoso mosaico che raffigura Costantino IX assieme alla consorte, vd. OIKONOMIDÈS 1978. Non si sa quando questa riforma avvenne: KAZHDAN 1995, p. 367 propone la data al 1053 solo sulla base del contesto di Scilitze e, forse, sul fatto che nei due epigrammi mauropodei il cui testo è riportato *infra* non è citata Zoe. Tuttavia, in Scilitze la menzione della riforma liturgica segue quella della fondazione di San Giorgio dei Mangani, terminata nel 1047; l'assenza di Zoe non è indicativa della sua morte.

<sup>726</sup> Per altri componimenti del genere, vd. il commento a *Carm.* 71-72, pp. 514-527. Il fatto che siano due componimenti di egual numero di versi e il fatto che il numero di questi versi sia quattro potrebbe far supporre che essi fossero degli epigrammi apposti a due diverse miniature, poste a inizio manoscritto, in una disposizione per cui ogni verso era disposto su un lato della miniatura.

<sup>727</sup> Cfr. *Typ. Magn. Eccl.*, p. 252.25-26.

<sup>728</sup> In CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 577 Bernard e Livanos, cautamente, non si schierano e rimandano solo al passo di Scilitze.

44 Εἰς τὴν καθημερινὴν λειτουργίαν τῆς ἁγίας Σοφίας

Οὐκ ἦν δίκαιον τὴν σκιὰν μὲν τοῦ νόμου  
φέρειν ἄπαυστον τῷ θεῷ λειτουργίαν,  
σχολῆς δὲ καιρὸν τὴν ἀλήθειαν βλέπειν·  
ὃ καὶ κατορθοῖ δεσπότης Μονομάχος.

f. 20r

45 Ἄλλοι

Δαυὶδ μελωδῶν εὐσεβῆ νόμον γράφει,  
ἐν παντὶ καιρῷ τῷ θεῷ δόξαν νέμειν.  
πληροῖ δὲ τοῦτον εὐσεβῆς Μονομάχος,  
ἀεὶ τὸ θεῖον εὐλογεῖσθαι θεσπίσας.

---

44.1 τὴν σκιὰν ... νόμου] resp. Hebr. 10.1.  
1Chron. 16.4-37

45.1-2 Δαυὶδ ... νέμει] resp.

---

ἄλλοι in margine dextero, verisimiliter additum vel subalternum. Cfr. *Carm.*  
74, f. 30r et 83-85, ff. 33r - 34r

Traduzione: *Sulla liturgia giornaliera di Santa Sofia* – Non era giusto che l'ombra della legge prescriva una liturgia senza interruzioni a Dio, ma la verità contempli un momento di inattività: ciò ha corretto il signore Monomaco. || *Altri* – Attraverso un canto, Davide ha composto una legge pia per la quale è giusto glorificare Dio in ogni momento. Il pio Monomaco ha portato a compimento questa legge, decretando che il divino sia sempre venerato.

I due componimenti si basano su altrettanti passi biblici tra loro interrelati. Come rivela il sintagma ἡ σκιά τοῦ νόμου, l'*Carm.* 44 allude a un passo dell'epistola paolina agli Ebrei, nel quale si offre un giudizio negativo del culto tramite olocausti di animali proprio del culto ebraico antico, Hebr. 10.1 σκιὰν γὰρ ἔχων ὁ νόμος τῶν μελλόντων ἀγαθῶν, οὐκ αὐτὴν τὴν εἰκόνα τῶν πραγμάτων, κατ' ἐνιαυτὸν ταῖς αὐταῖς θυσίαις ἅς προσφέρουσιν εἰς τὸ διηνεκὲς οὐδέποτε δύναται τοὺς προσερχομένους τελειῶσαι. Nel testo di Mauropode, la σκιά τοῦ νόμου indica la pratica di preghiera in vigore sin dalla Legge veterotestamentaria, dunque ancor prima dell'intervento di Cristo e della Seconda Alleanza: la funzione liturgica, dunque, è, per usare direttamente le parole paoline, una σκιά τῶν μελλόντων ἀγαθῶν<sup>729</sup>. In questi versi, Mauropode tramite la lente paolina si riferisce a 1Chron. 16, come è evidente dal v. 3: Ἄπαυστος

---

<sup>729</sup> Si porti a paragone il testo di DBBE Type 4870 (olim typ/2917), dal ms. Par. Coislin 265 (diktyon 49406; anno 1037), f. 259v Ἄναξ Χριστὲ νητρεκέστατε θεοῦ λόγε. / Σῆς εὐμοιρήσειεν δόξης ἀφθόνου / ὁ κτησάμενος ταυτηνὴ τὴν πυκτίδα, / τῶν πανολβίων εἰκῶν χαρίτων, in cui è il libro il τῶν πανολβίων εἰκῶν χαρίτων.



λειτουργία si riferisce al servizio istituito presso il tempio da Davide, al quale i Leviti furono preposti (1Chron. 16.37). È interessante notare che mentre gli uomini menzionati da Paolo in Hebr. 10.1 compiono i loro inutili sacrifici animali incessantemente certo, ma ogni anno (κατ' ἐνιαυτόν) e, per la natura stessa di tali sacrifici, la ripetizione è simbolo della loro inefficacia, il servizio presso l'Arca istituito da Davide è giornaliero<sup>730</sup>, proprio come quello istituito da Costantino IX per Santa Sofia. La verità, infatti, non deve vedere un momento di inattività: come rilevano anche Bernard e Livanos<sup>731</sup>, ἡ ἀλήθεια<sup>732</sup> è un riferimento alla verità espressa dalla funzione liturgica nella lettura e nella celebrazione certo, ma si riferisce anche alla chiesa di Santa Sofia stessa, dedicata alla Sapienza di Dio. Dunque, né la verità di Dio deve rimanere priva di celebrazione né la Chiesa di Santa Sofia deve essere priva di funzione liturgica per la maggior parte dei giorni dell'anno e proprio questo (v. 4) è stato corretto da Costantino IX. Il medesimo concetto è presente nel secondo epigramma del dittico (*Carm.* 45), nel quale il richiamo prima solo alluso tramite Paolo al primo libro delle *Cronache* è ora palese: i primi due versi dell'*Carm.* 45, infatti, si riferiscono precisamente tramite il verbo μελωδέω proprio a 1Chron. 16.4-37, in particolare a 7-36, versetti nei quali è presente un canto davidico in cui si dispone la celebrazione del tempio del Signore. Monomaco, nel suo tempo, ha portato a compimento tutto ciò: il verbo πληρώω è tutt'altro che casuale, dal momento che è sovente usato per indicare l'azione di Cristo nei confronti della Legge. In questo modo, pur velatamente, Costantino è sia *imago Christi* sia *imago Davidis*: si tratta di una tradizionale rappresentazione degli atti degli imperatori bizantini come conformi alle volontà sia del Re di Gerusalemme sia di Cristo Pantocratore e, nel caso di Costantino IX, si tratta di una forma di legittimazione<sup>733</sup>.

La legittimazione del potere imperiale di Costantino IX è un *Leitmotiv* della produzione letteraria durante il suo regno. Il motivo è evidente: dopo essere stato esiliato da Costantinopoli da Michele IV, ritornò in Città come imperatore solo come terza scelta di Zoe Porfirogenita e, formalmente, condividendo il potere con le due sorelle Zoe e Teodora. Come si è visto nei *Carm.* 44-45, anche l'*Carm.* 31 affronta il motivo della legittimazione imperiale in modo molto esteso. Mauropode affronta la questione principale, ovvero l'ottenimento del potere imperiale, appena prima della menzione diretta del nome dell'imperatore (vv. 27-39): la parola di Dio ha bisogno di essere alloggiata all'interno di una degna dimora, dunque un manoscritto; l'ospite, ovvero il committente, è il signore della terra e del mare che ospita il Signore del cielo – si tratta di una definizione tipica della distinzione di poteri tra Dio e imperatore bizantino; nessuno può competere con tale ospite perché per natura chi è inferiore cede a chi

<sup>730</sup> 1Chron. 16.37 καὶ κατέλιπον ἐκεῖ ἔναντι τῆς κιβωτοῦ διαθήκης κυρίου τὸν Ασαφ καὶ τοὺς ἀδελφοὺς αὐτοῦ τοῦ λειτουργεῖν ἔναντίον τῆς κιβωτοῦ διὰ παντὸς τὸ τῆς ἡμέρας εἰς ἡμέραν.

<sup>731</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 578.

<sup>732</sup> La sostituzione di τῶν μελλόντων di Hebr. 10.1 con ἡ ἀλήθεια nei riferimenti al passo paolino è già attestata nei Padri della Chiesa.

<sup>733</sup> Si noti, d'altronde, che nei due epigrammi non venga mai citato con il titolo ufficiale di Costantino IX ma con il gentilizio Μονομάχος, quasi che si trattasse di un'operazione privata. Forse per questo motivo non è raffigurata la co-imperatrice Teodora ma solo la consorte Zoe nel famoso mosaico di Santa Sofia?

ha il potere, soprattutto quando questo potere non deriva da un colpo di fortuna ma discende direttamente da Dio (vv. 37-38 ἄλλως τε κἂν τύχοι τις οὐ δῶρον τύχης, / ἄλλ' ἐκ θεοῦ σχῶν τοῦ κράτους τὰς ἡνίας), proprio come quello di Costantino IX. Dio infatti lo ha elevato dall'ignominia alla gloria massima che un uomo può raggiungere, ovvero l'ottenimento del potere imperiale (vv. 41-43) e che con lui dirige il potere (vv. 44-51). Sono tutti riferimenti al ritorno inaspettato dall'esilio a Mitilene sull'isola di Lesbo al quale lo avevano costretto i Paflagoni, così come alla conferma che fu Dio, e non il caso, a volere la sua elezione a imperatore e che, una volta divenuto imperatore, egli è coadiuvato da Dio nelle sue azioni.

Ma, rispetto ai *Carm.* 44-45, nell'*Carm.* 31 Mauropode intesse anche un'interpretazione evangelica della figura e dell'ascesa al potere di Costantino IX. Dopo la prima sezione efrastica (vv. 1-17), gli altri versi dell'epigramma sono accomunati da un unico *Leitmotiv*, introdotto dalle domande retoriche dei vv. 18-20: l'ospitalità della parola di Dio che Costantino concede attraverso il manoscritto che ha commissionato. Ai vv. 21-26 si afferma altresì che ora come ora è ancora più arduo ospitare Cristo poiché egli non è uno straniero tra stranieri (riferimento a Mt. 25.35, un capitolo escatologico sulla salvezza eterna), come un tempo, ma si sa che è il Signore (πρόδηλος ... δεσπότης): in questi versi, riferendosi alla prima παρουσία, si menziona direttamente Zaccheo e si allude a un passo di Luca, in cui alcuni uomini si avvicinano a Cristo affermando di volerlo seguire ma temporeggiano nel compimento della loro promessa (Lc. 9.57-61)<sup>734</sup>.

La menzione di Zaccheo è tutt'altro che casuale. Zaccheo, l'uomo che, perché piccolo di statura, si arrampicò sul sicomoro per vedere Cristo e che fu scelto da quest'ultimo per offrire a lui e ai suoi discepoli ospitalità, era l'ἀρχιτελώνης di Gerico, il capo degli esattori delle tasse. Proprio per questo motivo, la scelta di Cristo suscitò scandalo (Lc. 19.7 παρὰ ἀμαρτωλῶ ἀνδρῶν εἰσῆλθεν καταλῦσαι), ma rispetto agli uomini, altrettanto ricchi, che si erano promessi a Cristo ma procrastinavano la loro conversione (Lc. 9.57-61, a cui allude Mauropode al verso successivo), Zaccheo fu pronto alla chiamata, donò tutti i suoi averi ai poveri e ospitò Cristo in casa sua e, per questo, Gesù disse: Lc. 19.9-10 σήμερον σωτηρία τῷ οἴκῳ τούτῳ ἐγένετο, καθότι καὶ αὐτὸς υἱὸς Ἀβραάμ ἐστιν· ἦλθεν γὰρ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ζητῆσαι καὶ σῶσαι τὸ ἀπολωλός. Riprendendo, la menzione della parabola evangelica di Mt. 25.31-46 al v. 21, Zaccheo, pur peccatore, è eletto da Cristo tra i salvati perché lo ha ospitato, gli altri – allusi al v. 23 – non lo saranno.

Le somiglianze tra Zaccheo e Costantino Monomaco prima di diventare imperatore sono stringenti. Innanzitutto, egli era discendente di una storica e ricca famiglia di dignitari dello Stato<sup>735</sup> e suo padre Teodosio aveva un certo prestigio a corte: perciò,

<sup>734</sup> Non è fuori luogo pensare che la menzione di Zaccheo sia legata anche a una correlazione interna con un'immagine che lo raffigurava sul sicomoro a vedere arrivare Gesù, affiancata forse al secondo momento descritto da Luca, in cui Gesù è nella sua casa a Gerico (vd. fig. 74). Si tratta però di una speculazione basata sul fatto che la vicenda è ben conosciuta e la sua raffigurazione è talvolta miniata in tetravangeli ed evangelari, come nel Par. gr. 74. Tuttavia, la scelta di Zaccheo si spiega anche solo per il suo ruolo nella struttura narrativa dell'epigramma, vd. subito *infra*.

<sup>735</sup> Si pensi a Paolo Monomaco, che fu ambasciatore di Costantino VII nelle fallite trattative con

Costantino era considerato un ottimo partito<sup>736</sup>, tanto che ottenne in moglie Maria, la figlia di Barda Sclero<sup>737</sup>. Attorno al 1020, però, suo padre Teodosio fu accusato di apostasia e imprigionato<sup>738</sup>, compromettendo così la carriera del figlio durante la fine del regno di Basilio II e quello di Costantino VIII<sup>739</sup>. Egli non fece una brillante carriera neanche sotto Romano III Argiro, nonostante l'imperatore nutrisse stima nei suoi confronti sin dai tempi del regno di Basilio II tanto che, dopo la morte della prima moglie Maria, aveva fatto sposare a Costantino sua sorella, Pulcheria. Infine, proprio perché era diventato probabilmente amante di Zoe<sup>740</sup>, fu allontanato a Mitilene da Michele IV e lì rimase anche sotto Michele V. Prima dell'esilio, però, egli ricoprì alcune cariche dell'amministrazione civile e militare, non molto elevate ma importanti. A Costantino Monomaco, prima che diventasse imperatore, sono attribuiti alcuni sigilli in cui è definito: *μεγάλης χαρτουλάριος καὶ κριτῆς τοῦ Οψικίου*, il tema posto al di là del mar di Marmara<sup>741</sup>; *νοτάριος*<sup>742</sup>; *πρωτοσπαθάριος καὶ πρωτονοτάριος τῶν Βουκελλαρίων*<sup>743</sup>; *πρωτοσπαθάριος καὶ λογοθέτης τῶν ἀγγελῶν*<sup>744</sup>. Infine, Giovanni Scilitze testimonia che, quando Zoe voleva sposare Costantino Artoclines, lo elevò a *δικαστῆς Ἑλλήνων*<sup>745</sup>; dal resoconto di Scilitze si capisce che Zoe lo insignì della carica mentre era ancora lontano da Costantinopoli, per poi richiamarlo dopo che Artoclines fu avvelenato dalla propria moglie. Comunque sia, è interessante notare che egli non solo era ricco di famiglia, ma fu anche insignito di cariche amministrative che avevano competenze di ordine fiscale, proprio come l'ἀρχιτελώνης Zaccheo del Vangelo di Luca; proprio come Zaccheo, anche Costantino subì l'invidia di molti a causa dei suoi privilegi di stirpe, delle colpe di suo padre, nonché della possibilità che ottenesse il trono.

Infine, si consideri ancora quanto Mauropode dice nei due versi in cui viene menzionato Zaccheo: essi sono posti dopo l'allusione a Mt. 25.35, un passo in cui si

---

Sayf al-Dawla nel 954, vd. Io.Scyl. p. 241.29-30 Thurn. Mi.Ps. *Chron.* 6.14.2-3 infatti lo definisce *ρίζης ἀρχαίας τῶν Μονομάχων τελευταῖος κατὰ τὴν οἰκείαν τάξιν βλαστός*.

<sup>736</sup> Michele Psello introduce la figura di Costantino come un uomo *γένους ἔνεκεν τὰ πρῶτα τῆς βασιλείας φερόμενος* e *κάλλει διαπρεπῆς* (Mi.Ps. *Chron.* 6.15.3-5).

<sup>737</sup> Su questa figura vd. SEIBT 1976, p. 65-71: si veda il commento fulmineo di Mi.Ps. *Chron.* 6.15.9 <Κωνσταντῖνος> *κηδευθεις τὰ πρῶτα τῶ πρώτῳ τῶν ἐπισήμων ἀνδρῶν*.

<sup>738</sup> Vd. Mi.Ps. *Chron.* 6.15.18-22 e *Or. pan.* 2.548-558 Dennis, dalla quale si potrebbe evincere che egli sia stato non solo imprigionato ma anche ucciso – possibilità che già Dennis evidenziava in apparato e che è stata accettata da M. Jeffreys nella PBW, s.n. Theodosios 109, <http://pbw2016.kdl.kcl.ac.uk/person/Theodosios/109/>). Non bisogna confondere questo Teodosio con suo omonimo nipote – cugino quindi di Costantino IX – che tentò inutilmente di prendere il potere mentre Teodora stava morendo, durante l'agosto del 1056.

<sup>739</sup> Mi.Ps. *Chron.* 6.15.17-25.

<sup>740</sup> Mi.Ps. *Chron.* 6.16.5-14.

<sup>741</sup> *DO Seals* 3, n. 39.10 (acc.num.. BZS.1958.106.1436), per l'attribuzione a Costantino IX si veda CHEYNET 2002, p. 120.

<sup>742</sup> Gosudarstvennyj Muzej Ėrmitaž, M-8807; vd. Šandrovskaja, Lihačev: Katalog vystavki no. 125; CHEYNET 2002, p. 119.

<sup>743</sup> *DO Seals* 4, n. 1.21 (acc. n. BZS.1951.31.5.1006), vd. CHEYNET 2002, p. 119.

<sup>744</sup> Il pezzo è stato venduto nel catalogo Hirsch 173 (1993) col numero 1426, vd. Seibt-Zarnitz no. 1.2.9 e CHEYNET 2002, p. 119.

<sup>745</sup> Io.Scyl. p. 423.38 Thurn. Vd. GLYKATZI-AHRWEILER 1960, pp. 67-78

afferma che coloro che non hanno accolto Cristo mentre era forestiero e non rivelato saranno dannati, mentre coloro che lo hanno accolto saranno salvati. Zaccheo, come i probi, si è proteso a ospitare il Signore e ad accogliere *in toto* la sua parola; il verso successivo, che sembrerebbe solo descrivere il motivo per cui Cristo, non ancora rivelatosi a tutta l'umanità, non aveva alloggio, in realtà allude al terzo passo evangelico, Mt. 8.20 = Lc. 9.58<sup>746</sup>, in cui vengono elencate persone che, a differenza di Zaccheo, non hanno accolto Cristo.

Il senso delle parole di Mauropode è chiarito se si applicano questi dati a quanto segue. Si è già sottolineato come Mauropode dica che, *a differenza di altri*, quelli eletti dal caso, Costantino è stato scelto da Dio come imperatore, sottraendolo all'ignominia (vv. 35-39) e governando con lui l'impero. Egli è poi esortato a mantenere vivo il proprio ascolto e la propria obbedienza alla volontà di Dio (vv. 48-54), ricevendolo proprio come Zaccheo, che non solo si convertì ma rimase fedele a Cristo. In tal modo, l'incoronazione celeste descritta in forma poetica assume i connotati evangelici dichiarati da Mauropode ai vv. 21-26: Costantino IX, come Zaccheo, è l'eletto di Dio e degno imperatore; chi non ha agito come lui e non ha accolto Cristo nella sua azione di governo sarà dannato. Si tratta di alcuni τόποι ben attestati nella produzione letteraria costantinopolitana circa l'elezione di Costantino IX da parte di coloro che erano stati danneggiati o erano semplicemente divenuti avversi ai due imperatori Paflagoni, Michele IV e Michele V, e che trova più alta espressione in un'orazione panegirica di Michele Psello<sup>747</sup>, probabilmente composta entro uno o due anni dalla salita al potere del Monomaco: Costantino IX, come nuovo imperatore, agisce finalmente in accordo con la volontà di Dio, che lo ha selezionato in maniera del tutto inaspettata<sup>748</sup>.

Anche se Karpozilos suppone che questo epigramma fu redatto dopo la vittoria contro la rivolta di Leone Tornicio nel 1047<sup>749</sup>, il contenuto e i paralleli evangelici interni sembrano alludere alle vicende che portarono Costantino IX al trono, come già aveva evidenziato Anastasi nella sua recensione su BZ alla monografia dello studioso greco<sup>750</sup>. L'importanza del *Leitmotiv* della legittimazione imperiale all'interno dell'*Carm.* 31, strettamente legato alla descrizione allusiva dell'ascesa al potere di Costantino IX, è testimonianza della volontà, da parte dell'autore, di schierarsi per il riconoscimento di Costantino IX come imperatore per volere di Dio e non solo come coniuge di Zoe e co-imperatore di costei e Teodora, voluto da un'alleanza delle principali fazioni dell'impero<sup>751</sup>; un simile fine ha anche l'*Or. pan.* 2 Dennis di Michele Psello, datata dall'editore al 1043. Si potrebbe perciò trattare di un *Leitmotiv*

---

<sup>746</sup> L'allusione è già stata colta da de Lagarde e, quindi, è menzionata anche da Bernard e Livanos in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 574.

<sup>747</sup> L'*Or. pan.* 2 Dennis.

<sup>748</sup> Egli era infatti stato esiliato dai Paflagoni e non era neanche tra le prime scelte di Zoe Porfirogenita nel momento in cui voleva trovare marito. Si tratta di un *Leitmotiv* probabilmente recuperato anche al momento della morte del sovrano nella produzione poetica dei letterati che erano parte del suo circolo.

<sup>749</sup> KARPOZILOS 1982, p. 86.

<sup>750</sup> ANASTASI 1982, p. 546. KAZHDAN 1995, p. 365 accetta le argomentazioni di Anastasi contro Karpozilos.

<sup>751</sup> CHEYNET 2002.

della produzione letteraria dei primi anni di regno di Costantino IX e, in tal caso, gli epigrammi maupodei in questione potrebbero essere stati composti in quel periodo.

Altresì incerta è la relazione tra Mauropode e Costantino all'epoca della stesura dei tre testi. Nella sua tesi di dottorato, Bernard ritiene che, nei *Carm.* 44-45, Costantino IX Monomaco «is mentioned for the first time, but as a distant and awe-inspiring figure»<sup>752</sup>. Ravvedutosi del fatto che in realtà Costantino IX è menzionato per la prima volta in *Carm.* 31, nella sua successiva monografia egli attribuisce la medesima caratterizzazione alla presenza dell'imperatore in questo epigramma, affermando che «Monomachos is mentioned for the first time, as a distant patron»<sup>753</sup>, per poi ribadire che, nei *Carm.* 44-45, «Monomachos, the emperor reappears, but as a distant figure, inspiring respect»<sup>754</sup>. Tale giudizio di Bernard si spiega nell'ottica della «progressive biographical logic» che lo studioso intende rintracciare come *fil rouge* del *corpus* poetico maupodeo<sup>755</sup>. Tuttavia, la menzione di Costantino IX in questi tre epigrammi di per sé non offre bastevoli indizi circa l'appartenenza o meno di Mauropode alla cerchia di intellettuali attorno all'imperatore durante la stesura dei tre testi: c'è però da dire che la commissione di un epigramma a Mauropode per un volume di enorme pregio, in una grafia pensata per essere esposta, fa supporre una certa vicinanza tra autore e committente<sup>756</sup>.

Da un punto di vista prettamente contenutistico, l'epigramma si può facilmente definire, secondo gli standard del DBBE, sia come «Patron-related epigram», dal momento che la sezione sul committente sia dell'epigramma sia del manoscritto è estesa per tutta la seconda metà del testo, sia come «Book-related epigram», visto che si descrive sia il contenuto sia la forma del manoscritto. Sono diffusi, tra gli epigrammi di tale genere, testi abbastanza lunghi come questo, che si soffermano sia sulla bellezza del libro sia sul suo valore spirituale: tali epigrammi, solitamente, si trovano ad apertura del libro, una posizione che anche l'*Carm.* 31 doveva avere nel suo manoscritto<sup>757</sup>. Non mancano, infine, epigrammi che si soffermano sulle modalità di

---

<sup>752</sup> BERNARD 2011, p. 87.

<sup>753</sup> BERNARD 2014b, p. 140.

<sup>754</sup> *Ivi*, pp. 140-141. In CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, pp. 573-574 e 577-578 non vi è alcuna allusione a quest'interpretazione.

<sup>755</sup> A riguardo di quest'ipotesi, vd. pp. 39-58.

<sup>756</sup> Rimanendo sempre nel terreno della possibilità, la riforma della liturgia di Santa Sofia dovette essere molto importante nell'agenda politica di Costantino IX, come testimoniato anche dal mosaico tuttora conservato in basilica. Nel caso in cui i *Carm.* 44-45 siano *book epigrams*, la loro commissione a Mauropode potrebbe testimoniare il fatto che Mauropode fosse già un letterato della cerchia di Costantino IX. Tuttavia essi potrebbero essere, al contrario, epigrammi d'occasione che, cogliendone l'importanza, celebrano la riforma per dimostrare il proprio favore nei confronti della politica imperiale: Mauropode potrebbe essere stato all'esterno della corte e si potrebbe trattare di un tentativo di avvicinamento a essa, ma in tal caso perché una coppia di poesie di quattro versi? La loro lunghezza e la loro conformazione inducono a supporre una loro effettiva funzione libraria. Tuttavia – vale la pena ripeterlo – i dati a disposizione sono del tutto insufficienti e, peraltro, la menzione della riforma liturgica in Giovanni Scilitze è priva di un contesto cronologico preciso e si spera che il lavoro di Numa Buchs sul regno di Costantino IX potrà fornire dati aggiornati.

<sup>757</sup> Vd. e.g. BEiÜ Nr. VAT88, pp. 472-476 Rhoby (= DBBE Type 4999, olim typ/3052), che si trova in un famoso manoscritto, conservato della Biblioteca Apostolica Vaticana, il Reg. gr. 1 (diktyon 66171;

ottenimento del potere da parte di membri della famiglia imperiale: se è l'imperatore, esso avviene tramite Dio o Cristo<sup>758</sup>; se è l'imperatrice, attraverso il matrimonio<sup>759</sup>.

## 26.1 Commento metrico-ritmico

Il lungo componimento ha 19 versi divisi da C7 (21,4%). Tramite l'uso delle maiuscole in ectesi, di corpo di dimensioni più grandi e leggermente spostate nel margine sinistro, il manoscritto vaticano divide il componimento in quattro parti (vv. 1-17; vv. 18-26; vv. 27-47; vv. 48-70) attraverso l'uso della lettera in ectesi a inizio del primo verso di ogni parte: in realtà, i vv. 18-26 sono compresi strutturalmente nella prima parte e la presenza della lettera in ectesi dipende da una rilevanza contenutistica, ovvero la connessione tra la biografia di Zaccheo e quella di Costantino IX<sup>760</sup>. Si hanno quindi tre parti e sette sezioni:

I.	#1) 8vv.	–	2) 9 vv. (4+4+1)	–	#3) 9 vv. (4+4+1)
II.	#4) 8vv. (3+2+3)	–	5) 13 vv. (2+4+3+4)		
III.	#6) 10 vv.	–	7) 13 vv. (4+5+4)		

I. vv. 1-26 – si tratta della parte di contenuto efrastico, in cui si descrive l'evangelario. Essa può essere distinta in tre diverse sezioni:

1. vv. 1-8 – la sezione è divisa dai versi caratterizzati da 5p (vv. 1, 5, 8): tra i vv. 1 e 5 vi sono tre versi con 5ox; tra i vv. 5 e 8, vi sono due versi con 7pp (mantenendo quindi inalterata l'accentazione sulla quinta sillaba, pur nella difformità di cesura). Il primo e l'ultimo verso della cesura, entrambi con 5p, hanno anche la medesima distribuzione accentuativa, su quarta, settima e undicesima sillaba; il v. 1 è separato dai versi successivi attraverso pausa sintattica forte, mentre i vv. 7-8 sono uniti da *enjambement*, segnalato dall'assenza di interpunzione a fine verso nel manoscritto vaticano. Il v. 1 presenta distribuisce le sillabe dividendole in tre elementi: un *word cluster* pentasillabico piano [otona'piston]; un *word cluster* trisillabico piano [ke'ksenon] concordato a un tetrasillabo piano in clausola. Nella clausola vi è un rapporto di uno a due a livello sillabico tra gli elementi portatori di tonici (ξένων θεαμάτων). Il v. 2 modifica semplicemente l'ordine degli elementi precedenti e sdoppia i tetrasillabi in quattro bisillabi: l'organizzazione del verso è basata sul *pattern a – b – b – 2a*, ma il primo trisillabo è diviso in un bisillabo e un monosillabo entrambi tonici e l'elemento doppio finale è un *word cluster* formato da due

metà del X sec.), ff. 1<sup>r-v</sup>.

<sup>758</sup> Vd. il caso di Basilio II in BEiÜ IV Nr. IT14, pp. 343-345 Rhoby (= DBBE Type 2086, olim typ/158), presente sul Marc. Gr. Z, 17 (coll. 421; diktyon 69488; 1001-1025), f. IIv.

<sup>759</sup> Vd. il caso di Eudocia Macrembolitissa in BEiÜ IV Nr. FR19, pp. 141-143 Rhoby (= DBBE Type 3693, olim typ/1784) dal Par. gr. 922 (diktyon 50511; 1061-1067), f. 5v.

<sup>760</sup> Peraltro, se la seconda e la terza parte hanno solo due sezioni, in cui la prima delle due è sempre più corta della seconda, nella prima parte ve ne sono due e la seconda di esse è proprio quella formata dai vv. 18-26: questo squilibrio è in realtà ben calibrato, per permettere di sottolineare anche strutturalmente l'importanza del contenuto della stessa.

bisillabi. Dunque parte σάρξ e il proclitico καί, non a caso a cavallo della cesura, tutti gli elementi che compongono il verso sono bisillabi: al primo κῶλον sono entrambi bisillabi piani; al secondo κῶλον, due tronchi (βροτὸς θεός) seguiti da un piano (πάλιν, che in tal modo apre e chiude il verso). Il v. 3, mantenendo la prevalenza dei bisillabi (quattro parole su sette), ne pone tre consecutivi al centro del verso:  $b - a - a - a - b$ , dove il primo e l'ultimo elemento sono elementi trisillabici piani (*word cluster* Χριστὸς γάρ e ὑπόθεν), mentre al centro si trova una sequenza di tre bisillabi (derivante dalla soluzione di una sequenza del tipo  $a - 2a$ ): nel primo κῶλον sia Χριστός (parte del *word cluster* [xri'stosɣar]) sia αὐτός sono tronchi, mentre al secondo κῶλον sia ἦλθεν sia αὔθις sono piani (grafematicamente perispomeni); a ciò si aggiunge la forte allitterazione tra αὐτός e αὔθις (bisillabi tra loro in chiasmo accentuativo) che si intreccia con una seconda allitterazione, comune al solo secondo κῶλον, del suono /θ/. Nell'invertire l'ordine di ciascuno dei due κῶλα del verso precedente, il v. 4 riprende la medesima disposizione sillabica del v. 1, questa volta con valore anche fonetico e un effettivo *pattern*  $a - b - b - a - a$  (*word cluster* bisillabico, trisillabo e *word cluster* trisillabico tronchi e due bisillabi piani); il v. 5, invece, presenta i gruppi sillabici in ordine decrescente, tutti di accentazione piana (*word cluster* pentasillabico, *word cluster* tetrasillabico, trisillabo)<sup>761</sup>, mentre nel v. 6 vi sono due soli *word cluster*, uno per κῶλον (eptasillabo sdrucchiolo + pentasillabo piano), nei quali gli elementi portatori di accento sono entrambi tetrasillabi piani. Il v. 7 riprende un *pattern* più consueto con  $2a - b - b - a$  (tre *word cluster* uno tetrasillabico piano, uno trisillabico sdrucchiolo e uno trisillabico tronco, seguiti da bisillabo piano), che il v. 8 inverte in  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco + due trisillabi piani tra loro concordati a cavallo di cesura, in *enjambement* interno + tetrasillabo piano<sup>762</sup>). In questo modo, il primo verso presenta ritmo anapestico (due anapesti + anapesto allungato con arsi in undicesima sede e atona finale), mentre il v. 2 ha ritmo mutevole: dopo due trochei iniziali, il primo κῶλον finisce con una tonica: se si accetta la continuità di ritmo discendente dopo cesura, questa tonica è l'arsi del primo di due dattili, seguiti da trocheo finale<sup>763</sup>; se non si accetta, la tonica rimane priva di atone [una forma marcata della tonica dopo cesura che forma secondo κῶλον discendente, forse?] e, nel secondo κῶλον, si avrebbero in tal modo due anapesti e un'atona finale. Il v. 3 torna a ritmo ascendente nel primo κῶλον (giambo + anapesto), che è però

<sup>761</sup> A ciò si aggiunge l'evidente somiglianza nella disposizione degli elementi nel secondo κῶλον dei vv. 4-5, dal momento che entrambi iniziano con una congiunzione seguita da articolo neutro singolare e da avverbio di tempo (ἦ τὸ πρίν; ὡς τὸ πρόσθεν), seguiti a loro volta da un sostantivo in clausola iniziante con la sillaba πα- (πάχος; παρθένου).

<sup>762</sup> A livello grafico, gli elementi sono disposti secondo una relazione ferrea: nel primo κῶλον si hanno due bisillabi separati, uno tronco l'altro piano, da monosillabo atono; nel secondo κῶλον, invece, si hanno due trisillabi piani in omoteleuto separati da monosillabo atono; la disposizione di parole e *word cluster* è binaria (πλασθεῖς ἀπ' ἄλλων χρωμάτων οὐχ αἰμάτων).

<sup>763</sup> Nonostante la rilevanza semantica della parola θεός, in questo verso l'enfasi è nel πάλιν, posto a inizio e fine verso: per questo motivo il gruppo θεός πάλιν in realtà ha un solo accento metrico, quello che cade su undicesima, rientrando così nella terza casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345. Il verso si presenta quindi metricamente come [ˈpalin ˈloɣos ˈsarks kevroˈtosθeos ˈpalin].

spezzato dai due accenti consecutivi a cavallo di C5<sup>764</sup>, dopo i quali torna un ritmo ascendente (trocheo + dattilo + trocheo); al v. 4 si assiste al medesimo fenomeno, ma spostato di tre sillabe: infatti, dopo un giambo e due anapesti, si ritrovano due trochei in clausola. Il v. 5 è invece di ritmo fortemente ascendente, con due anapesti allungati seguiti da anapesto e atona: questa coerenza ritmica prelude al verso successivo, in cui sono presenti solo due accenti grammaticali e, quindi, al primo κῶλον un anapesto allungato, seguito da due anapesti<sup>765</sup> e un'atona finale. I vv. 7-8 continuano il ritmo ascendente dei versi precedenti: il v. 7 ha anapesto, giambo e due anapesti<sup>766</sup> con atona finale; il v. 8, invece, due giambi, un anapesto e un anapesto allungato con arsi su undicesima sillaba, seguito da atona finale.

2. vv. 9-17 – la sezione si apre e si chiude con un verso contrassegnato da 7pp e si divide in due serie, una composta da quattro versi che hanno tutti accento sulla quinta sillaba (vv. 9-12, tre con 7pp e uno con 5ox) e un'altra, sempre di quattro versi tutti con 5p; in aggiunta a queste due serie vi è il v. 17, che riprende la 7pp del v. 9 e anche la medesima accentazione (accento su terza, quinta sillaba e ottava sillaba<sup>767</sup>; sono gli unici due versi della sezione ad avere accento sulla terza sillaba). Inoltre, i vv. 9-10 hanno il primo accento l'uno sulla terza e l'altro sulla prima sillaba (attacco anapestico – attacco dattilico); le due coppie formate dai vv. 13-14 e dai vv. 15-16 hanno la stessa accentazione nel primo κῶλον. Nel secondo κῶλον, i vv. 9-12 hanno accento o su ottava o su nona, secondo l'ordine 8 – 9 – 9 – 8, mentre i vv. 13-17 l'hanno o sull'ottava o sulla settima secondo un'alternanza binaria (8 – 7 – 8 – 7 – 8). Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 9 presenta il *pattern* che dispone una serie formata da un elemento tetrasillabico (in questo caso il *word cluster* piano ὁ τοῦ λόγου), un trisillabo (lo sdrucchiolo ἔλεγχος) e un elemento pentasillabico (il *word cluster* piano ἐκ τῶν πραγμάτων). Il v. 10 è molto interessante per l'uso degli elementi solitamente clitici: nel primo κῶλον, infatti, dopo il trisillabo πάρεστι, v'è il nesso καὶ γάρ che dovrebbe essere proclitico di θαυματουργοῦντα ma non può a causa della legge di Maas sull'impossibilità di clitici in corrispondenza di cesura; probabilmente va inteso come un gruppo bisillabico piano [ˈkeɣar]<sup>768</sup>. In tal modo il v. 10 presenta *pattern* *b – a – 2b – a* (trisillabo tronco + *word cluster* bisillabico piano + pentasillabo piano e bisillabo piano); il v. 11, invece, ha *pattern* *b – 2a – b – a* (quattro *word cluster*, uno trisillabico piano, uno tetrasillabico sdrucchiolo e uno bisillabico tronco, seguiti da un ultimo *word cluster* trisillabico piano; tutti i *word cluster* sono formati da monosillabo proclitico + elemento portatore di tonico, nei primi due casi un

<sup>764</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>765</sup> Dato che si trova dopo una 7pp, si considera il καὶ di καὶ Παλαιστίνην, normalmente clitico, come accentato [ˌkepaɪˈstinin].

<sup>766</sup> Dopo 7pp, καὶ assume accento d'appoggio e, al contempo, l'accento del bisillabo tronco καινήν si attenua dinanzi a fondamentale di undicesima sillaba (terza casistica degli accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, pp. 345), causando quindi due anapesti: [allenˈθaðe ˈkseninte ˌke kenin ˈplasin].

<sup>767</sup> Sia ἐκ τῶν πραγμάτων del v. 9 sia τὸν πρὸ τοῦ χρόνου del v. 17 si trovano dopo una 7pp e presenterebbero cinque atone prima dell'accento fondamentale di undicesima: dunque, il loro primo elemento assume accento di appoggio.

<sup>768</sup> Si veda HOLTON et al. 2019, p. 227.



participio trisillabico in acc. masch. sing., negli altri due casi un monosillabo e un bisillabo, tra loro in rapporto di 1 a 2); il v. 12 è identico, con la sola differenza che il primo elemento è sdrucchiolo. Il v. 13, invece, semplicemente inverte l'ordine dei κῶλα, con *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo tronco, trisillabo piano, *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano): il v. 14 mantiene intatta la distribuzione del primo κῶλον ma inverte l'ordine degli elementi del secondo, con *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo prima di quello trisillabico piano (*pattern a – b – 2a – b*); il v. 15, invece, pone i due elementi bisillabici all'esterno e quelli dispari, l'uno la metà metrica dell'altro, al centro (*pattern a – b – 2b – a*). Il v. 16 presenta la medesima disposizione di elementi che si è vista al v. 9 (in questo caso tre *word cluster*: pentasillabo – trisillabo – tetrasillabo<sup>769</sup>). Il v. 17, infine, ha la medesima distribuzione sillabica del v. 9 con *word cluster* tetrasillabico piano, trisillabo sdrucchiolo e *word cluster* pentasillabico piano. Dal punto di vista ritmico, i vv. 9 e 11 hanno ritmo ascendente quasi identico (v. 9 anapesto, giambo, due anapesti e atona finale; v. 11 giambo, anapesto, anapesto allungato con due atone prima di C7 e giambo dopo cesura, giambo e atona finale); i vv. 10 e 12, invece, hanno entrambi un'inversione: il v. 10, dopo dattilo e giambo nel primo κῶλον (inversione), prosegue nel secondo con un anapesto allungato, un giambo e un'atona finale, il v. 12, sempre dopo inversione, con dattilo e giambo, ha due anapesti e un'atona finale. Il 13 ha ritmo discendente come gli altri versi dispari precedenti, con lievi modifiche (due giambi + anapesto allungato, con atona prima di cesura e anapesto dopo cesura; anapesto e atona finale); il v. 14 muta solo l'ordine di anapesto e anapesto allungato nel secondo κῶλον. Il v. 15 inizia con ritmo discendente (dattilo + trocheo), che però diviene ascendente dopo cesura (due anapesti e atona finale); il v. 16 potrebbe essere letto sia come di ritmo discendente, accentando κὰν e τῶν (in tal caso, due dattili + tre trochei) o di ritmo ascendente con i due elementi monosillabici atoni (anapesto allungato, anapesto, anapesto allungato e atona finale); il v. 17, infine, è di ritmo ascendente come il v. 9 (anapesto, giambo, due anapesti e atona finale).

3. vv. 18-26 – si introduce il riferimento alla vicenda di Zaccheo, vero e proprio *Leitmotiv* del componimento. La sezione si apre con 5p e si chiude con 5pp: si tratta della riproposizione, a inizio e fine struttura, dell'alternanza binaria che caratterizza i vv. 18-21, appunto tra 5p e 5pp; i vv. 22-25, invece, si aprono e si chiudono con due versi che pongono accento sulla quinta sillaba (5ox e 7pp) e, al loro interno, si hanno 5p e 5pp, in ordine inverso rispetto all'alternanza binaria precedente. L'aggiunta di 5pp a fine sezione fa in modo che dal v. 24 al v. 28 vi sia un'alternanza binaria di versi con C7 e C5. Il v. 18 ha *pattern a – b – 2b – a* (*word cluster* bisillabico piano, trisillabo piano, pentasillabo sdrucchiolo e bisillabo piano); a livello grafico, il v. 19 riprende il *pattern* del v. 18 fino a cesura e poi seguono due bisillabi, concordati, separati dal trisillabo ἐν χειρί: πᾶσαν, posto dopo C5, si trova al centro del verso tra la cesura principale e una seconda pausa in luogo di C7. Il

<sup>769</sup> Ciascun *word cluster* è anche in questo caso composto da monosillabo + parola portatrice di tonico; in questo caso, proprio grazie al monosillabo proclitico, anche gli elementi portatori di κῶλον condividono lo stesso schieramento.

v. 20 ha *pattern*  $a - b - 2a - b$ , che riprende quello del v. 18 ma lo rende basato sugli elementi pari (bisillabo tronco, trisillabo piano, tetrasillabo piano e trisillabo piano); il v. 21, invece, presenta un unico *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo al primo κῶλον, seguito da *word cluster* trisillabico piano e da due bisillabi piani al posto del solito tetrasillabo (in questo modo gli ultimi tre elementi del verso sono tutti bisillabi piani); il v. 22, sfruttando il fatto che il pentasillabo del v. 21 era composto da due proclitici, un bisillabo e un enclitico, muta l'ordine di questi elementi in un trisillabo piano seguito da bisillabo tronco al primo κῶλον, con un *word cluster* trisillabico tronco e due bisillabi (uno tronco, uno piano) in clausola, con *pattern*  $b - a - b - a - a$ . Il v. 23 inverte graficamente l'ordine degli elementi di ciascun κῶλον in  $b - a - b - 2a$ , ma a livello fonetico il primo gruppo di cinque sillabe forma un *word cluster*, formato da pentasillabo piano, trisillabo tronco e tetrasillabo piano; (bisillabo + trisillabo piano + trisillabo tronco e tetrasillabo piano), mentre il v. 24 inverte solo l'ordine degli elementi del secondo κῶλον in *word cluster* tetrasillabico e trisillabo fonale; il v. 25 ha *pattern*  $b - 2a - b - a$  (trisillabo, tetrasillabo, trisillabo sdrucchiolo seguiti da anapesto) e il v. 26, infine, ha *pattern*  $a - b - 2b - a$  (bisillabo tronco + trisillabo e *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo e bisillabo pari). Dal punto di vista accentuativo, il v. 18 inizia con ritmo discendente (dattilo + trocheo) che però diventa discendente appena dopo cesura con due anapesti e un'atona finale; il v. 19, invece, mantiene il ritmo discendente fino alla pausa secondaria in C7 (trocheo + dattilo + trocheo), a cui segue un anapesto e, di nuovo, un trocheo finale<sup>770</sup> e così anche i vv. 20 (due giambi, un anapesto allungato, un anapesto e un'atona finale); 21 (anapesto, anapesto allungato, due giambi e atona finale), 22 (giambo e tre anapesti con atona finale<sup>771</sup>), 23 (due anapesti allungati e un anapesto, con atona finale) e 24 (due anapesti<sup>772</sup>, giambo e anapesto allungato con atona finale). Il v. 25 è l'unico ad iniziare con un dattilo derivante da inversione, il cui ritmo discendente è però subito risolto con una sequenza di un giambo e due anapesti con atona finale. Il v. 26 inizia con giambo a cui però segue un inserto dattilico (πληρῶν ἄπασαν<sup>773</sup>), il cui ritmo discendente si ferma però con la C5, dopo la quale sono posti un giambo e un anapesto con atona finale.

II. vv. 27-47 – si introduce la figura del committente dell'evangelario, Costantino IX Monomaco.

1. vv. 27-34 – tutti i versi di questa parte hanno la prima sillaba atona. Si ha una struttura speculare divisa in tre gruppi: 1. vv. 27-29 7p, 5ox, 5p; 2. vv. 30-31 5p e 5ox; 3. vv. 32-34 5p, 5ox, 7pp, tutti con accento sulla seconda sillaba. Dal punto di

<sup>770</sup> Il nesso ἐν χειρὶ κτίσιν, probabilmente, mantiene tutti e due gli accenti, rientrando nella prima casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 344, nonostante il secondo accento coincida con quello di undicesima sillaba.

<sup>771</sup> Rispetto al precedente, in questo caso nel nesso τὸν μικρὸν μικρὰν στέγην l'accento di μικρὰν diviene atono prima di στέγην, secondo la terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>772</sup> Nel gruppo ἀλλὰ πρόδηλος τῶν ἀπάντων, l'accento grammaticale di ἀλλὰ svanisce di fronte a tonica di πρόδηλος [alla'proðilos]; per τῶν ἀπάντων, si accenta τῶν perché dopo 5pp.

<sup>773</sup> Prima casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

vista della distribuzione sillabica, il v. 27 ha un *pattern*  $2b - a - b - a$  (*word cluster* pentasillabico, bisillabo, *word cluster* trisillabico e bisillabo; tutti gli elementi sono piani); l'ordine dei  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\alpha$  è invertito al v. 28 con *pattern*  $b - a - 2b - a$  (*word cluster* trisillabico piano, *word cluster* bisillabico tronco, *word cluster* pentasillabico tronco e bisillabo piano). Il v. 29, poi, ha *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco, due trisillabi piani e *word cluster* tetrasillabico piano), seguito ai vv. 30-31 da una disposizione identica in tre gruppi (pentasillabo, trisillabo, tetrasillabo<sup>774</sup>). Il v. 32 torna ad avere un *pattern*  $a - b - 2a - b$  (bisillabo tronco, trisillabo piano, *word cluster* tetrasillabico tronco e *word cluster* trisillabico piano), mentre il v. 34 sposta il tetrasillabo a inizio  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  in modo da avere una sequenza di tre trisillabi dopo il proclitico iniziale (*pattern*  $2a - b - b - a$ ): in mezzo a questi due versi, il v. 33 dispone gli elementi come i vv. 30-31, con un pentasillabo tronco, un trisillabo piano e un *word cluster* tetrasillabico piano. Nella sezione il ritmo è praticamente sempre discendente: v. 27 anapesto allungato, giambo, anapesto, giambo e atona; v. 28 giambo, anapesto, quattro atone e arsi<sup>775</sup>, clausola trocaica; v. 29 due giambi, un anapesto e un anapesto allungato con atona finale; v. 30 un anapesto allungato, un anapesto, un anapesto allungato con atona finale<sup>776</sup>; v. 31 quattro atone e una tonica sulla quinta sillaba<sup>777</sup> e due anapesti con atona finale; v. 32 tre giambi, un anapesto<sup>778</sup>, un giambo e un'atona; v. 33 un giambo, tre anapesti e un'atona; v. 34 un giambo un anapesto, un anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo), giambo e atona finale.

2. vv. 35-47 – i versi si dividono in vari sottogruppi: 1. i vv. 35-36, caratterizzati uno da 5p e l'altro da 7p, entrambi accentati sulla prima sillaba e con gli altri due accenti sfalsati di una posizione (v. 35 su quarta e ottava; v. 36 su quinta e nona); 2. vv. 37-40, una coppia di versi con 5ox e accento su quinta e settima sillaba, una coppia di versi con 5pp con accenti su ottava sillaba; 3. vv. 41-43, con i versi dispari caratterizzati da 5ox e il v. 42 da 7p, tutti con la sesta sillaba accentata; vv. 44-47, due coppie tutti accomunati da accento in quinta sillaba, due con C7 e due con C5. Il v. 35 ha *pattern*  $b - a - 2a - b$  (prima della cesura due *word cluster*, il primo trisillabico sdrucchiolo e il secondo bisillabico piano; dopo la cesura *word cluster* tetrasillabico piano e un trisillabo piano); il v. 36, invece, muta l'ordine degli elementi attraverso una vera e propria frammentazione sillabica (i quattro portatori di accento sono bisillabi piani, cui viene connesso un pari numero di clitici, accoppiati l'un di fianco all'altro come enclitico della parola precedente e procli-

<sup>774</sup> Sia  $\kappa\alpha\iota$  γῆς ἔχων [keγis' exon] sia  $\kappa\alpha\iota$  τῶν κάτω [keton'kato] hanno l'accento in decima sillaba in realtà atono, cfr. terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>775</sup> Per questa sequenza creata a inizio secondo  $\kappa\tilde{\omega}\lambda\omicron\nu$  dal *word cluster* οὐκ ἀπαξιοῖ si può supporre un accento di appoggio sulla terzultima sillaba (cfr. ἄξιος → [uka,paksi'i]), creando così un anapesto e un giambo prima della clausola trocaica.

<sup>776</sup> Su  $\kappa\alpha\iota$  γῆς ἔχων, vd. *supra*.

<sup>777</sup> Questa cellula potrebbe essere un attacco enfatico, come visto in precedenza. Potrebbe anche avere un accento secondario sulla prima sillaba del sostantivo [ton,ðimiur'yon], cfr. e.g. *Et.Gud.* s.v. δημιουργῶ, p. 352.9-10 De Stefani  $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$  τὸ δῆμιος καὶ τὸ ἔργον γίνεται δημοεργός καὶ κατὰ συναίρεσιν δημιουργός.

<sup>778</sup> Si interpreta τῶ ξενιστῆ posto dopo 5p come [tokseni'sti].

tico della parola successiva) secondo un *pattern* che risulta alquanto regolare,  $b - 2a - b - a$  (trisillabo sdrucciolo, tetrasillabo sdrucciolo, trisillabo piano e bisillabo piano, tutti *word cluster* tranne τύχης finale); il v. 37 ha nel primo κῶλον un *word cluster* pentasillabico piano<sup>779</sup>, nel secondo un trisillabo piano e un tetrasillabo piano ( $a - b - 3b - a$ ), mentre ai vv. 38-39 si hanno gli stessi elementi riorganizzati secondo due *pattern*, uno con *word cluster* pentasillabico tronco, trisillabo piano e tetrasillabo piano, l'altro con tre *word cluster* piani, uno pentasillabico, il secondo tetrasillabico e il terzo trisillabico; il v. 40, invece, accosta due gruppi pentasillabici (ovvero due verbi, un pentasillabo e un tetrasillabo separati da καί) a un bisillabo piano in clausola. Il v. 41 ha *pattern*  $a - b - a - a - b$  (bisillabo e trisillabo tronco; due bisillabi e un trisillabo piano), mentre al v. 42 ritorna la disposizione con pentasillabo piano, bisillabo e pentasillabo piano<sup>780</sup>. Il v. 43 ha *pattern*  $b - a - 2b - a$  (trisillabo sdrucciolo, bisillabo piano, *word cluster* pentasillabico sdrucciolo e bisillabo piano) e il v. 44  $b - 2a - b - a$  (*word cluster* trisillabico piano, tetrasillabo sdrucciolo, *word cluster* trisillabico piano<sup>781</sup> e bisillabo piano); il v. 45 ha un unico lungo *word cluster* eptasillabico al primo κῶλον, seguito al secondo da un bisillabo e un *word cluster* trisillabico<sup>782</sup>; i vv. 46-47 invece hanno *pattern*  $b - a - b - 2a$  (v. 46 *word cluster* trisillabico sdrucciolo, bisillabo tronco, trisillabo tronco e tetrasillabo piano; v. 47 *word cluster* trisillabico piano<sup>783</sup>, bisillabo tronco e due *word cluster* piani, entrambi al genitivo, uno trisillabico e l'altro tetrasillabico<sup>784</sup>). Dal punto di vista ritmico, il v. 35 inizia con un ritmo discendente (dattilo + trocheo), cui fa séguito al secondo κῶλον il suo opposto, con due anapesti e un'atona finale; il v. 36 dispone gli accenti del primo κῶλον con un'inversione iniziale, quindi dopo un attacco dattilico si ha un giambo, seguito da un anapesto allungato (due atone prima di cesura e un giambo dopo), giambo e atona finale; il v. 37 inizia per anapesto allungato, seguito da anapesto e anapesto allungato con atona finale. Il v. 38 pone il primo accento solo sulla quinta sillaba, con una soluzione volutamente enfatica, seguito da giambo e anapesto allungato con atona finale; i vv. 39-40 iniziano con due anapesti allungati, seguiti da anapesto e atona finale. Il v. 41 incomincia per ritmo ascendente (giambo + anapesto) ma in corrispondenza con C5 vi sono due accenti consecutivi su quinta e sesta sillaba: il secondo κῶλον in questo modo è di ritmo discendente (trocheo + dattilo + trocheo). Il v. 42 ritorna a ritmo fortemente ascendente (quattro atone seguite da tonica, un giambo e ancora quattro atone seguite da tonica e atona<sup>785</sup>), mentre il v. 43 incomincia con inversione (dattilo + giambo), mentre al secondo κῶλον si ha un trocheo (isolato

<sup>779</sup> Degli accenti di θεοῦ σχών, solo uno è quello tonico, probabilmente il primo. Si tratta della terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>780</sup> Grafematicamente, in questo caso si può ricondurre il *pattern* a  $a - b - a - 2b$ , con relazione diretta tra καί πρὸς e δόξαν.

<sup>781</sup> I due *word cluster* trisillabici sono l'uno l'opposto dell'altro: ἀεὶ τε e ἄ πρᾶττειν.

<sup>782</sup> A livello grafico, due bisillabi di accento opposto separati da atona.

<sup>783</sup> Si noti il chiasmo strutturale tra δέος μὲν (bisillabo piano + enclitica) e καὶ θαῦμα (proclitica + bisillabo piano).

<sup>784</sup> Tutti gli elementi che portano accento tonico sono bisillabi piani tranne παντός.

<sup>785</sup> In questo caso, forse, vanno intesi due accenti di appoggio su πρὸς ed ἐξ.

al centro del verso dalla seconda pausa in settima sede) seguito da un anapesto allungato in clausola, [kelambru'stefus]. Il v. 44 dispone un giambo seguito da anapesto, un anapesto allungato (due atone prima di C7 e giambo dopo cesura), un giambo e un'atona finale. Il v. 45, invece, inizia con il *word cluster* eptasillabico καὶ συνδιευθύνοντος che pone primo accento dopo cinque sillabe da inizio verso<sup>786</sup>, una cellula ritmica a cui segue anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo dopo di essa) giambo e atona finale. Il v. 46 pone i primi due accenti come il v. 44 e, dopo un *pattern* creato da inversione (dattilo + giambo), prosegue con due anapesti e un'atona; il ritmo ascendente caratterizza anche il v. 47, con un giambo, un anapesto, un giambo e un anapesto allungato con atona finale.

III. vv. 48-70 – nella parte finale, Mauropode consiglia a Costantino IX di accogliere anche gli altri fautori del suo successo come suoi patroni.

1. vv. 48-57 – la sezione si divide in tre parti e un verso conclusivo, come la seconda parte della prima sezione. In queste tre parti i vv. 52 e 55 svolgono da snodo e sono parte integranti ognuno di due strutture consecutive, come avviene anche nella prima sezione del componimento: 1. vv. 48-52 si aprono e si chiudono per 5ox, contengono tre versi, uno con 7pp e due con 7p e una pausa minore in corrispondenza di C5; 2. vv. 52-55: si aprono e si chiudono per 5ox e contengono due versi con 5p; 3. vv. 55-57 con una 5ox e due 5pp, quindi la medesima accentazione sulla quinta sillaba in due contesti metrici differenti. Si aggiunga che, dei vv. 48-52 solo il primo non ha accento sulla prima sillaba e, tranne i vv. 49 e 52, gli altri hanno accento sulla sesta sillaba; i vv. 52-55 hanno solo il v. 54 che non ha accento sulla prima sillaba, mentre i vv. 53-55 hanno accento sull'ottava. Dal punto di vista della distribuzione sillabica, i vv. 48 e 50 presentano una sequenza formata da pentasillabo tronco, trisillabo sdrucchiolo e tetrasillabo piano, un *pattern* già osservato in precedenza, mentre il v. 49 ha bisillabo piano, *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo, monosillabo tonico e *word cluster* tetrasillabico piano e il v. 51 pone attorno a un bisillabo centrale, posto tra due pause metriche, due gruppi pentasillabici. Il v. 52 torna a un *pattern* più consueto, *b – a – b – 2a*, modificato dai vv. 53-54 in *a – b – b – a – a* e *a – b – b – 2a*, praticamente identici. I v. 55 invece pone nel primo κῶλον due proclitiche e due sostantivi in un *word cluster* fonetico pentasillabico, seguito da trisillabo tronco e tetrasillabo piano. I vv. 56-57 sono identici e ricordano il *pattern* dei vv. 44-45: il primo κῶλον di entrambi finisce con il participio accusativo singolare di βασιλεύω (o del suo composto συμβασιλεύω), preceduto solo da monosillabi; il secondo κῶλον ha καὶ seguito da participio trisillabico sdrucchiolo con accento di appoggio in undicesima posizione e da σε – peraltro, le due clausole sono tra di loro in consonanza netta, quasi paronomasia: στέψαντά σε; σκέποντά σε. Dal punto di vista ritmico, i vv. 48 e 50 sono identici: nel primo κῶλον vi è solo un accento sulla quinta sillaba<sup>787</sup>,

<sup>786</sup> Il ritmo ascendente rimane invariato anche se si supponesse accento di appoggio su σύν-, [ke,sinðieu'θinontos], con giambo e anapesto

<sup>787</sup> In entrambi i casi si potrebbe supporre un accento sulla seconda, con una sequenza di giambo e anapesto, ma la cellula ritmica con quattro atone e una tonica è l'ipotesi più probabile.

mentre nel secondo κῶλον si trovano accostati un dattilo al centro del verso e una clausola anapestica con atona finale; il v. 49, invece, incomincia per trocheo seguito da anapesto; le due atone finali di ἐξάγοντα, sebbene poste prima di cesura, formano con φῶς un anapesto, seguito da un secondo anapesto e un'atona finale. Il v. 51, invece, inizia per anapesto allungato e continua con ritmo discendente, con giambo, anapesto, giambo e atona finale. Il v. 52 ha inversione iniziale (dattilo + giambo), seguita da un giambo e un anapesto allungato con atona finale; il v. 53 ha un attacco di ritmo discendente (dattilo + trocheo) cui fanno séguito due anapesti<sup>788</sup> e il ritmo ascendente continua anche al verso successivo (due giambi, un anapesto allungato e un anapesto con atona finale<sup>789</sup>). Il v. 55 incomincia con due proclitiche, di cui la prima diviene accentata per posizione: si ha così un dattilo e un trocheo prima di cesura<sup>790</sup>; nel secondo κῶλον si hanno invece due anapesti e un'atona finale. Il v. 56, infatti, torna a ritmo ascendente (quattro atone seguite da tonica<sup>791</sup> + anapesto, anapesto allungato e atona finale<sup>792</sup>; il v. 57 è identico al precedente.

2. vv. 58-70 – la sezione si può dividere in tre parti: i vv. 58-61 presentano un'alternanza binaria delle cesure, ai versi pari una 5pp e ai versi dispari una 5ox; i vv. 62-66, invece, hanno una struttura speculare attorno al v. 64, al centro della sotto-sezione con 5pp (5ox – 7pp – 5pp – 7pp – 5ox) e, tranne il v. 64 che ha ha accento sulla terzultima e v. 65 che ha accento su seconda, gli altri hanno accenti su prima e quinta sillaba. Ai vv. 67-70 si torna infine all'alternanza binaria dei vv. 58-61, con alle sedi dispari 5ox e alle sedi pari 5p<sup>793</sup>. Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 58 pone un pentasillabo sdrucchiolo, un trisillabo piano e un tetrasillabo piano, il v. 59 un *pattern a – b – b – 2a* (trisillabo piano, bisillabo tronco concordato con il trisillabo sdrucchiolo al di à della cesura – un esempio di *ejambement* interno, tetrasillabo piano), mentre il v. 60 lo ribalta in *2b – a – b – a* (pentasillabo sdrucchiolo, bisillabo, trisillabo e bisillabo pari). Come prima i vv. 56-57, i vv. 61-62 entrambi hanno *pattern b – a – 2a – b* (v. 61 *word cluster* trisillabico sdrucchiolo, *word cluster* bisillabico tronco; tetrasillabo e trisillabo piani; v. 62 trisillabo sdrucchiolo + bisillabo tronco; due *word cluster*, uno tetrasillabico sdrucchiolo e l'altro trisillabico piano. Il v. 63 ha i due κῶλα che iniziano entrambi con una forma di πᾶς seguita da

<sup>788</sup> Nei due bisillabi finali, l'accento di κρατῶν si attenua dinanzi a φέρων, formando così un anapesto e un'atona finale: [kraton'feron]. Si tratta della terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>789</sup> Come per il v. 53, la clausola φρικτοὺς λόγους rientra nella terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345, con primo accento che diviene atono prima di quello di undicesima sillaba.

<sup>790</sup> Intendo il nesso βροτῶν φῶς come [vro'tonfos], secondo la terza tipologia di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>791</sup> Si può supporre che in questo caso sia accentato καί, formando così una sequenza di un giambo e di un anapesto

<sup>792</sup> In questo caso, dato che καί è appena prima della tonica di στέψαντά σε, è probabile che rimanga atono. Tuttavia, dato che, come HOLTON et al. 2019, p. 226, talvolta il primo accento di una sequenza come στέψαντά σε era atono o comunque secondario e, come più volte detto, un monosillabo (soprattutto se dotato di accento grammaticale) prende accento se è posto dopo 7pp e prima di almeno un'atona: in questo modo si avrebbe un ritmo formato da due anapesti e un'atona finale.

<sup>793</sup> In questo modo la sezione inizia e finisce con lo stesso *pattern* nella distribuzione delle cesure.

monosillabo, con *pattern* riconducibile a  $a - 2b - b - a$ , con bisillabo e il pentasillabo formato, in realtà, da monosillabo tonico e tetrasillabo sdrucciolo, seguiti nel secondo κῶλον da *word cluster* trisillabico e bisillabo. I vv. 64-67 sono molto coerenti nella distribuzione sillabica: i vv. 64 e 66, iniziati entrambi per οὔτοι, hanno  $a - b - b - 2a$  (v. 64 bisillabo piano + *word cluster* trisillabico sdrucciolo e trisillabo sdrucciolo + due bisillabi, gruppo tetrasillabico con accento piano<sup>794</sup>; v. 66 bisillabo piano, due *word cluster* trisillabici, uno tronco e uno piano; tetrasillabo piano); il v. 65 ha una disposizione in ordine crescente degli elementi (trisillabo piano e due *word cluster*, uno tetrasillabico sdrucciolo e uno pentasillabico piano), mentre i vv. 67-68 hanno una disposizione in ordine decrescente, in tutti e due i casi con tre *word cluster* piani, uno pentasillabico, uno tetrasillabico e uno trisillabico<sup>795</sup>. Il v. 69, invece, ha *pattern*  $a - b - b - 2a$  come i vv. 64 e 66, con bisillabo tronco e tre *word cluster* (due trisillabici trochi e uno tetrasillabico piano), mentre il v. 70 presenta un ordine decrescente identico ai vv. 67-68. Per quanto riguarda il ritmo, il v. 58 presenta anapesto, anapesto allungato (due atone prima di cesura e giambo dopo cesura), un secondo anapesto allungato<sup>796</sup> e un'atona finale; v. 59, invece, ha un primo κῶλον di ritmo ascendente (giambo + anapesto), ma i due accenti consecutivi su quinta e sesta sillaba fa sì che al secondo κῶλον il ritmo divenga discendente (dattilo + due trochei); il v. 60, infine, è di ritmo ascendente (tre anapesti, un giambo e un'atona finale). I vv. 61-62, invece, hanno entrambi inversione: dopo un dattilo e un giambo, il v. 61 pone due anapesti e un'atona finale, il v. 62, invece, un giambo e un anapesto allungato con arsi in undicesima sede<sup>797</sup>, seguito da atona finale. Il v. 63, invece, ha accento anche sulla terza sillaba, proponendo così un ritmo discendente fino a fine verso (due trochei, due dattili e un trocheo). Il v. 64 incomincia con ritmo discendente (trocheo + due dattili), ma dopo il secondo dattilo viene giustapposto un anapesto e un'atona finale, che introduce il ritmo ascendente che contraddistingue il v. 65 (giambo, tre anapesti e un'atona finale). Il v. 66 riprende la disposizione accentuativa dei vv. 61-62, ma con una doppia inversione, che causa un doppio cambiamento ritmico dovuto agli accenti consecutivi a cavallo di C5 e alle quattro atone dopo la sesta sillaba (trocheo + anapesto + dattilo + anapesto e atona finale). I vv. 67-70 hanno tutti ritmo ascendente: i vv. 67-68 hanno due anapesti allungati<sup>798</sup> + anapesto e atona finale; il v. 69 giambo + due anapesti + giambo e atona finale; v. 70 anapesto allungato, quattro atone + tonica<sup>799</sup>, giambo e atona finale.

<sup>794</sup> L'accento di λαμπροί, però, si attenua davanti all'undicesima sillaba e, per questo motivo, il gruppo tetrasillabico ha solo un accento metrico [lambri 'liθi].

<sup>795</sup> Gli elementi che portano l'accento seguono un *pattern*  $a - b - a$  (bisillabo tronco, trisillabo piano e bisillabo piano).

<sup>796</sup> In realtà la sequenza φίλους καὶ μητέρα può essere interpretata anche come due giambi, ponendo accento anche su καί.

<sup>797</sup> Nella clausola σοῦ χάριν l'accento di σοῦ si perde dinanzi al tonico in undicesima sillaba di χάριν [su'xarin].

<sup>798</sup> In realtà il primo dei due potrebbe essere scisso in due giambi a causa dell'accento grammaticale del relativo posto in entrambi i casi in seconda sillaba.

<sup>799</sup> Dato che τὴν ἀμοιβήν si trova dopo ἕρ si può supporre che, in realtà, τὴν sia metricamente accentato, creando così una sequenza di un giambo + un anapesto.

Si riscontrano dodici elisioni (v. 6 οὐδ' εἰς; v. 7 ἀλλ' ἐνθάδε; v. 8 ἀπ' ἄλλων; v. 9 δ' ἔλεγχος; v. 27 ἀλλ' ὡς; v. 32 δ' ἐρίζει; v. 37 ἀλλ' ἐκ; v. 46 δ' ὑπηκόοις; v. 48 ἀλλ' ὦ; v. 66 κατ' ἐχθρῶν; v. 49 μεθ' ὧν; v. 51 παρ' αὐτῶν) e un *enjambement* (vv. 7-8).

## 26.2 Commento letterario

**31.1-8 ὦ ... αἰμάτων** come l'*Carm.* 2 Bollig - de Lagarde, anche questo epigramma incomincia *ex abrupto* con un'esclamazione di stupore nei confronti della meraviglia insita nel manufatto: si tratta di una riformulazione di un vero e proprio τόπος inno-grafico che si ritrova, per esempio e.g. AHG VIII 17, 120-121 ὦ θαῦμα τῶν ἀπάντων θαυμάτων καινότερον. I versi successivi corrispondono alla sezione ecfrastrica dell'epigramma, in cui si descrive la straordinarietà del manoscritto sul quale esso era trascritto. La straordinarietà della "nuova" materializzazione di Cristo attraverso il libro è sottolineata ai versi pari: mentre al v. 2 si descrive, in forma speculare, la prima παρουσία (πάλιν identico come elemento esterno in incipit ed explicit; λόγος e θεός come secondo e penultimo elemento; σάρξ καὶ βροτός al centro del verso), al v. 4 la continua παρουσία permessa dalla Parola nel manoscritto è descritta dalla figura etimologica che unisce il verbo παχύνω del primo κῶλον e πάχος del secondo. In particolare, παχύνω ricorre più volte nell'Antico Testamento e, come πάχος, indica letteralmente lo spessore dovuto al fatto che Dio, l'incorporeo per eccellenza, divenne materiale e quindi *thick* (vd. LSJ e Lampe, s.v.). La definizione di Maria come ἀγνή παρθένος è tradizionale e assai diffusa nella tradizione innografica sin da Romano il Melode (e.g. Rom.Mel. *Hymn.* 13.32; cfr. Io.Maur. *Can. in Dem.* 2.201 D'Aiuto). Vi è un incessante riferimento alla prima venuta, tramite vari avverbi (πρίν, πρόσθεν; δῖς, πάλιν e αὖθις che implicano il concetto di ritorno) fino all'avversativa del v. 7 e al primo riferimento diretto al manoscritto tramite l'avverbio ἐνθάδε. Nello stesso verbo viene introdotta anche la ripresa del motivo dell'iniziale stupore del v. 1, perché Cristo è presente ξένην τε || καὶ καινὴν πλάσιν / πλασθεῖς: non solo l'accusativo ha i due attributi disposti prima e dopo la C7 con le due congiunzioni al centro, ma vi è l'*enjambement*, segnalato nel manoscritto vaticano dall'assenza di punteggiatura a fine verso. In tal modo, Mauropode riprende lo schema connettivo del v. 2 (C5 || καὶ – v. 7 τε || C7 || καὶ) ma unisce l'ultimo elemento del v. 7, il sostantivo bisillabico piano in accusativo πλάσιν, al primo del v. 8, il participio aoristo passivo πλασθεῖς, tramite figura etimologica: si tratta di un chiasmo sintattico degli elementi già presenti al v. 4, dove appunto si parlava della prima venuta di Cristo. L'accostamento di πλάττω e πλάσις non è peregrino in letteratura, anche in poesia: questa disposizione in *enjambement*, però, ricorda molto da vicino Gr.Naz. *Carm. de se ipso* PG 37, col. 1202.1-3 ἄπαξ γεγέννημ', εἴτ' ἀνεπλάσθην Θεῷ· / τυχόν τιν' ἄλλην ὕστερον πλασθήσομαι / πλάσιν, καθαρθεῖς τῷ φιλοτρόπῳ πυρί, con la sola differenza che nel testo mauropodeo si parla di una nuova forma in cui proprio Dio si rivela nel mondo. La nuova πλάσις non è fatta di αἶματα, gli effluvi corporei presenti in Gesù in quanto uomo, ma di ἄλλοι χρώματα, ovvero i variegati colori delle miniature presenti nel manoscritto.

**31.9-17 ὁ ... χρόνου** il v. 9 è un verso di snodo, secondo una consuetudine tipica di Mauropode: si danno le prove fattive (ἐκ τῶν πραγμάτων) di quanto detto in pre-



cedenza: si basa su Hebr. 11.1 ἔστιν δὲ πίστις ἐλπιζομένων ὑπόστασις, πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων. I versi successivi si basano su una distinzione binaria effettuata dall'anafora di πάρεστι, la cui disposizione sillabico-accentuativa è già stata analizzata nel *Commento metrico*: l'uso di πάρεστι, come già indicato in precedenza per l'*Carm.* 4 Bollig de Lagarde, è una scelta che dipende dal fatto che, in Greco, παρουσία è la presenza di Cristo sulla terra e la δευτέρα παρουσία il suo ritorno finale. Sono entrambi molto interessanti dal punto di vista iconografico perché testimoniano che nelle miniature del manoscritto vi era con tutta probabilità raffigurazione dei miracoli di Cristo (v. 10 θαυματουργοῦντα), di altre sue azioni (v. 11 δρῶντα), dei suoi discorsi (vv. 12-13) e, infine, della sua morte in Croce (v. 11 πάσχοντα)<sup>800</sup>, esattamente come in Par. gr. 74, per esempio. La clausola del v. 11, invece, καὶ νῦν ὡς πάλαι si riferisce all'efficacia rappresentativa delle immagini, secondo la concezione teologica post-iconoclastica per la quale l'immagine è ricettacolo del Santo e, dunque, permette la presenza effettiva di ciò che è raffigurato. Un secondo verso di snodo (v. 14) introduce alla descrizione della scrittura in cui è stato redatto il manoscritto, la maiuscola liturgica, di cui si è detto in precedenza<sup>801</sup>. Καινὸν τὸ θαῦμα ricorda il modo in cui viene definita l'incarnazione di Cristo nell'orazione pasquale pseudocristostomica (ps.Io.Chrys. *In sanctum Pascha* 6.61 (SC 27.189): ὀρῶσαι τὸ καινὸν θαῦμα, ἄνθρωπον συγκεκραμένων θεῶ, ma gli elementi del v. 14, in realtà, attingono a un lessico molto comune, diffuso nella produzione iconografica: e.g. AHG VIII 17, 120-121 ὃ θαῦμα τῶν ἀπάντων θαυμάτων καινότερον, già alluso al v. 1. Sia καινὸν τὸ θαῦμα sia, soprattutto, νεὰ χάρις indicano simultaneamente sia la straordinaria modalità con la quale Cristo si presenta al mondo (il manoscritto) sia quanto detto in precedenza, ovvero le azioni di Cristo e le sue parole portatrici della Nuova Alleanza. Νέα viene dunque ripreso da νεάζω del v. 15, secondo un gioco etimologico tra due elementi di secondo – primo κῶλον (in questo caso senza *enjambement*) già visto per i vv. 7-8; νεάζω è a sua volta in antitesi verticale con αρχαίζω del verso successivo, in evidente omoteleuto: il libro, infatti, unisce nuovo e vecchio, esattamente come la parola di Cristo completa la vecchia Alleanza, e nel contempo trasporta nel tempo ciò che è fuori dal tempo. L'epiteto di βίβλος, θεόφθεγκτος, è un aggettivo usato in iconografia per una memoria di un contacio forse di Romano il Melode (*Hymn.* 79.6.1 τὰ θεόφθεγκτα δόγματα). Si noti il linguaggio specifico usato per descrivere la scrittura: mentre γράμματα sono le lettere, τύπος è il formato.

**31.18-26 τίς ... κτίσιν** dopo aver descritto il manoscritto e l'importanza del suo contenuto, la seconda sezione è uno snodo fondamentale per passare dalla sezione efrastica all'introduzione della figura di Costantino IX. Come si è già detto nel *Commentario metrico*, il passaggio alla seconda sezione è segnalato anche sul manoscritto vaticano, attraverso il tau del τίς iniziale, di proporzioni più grandi e posto leggermente nel margine. I primi tre versi della sezione (vv. 18-21) contengono domande dirette introdotte dal medesimo pronome interrogativo τίς posto in anafora a inizio v. 18 e 19, soggetto del gruppo verbale καρτερήσει βαστάσαι, posto a fine v. 20. La descrizione di Dio come τὸν φέροντα πᾶσαν ἐν χειρὶ κτίσιν (v. 19) potrebbe ricordare

<sup>800</sup> L'accostamento di δρᾶω e πάσχω si ritrova più volte in tragedia attica, cfr. e.g. Eur. Tr. 792-793.

<sup>801</sup> Vd. *supra*, pp. 439-440.

Thdr. *Intr. in Ps. X* 1641.15-16 ἐν τῇ χειρὶ περιέχει τὴν κτίσιν, ma si tratta in verità di un'espressione alquanto comune che si ritrova anche in AHG I 19, 148-149 ὁ θεὸς δυνάμει συγκρατῶν / τὴν κτίσιν ἄπασαν e XII 22.60-63 τὸν πᾶσαν τὴν κτίσιν / ἐν χειρὶ κατέχοντα: è assai interessante che, in entrambi i casi, si tratta di parti di un θεοτόκιον, ovvero di quella sezione dedicata alla Vergine che fu la prima a ricevere volontariamente Cristo<sup>802</sup>. Della citazione di Mt. 25.35 e di Lc. 19.1-10 ai vv. 21-22 si è già detto: Zaccheo è detto τὸν μικρόν perché, nel Vangelo di Luca, si dice che egli è basso di statura e per questo motivo non riusciva a vedere Cristo e si arrampicò sul sicomoro (19.1-4); per l'allusione a Mt. 8.20 = Lc. 9.58, l'espressione evangelica αἱ ἀλώπεκες φωλεοὺς ἔχουσιν è stata mutata in τρώγλης εὐπορῶν ἀλωπέκων perché τρώγλη è una parola attestata nell'Antico Testamento, soprattutto in Job 30.6 e, sulla base di Giobbe, in Is. 2.19, 2.21, 7.19 e 11.8. Dio invece ora come ora è πρόδηλος, non è più straniero: i vv. 25-26 descrivono le sue caratteristiche precipue, tra loro interrelate dal fatto che tutte iniziano per alpha privativo: ἄψαυστος indica il fatto che non può essere toccato dall'uomo (vd. LSJ s.v. ψαύω); ἀπρόσιτος che non può essere avvicinato; per ἄστεκτος vd. *infra*; il v. 25 descrive la pervasività dell'azione di Dio nel mondo pur non essendovi contenuto (ἀχώρητος), descritta secondo il gusto tipicamente mauropodeo per l'efficace accostamento ossimorico di elementi tra loro in antitesi (πληρῶν ἄπασαν ... κτίσιν, ma ὡς ἀχώρητος). Le liste di aggettivi con anafora di alpha privativo, di gusto aristotelico, sono un τόπος nella descrizione di Dio, ma il v. 24, e il verso precedente nella semplice sostituzione di aggettivi appropriati al contesto del componimento mauropodeo, potrebbero dipendere da un'allusione a Athan.Sin. *Cont. anag. in Hex.* 9.16 εἰ γὰρ τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν πληροὶ ὡς ἀπερίγραπτος καὶ ἀχώρητος καὶ ἀμετάστατος καὶ ἀκίνητος καὶ ἀμετάθετος ὁ Θεός, che forse ebbe una certa fortuna nei commentari ai libri biblici<sup>803</sup>.

31.27-31 **ἀλλά ... κάτω** inizia la terza sezione (vv. 27-47), come segnalato dall'alpha di ἀλλά. I primi due versi (vv. 27-28) servono da snodo, grazie alla presenza dei due pronomi deittici che si riferiscono a quanto affermato in precedenza nei vv. 24-26: Dio è tutte le cose menzionate e molto più, ma divenuto carne ha bisogno di alloggio. Si chiude proprio al v. 28 una serie di riferimenti etimologici sotterranei realizzati tramite parole riconducibili alla radice del verbo στέγω poste in punti cruciali dell'argomentazione mauropodea e sempre nel secondo κῶλον di versi posti a due versi di distanza l'un dall'altro (vv. 22 50x, 25 7pp, 28 50x; mentre ai vv. 22 e 25 στέγην è in clausola, al v. 27 ἄστεκτος è il primo elemento del secondo κῶλον): Zaccheo ha dato a Cristo, non ancora pienamente rivelatosi come Dio, alloggio (στέγη); ora, però, si sa che egli è Dio e, in quanto Dio, è ἄστεκτος φύσει *impossibile da alloggiare*, se si mantiene il significato di στέγη come alloggio, riparo, rifugio (vd. LSJ s.v.); però Egli si è fatto carne, cioè ha agito nel mondo, e dunque egli ἀπαξιοῖ στέγην, un alloggio però più difficile da concedere perché si sa che è Dio. Attraverso questi riferimenti, si noti come Mauropode congiunga la figura di Zaccheo a Costantino IX, l'uomo che grazie al suo ruolo di imperatore può a pieno titolo alloggiare Dio tramite la realiz-

<sup>802</sup> Vd. anche Georg.Pis. *Hex.* 1454 ἐν χειρὶ τοῦ κτίσαντος οὐσαν τὴν κτίσιν e Sym.Neoth. *Hymn.* 37.8 σὺ τῇ χειρὶ σου περικρατεῖς τὴν κτίσιν.

<sup>803</sup> Vd. Eut.Zig. *Comm. in Ps.* PG 128, col. 1104.40-43.

zazione dell'evangelario: considerato quanto detto, infatti, è consequenziale (οὐκοῦν v. 29) che sia un signore a ospitare il Signore. I vv. 30-31 descrivono precisamente le competenze dei due δεσπότες: l'imperatore è il signore di mare e terra<sup>804</sup>, mentre Dio è il demiurgo del cielo e τῶν κάτω, ovvero anche di ciò di cui l'imperatore detiene il potere.

**31.32-47 οὐδεὶς ... χρόνου** nessuno può invidiare il γέρωσ allo ξενιστής: si tratta di un riferimento, ancora, alle parole degli invidiosi di Zaccheo in Lc. 19.7: se all'epoca l'invidia nasceva da una presunta incoerenza nelle azioni di Cristo, ora non può avvenire perché è normale che un Dio sia ospitato da chi ne ha più diritto, ovvero colui che proprio da Dio è stato scelto per governare l'impero. Infatti per natura i più deboli lasciano gli onori ai più forti, una γνώμη che ricorda il *Gorgia* di Platone; ma a ciò Mauropode aggiunge il fatto che ciascuno è subordinato a chi ha il comando (si noti il singolare, τοῦ κρατοῦντος) secondo la legge (ἐννόμως), soprattutto se costui ha ottenuto il potere da Dio – esattamente come Costantino IX ha fatto (vv. 36-37). Tra i vv. 37-40 in questi versi vi è una distribuzione chiastica di elementi etimologicamente collegati a κράτος (secondo κῶλον v. 37 τοῦ κράτους; primo κῶλον v. 38 ὁ κραταιός; secondo κῶλον v. 49 κρατήσας; primo κῶλον v. 40 ἀντεκρατήθη); il *pattern* è interrotto dal v. 41, che al primo κῶλον pone κραταίαν. In questi versi prima si allude alle sventure di Costantino, dovute all'invidia (v. 39), che poi però fu sconfitta e soggiogata dalla volontà di Dio che gli ha offerto l'aiuto dall'alto (v. 40-41) e dalla condizione di ἀτιμία lo ha condotto fino al λαμπρὸν στέφος imperiale; infine, i vv. 44-47 descrivono la continua presenza di Dio a fianco di Costantino IX.

**31.48-70 ἀλλά ... λαμβάνων** ancora attraverso ἀλλά si introduce la terza e ultima sezione. Si ribadisce a Costantino di ricevere Dio: è un'esortazione tipica nel finale dei componimenti, nella sezione più prettamente cletica. La descrizione di Dio come colui che fa scaturire la luce dalle tenebre ricorda sia l'incipit del Vangelo di Giovanni sia Gen. 1.4, in cui Dio crea la luce e la separa dalla tenebra, ma che in questo caso usa il lessico di Job 12.22 ἀνακαλύπτων βαθέα ἐκ σκότους, / ἐξήγαγεν δὲ εἰς φῶς σκιὰν θανάτου. Al v. 50 si rammenta che Dio ha dato a Costantino la liberazione dal momento di ambascia in cui si trovava a causa dello sfavore dei Paflagoni nei suoi confronti. Il v. 53 riprende la medesima struttura espositiva del v. 25, ma se al v. 25 gli aggettivi descrivevano qualità ineguagliabili di Dio, al v. 53 i participi prescrivono le azioni che Costantino, da imperatore, deve compiere. Mauropode poi prega di seguirne sempre la volontà perché regni al suo fianco (vv. 54-57): egli è infatti la luce degli uomini (altro riferimento al Vangelo di Giovanni), il nutrimento degli angeli (cfr. Sym.Neoth. *Hymn.* 53.13), usando un accostamento tipico della produzione innografica; è l'artefice della sua elezione e colui che governa con Costantino l'impero e che lo controlla (vv. 56-57). Mauropode poi esorta Costantino ad accogliere (συγγενίζω riprende la tematica dell'ospitalità di cui si è detto sopra) anche la Madre

<sup>804</sup> Secondo de Lagarde, il v. 30 alluderebbe a Mt. 8.27 οἱ δὲ ἄνθρωποι ἐθαύμασαν λέγοντες· Ποταπὸς ἐστὶν οὗτος ὅτι καὶ οἱ ἄνεμοι καὶ ἡ θάλασσα αὐτῷ ὑπακούουσιν; Tuttavia, nel passo evangelico si parla innanzitutto di Cristo, e quindi di Dio; in secondo luogo, il v. 30 veicola una modalità del tutto tradizionale di descrivere il potere terreno dell'imperatore rispetto a quello di Dio.

di Dio, Maria (Patrona di Costantinopoli) e gli Apostoli di Cristo<sup>805</sup>, raffigurati insieme a lui nel manoscritto; con loro, infine, Costantino deve accogliere il suo patrono personale, San Giorgio<sup>806</sup>, definito al v. 60 attraverso una perifrasi che si riferisce al suo epiteto antonomastico, Τροπαιοφόρος. Tutti coloro che sono stati citati – Dio, Maria, i Santi Apostoli e in particolare San Giorgio – si apprestano all’intercessione a favore di una sola persona, Costantino, presso Cristo. Il nesso Χριστῷ σύνεισι è molto diffuso per indicare la fede in Cristo, in questo caso indica il fatto che Maria, gli Apostoli e San Giorgio stanno presso Cristo – in un’immagine che potrebbe somigliare alla tipica iconografia della δέησις. Per Costantino, questi Santi sono un tesoro e una difesa. Mauropode, infatti, li definisce στέφος, μάργαροι e λαμπροὶ λίθοι: sono tutti ornamenti reali che adornano solitamente la veste di porpora imperiale (άλουργίς), ma in questo caso sono una loro sublimazione mistica, a indicare la protezione continua dei Santi sull’azione dell’uomo Costantino IX che, come imperatore, è altresì coadiuvato da Dio stesso. Inoltre, essi sono gli ὄπλα νικηφόρα di Dio contro i suoi nemici, con i quali egli avrà vittoria e conserverà saldo il proprio potere.

## 27 Carm. 49 – Εἰς τοὺς ἁγίους πατέρας ἱστορημένους, ἐν οἷς ἦν καὶ ὁ Θεοδώριτος

Come ipotizzato anche da Bernard e Livanos<sup>807</sup>, l’epigramma è stato probabilmente composto per descrivere o accompagnare una raffigurazione di alcuni Santi Padri, come indica il participio del verbo ἱστορέω nel *titulus*<sup>808</sup>, tra i quali compare anche l’insolita figura di Teodoreto di Cirro, che fu molto influente nel corso del Medioevo per le sue opere esegetiche, ma il suo *status* rimase molto ambiguo a causa dell’avvicinarsi di condanne e reintegri della sua dottrina nell’ortodossia durante i Concili ecumenici di V e VI secolo.

Teodoreto nacque ad Antiochia<sup>809</sup>, figlio di una coppia molto agiata, e ricevette un’ottima educazione<sup>810</sup>. Dopo la morte dei genitori e sette anni in cui visse da monaco a Nicerte, vicino Apamea, egli fu eletto vescovo di Cirro. Nell’epigramma mauropodeo, si fa evidente accenno al ruolo di Teodoreto nella diatriba tra Nestorio e Cirillo di Alessandria che scoppiò circa l’introduzione del termine Θεοτόκος per descrivere

<sup>805</sup> La Chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli era uno dei luoghi più importanti nella vita liturgica della città.

<sup>806</sup> A riguardo, si veda il commento a *Carm.* 71-72, pp. 514-527.

<sup>807</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 579.

<sup>808</sup> Cfr. il *titulus* di Mi.Ps. *Poem.* 27 Westerink τοῦ αὐτοῦ στίχοι εἰς τὸ φλάμουλον τοῦ Μονομάχου ἔχον ἱστορημένον τὸν ἅγιον Γεώργιον, τὸν βασιλέα ἔφιππον, φέροντα λόγχην καὶ τοὺς βαρβάρους διώκοντα.

<sup>809</sup> Ad Antiochia fu martirizzato San Teodoreto, probabilmente eponimo del successivo vescovo di Cirro, festeggiato il 23 ottobre (ma vd. *Syn. Eccl. CP* per i giorni 2 marzo e 18 maggio), le cui reliquie riposano attualmente nella Cattedrale di Uzès, in Occitania.

<sup>810</sup> Lo strumento principale per la ricostruzione della vita di Teodoreto sono le sue stesse opere, soprattutto l’epistolario, vd. WAGNER 1948. Vd. PÁSZTORI-KUPÁN 2006.

Maria. La diatriba tra Cirillo e Nestorio è ben nota: il patriarca di Alessandria, pur dando maggiore importanza alla divinità di Cristo, affermava che la natura divina non si era solo unita all'umana (ἔνωσις), ma vi si era incarnata secondo una perfetta unità tra Λόγος e uomo (il famoso μία φύσις θεοῦ λόγου σεσαρκωμένη, ripetuto più volte da Cirillo durante il Primo Concilio di Efeso del 431<sup>811</sup>) e per questo motivo proponeva di attribuire a Maria l'epiteto di Θεοτόκος; Nestorio, invece, riteneva che in Cristo vi fossero due nature distinte sul piano morale, separatamente uomo e Dio, rigettando così l'epiclesi di Maria, se non accompagnata anche da ἀνθρωποτόκος<sup>812</sup>, a indicare che essa portò in grembo entrambe le nature, e proponendo quella di Χριστοτόκος per riunire in un unico termine i due epiteti. Su richiesta del patriarca Giovanni di Antiochia<sup>813</sup>, Teodoreto si inserì in questa disputa tra patriarcato di Alessandria e i due patriarcati di Costantinopoli e Antiochia attraverso una confutazione dei dodici anatemi di Cirillo contro Nestorio<sup>814</sup>. Inoltre, egli redasse due trattati in difesa dei nestoriani, conservati dal Vat. gr. 841 (diktyon 67472; XIV-XV sec.) sotto il nome di Cirillo: il Περὶ τῆς ἀγίας καὶ ζῶποιοῦ Τριάδος e il Περὶ τῆς τοῦ Κυρίου ἐνανθρωπήσεως<sup>815</sup>. Dopo la vittoria di Cirillo nel Primo Concilio di Efeso e la successiva breve riconciliazione tra i patriarcati di Antiochia e Alessandria, Teodoreto continuò a essere la principale voce del partito antiocheno durante i difficili anni tra il 431 e il Concilio di Calcedonia, segnati dallo scoppio della questione monofisita e dal dibattuto Secondo Concilio di Efeso, durante il quale Teodoreto fu depresso e dovette tornare nel monastero di Nicerte. Durante il Concilio di Calcedonia del 451, egli fu ammesso tra i vescovi ma privato del diritto di voto fino all'ottava sessione, durante la quale fu costretto a pronunciare un anatema contro l'ormai defunto amico Nestorio per poter rientrare in seno all'ortodossia<sup>816</sup>. Dopo Calcedonia, si hanno ben poche notizie sulla vita di Teodoreto.

Lo snodo fondamentale per il *Nachleben* dell'opera e della considerazione di Teodoreto consiste nell'editto dei Tre Capitoli di Giustiniano I del 544/3 e il successivo Secondo Concilio di Costantinopoli tenutosi nel 553, con i quali l'imperatore voleva appianare le diatribe tra Calcedoniani e non-Calcedoniani in Oriente a partire dalle conclusioni dell'ultimo Concilio accettato da tutti i Cristiani, il Primo Concilio di Efeso<sup>817</sup>. Per questo motivo, l'imperatore dichiarò eretiche le opere dei maggiori propu-

<sup>811</sup> Vd. ACO, I 1,6, pp. 158-160.

<sup>812</sup> Teodoreto propugna questa mozione nestoriana, come appare evidente dal capitolo finale del suo Περὶ τῆς τοῦ Κυρίου ἐνανθρωπήσεως, *De incarn.* 35, PG 75, col. 1477.

<sup>813</sup> SC 429, 62-71.

<sup>814</sup> Conservato nella contropagina di Cirillo, PG 76, coll. 392-452. Gli anatemi contro Nestorio sono in *ivi*, coll. 292-314.

<sup>815</sup> *De Trinitate*, PG 75, coll. 1147-1190; *De incarnatione*, *ivi*, coll. 1419-1478, ora editi in THEODORETUS CYRRI 2015. Il Migne ripubblica l'edizione di Angelo Mai (*Bibliotheca nova Patrum*, II, Romae 1844, pp. 1-31) e perciò attribuisce a Cirillo di Alessandria i due trattati, esattamente come appaiono nel manoscritto vaticano; EHRHARD 1888 ha successivamente dimostrato che si tratta di opere di Teodoreto, come confermato da SCHWARTZ 1922. GUINOT 2012, pp. 129-147 ha dimostrato che un altro opuscolo *De Trinitate*, attribuito a Teodoreto nei manoscritti, è in realtà pseudoepigrafo. Sulla cristologia di Teodoreto, vd. CLAYTON 2007; GUINOT 2012, soprattutto pp. 191-206 e 469-522; VRANIC 2015.

<sup>816</sup> ACO II 1.3, p. 9.27-31.

<sup>817</sup> Non è questa la sede per una trattazione completa delle complesse problematiche che portarono

gnatori del nestorianesimo, ovvero Teodoro di Mopsuestia, Iba di Edessa e Teodoreto di Cirro: il primo, nonostante non fosse stato anatemizzato durante il Primo Concilio di Efeso, fu maestro di Nestorio; gli ultimi due furono grandi oppositori di Cirillo anche dopo il Concilio e, successivamente, dei monofisiti, con l'eccezione della breve riappacificazione sancita dalla Formula di Unione del 433, probabilmente redatta da Teodoreto, che fu poi la base del simbolo calcedoniano. Sin dal titolo l'epistola di Giustiniano si scaglia solamente contro la lettera di Iba di Edessa a Mari, vescovo di Hardschir in Persia, e contro τὰ συγγράμματα Θεοδώρητου τὰ κατὰ τῆς ὀρθῆς πίστεως γεγραμμένα; mentre di Iba forse non erano diffuse altre opere, è evidente che si tratta di una limitazione dell'anatema rispetto alla totalità del ponderoso *corpus* esegetico e teologico di Teodoreto, limitazione ribadita dalla *sententia* del Secondo Concilio di Costantinopoli<sup>818</sup>. Tuttavia, nell'epistola giustiniana, si giustappone a questa restrizione un giudizio generale sulle personalità storiche di Teodoreto e di Iba e sul loro ruolo nella storia della Chiesa che è indubbiamente *tranchant*:

**Iustn. Ep. Thdr. Mops. 66, p. 66.24-32 Schwartz**

Γινώσκεις δὲ ὑμᾶς βουλόμεθα ὅτι καὶ Θεοδώρητος, ἐπειδὴ κατὰ τῶν δώδεκα κεφαλαίων τοῦ ἐν ἁγίοις Κυρίλλου ἔγραψε Νεστόριον καὶ τὴν αὐτοῦ κακοδοξίαν ἐκδικῶν, μετὰ τὸν ὅρον τῆς Καλχηδόνι ἁγίας συνόδου συνωθήθη πρῶτον μὲν ἀναθεματίσαι Νεστόριον καὶ τὴν ἀσέβειαν τὴν αὐτοῦ καὶ ὁμολογήσαι Θεοτόκον τὴν ἁγίαν ἔνδοξον ἀειπάρθενον Μαρρίαν, καὶ οὕτως ἐδέχθη. ὅθεν καὶ Ἰβας καὶ Θεοδώρητος οὐχ ὡς διδάσκαλοι καὶ πατέρες, ἀλλ' ὡς μετανοοῦντες καὶ ἀναθεματίζοντες τὴν κακοδοξίαν ὑπὲρ ἧς κατηγορήθησαν, καὶ δεξάμενοι τὸν ὅρον τῆς ἐν Καλχηδόνι συνόδου καὶ ὑπογράψαντες ἐν αὐτῷ ἐδέχθησαν, ἐπειδὴ ἔθος ἐστὶν ἐν τῇ καθολικῇ ἐκκλησίᾳ ἅπαντας τοὺς αἰρετικούς τῆς οἰκείας πλάνης ἀναχωροῦντας καὶ πρὸς τὴν ὀρθόδοξον ἐπανιόντας πίστιν δεχθῆναι εἰς κοινωνίαν, οὐ μὴν ὡς διδασκάλους τοῖς πατράσιν συναριθμῆσθαι.

A partire dall'epistola di Giustiniano si creò una valutazione ambigua nei confronti del vescovo di Cirro, confermata dal Secondo Concilio di Costantinopoli. Infatti, secondo sia l'epistola giustiniana sia la sentenza del Concilio, solamente le opere di Teodoreto che difendono il nestorianesimo furono condannate come eretiche, escludendo così sia l'opera storiografica sia la ponderosa attività esegetica del vescovo di Cirro: in tal modo, la prima si è salvata ed era ben conosciuta nei secoli successivi, ma soprattutto i suoi commentari, per la loro finezza esegetica, sono divenuti una

all'editto dei Tre Capitoli, al Concilio e al violento dissidio tra Papa Vigilio e Giustiniano I. Perciò, mi limito a rimandare a J. A. S. EVANS 1996, GRAY 2005 e gli studi raccolti in CHAZELLE – CUBITT 2007, soprattutto PRICE 2007. Cfr. anche CARCIONE 1985 e CARCIONE 1986.

<sup>818</sup> ACO IV 1, pp. 239.15-240.1, circa Teodoreto si legge: κατακρίνομεν δὲ καὶ ἀναθεματίζομεν πρὸς τοῖς ἄλλοις ἅπασιν αἰρετικοῖς τοῖς κατακριθεῖσι καὶ ἀναθεματισθεῖσι παρὰ τῶν εἰρημένων ἁγίων τεσσάρων συνόδων καὶ ἀπὸ τῆς ἁγίας καθολικῆς καὶ ἀποστολικῆς ἐκκλησίας ... τὰ ἀσεβῶς συγγραφέντα παρὰ Θεοδώρητου κατὰ τε τῆς ὀρθῆς πίστεως καὶ τῶν δώδεκα κεφαλαίων τοῦ ἐν ἁγίοις Κυρίλλου καὶ τῆς ἐν Ἐφέσῳ ἁγίας πρώτης συνόδου, καὶ ὅσα ὑπὲρ συνηγορίας Θεοδώρου καὶ Νεστορίου αὐτῷ γέγραπται. Cfr. Iustn. Conf. 12, p. 94.14-24 Schwartz.

fonte fondamentale per le catene e i commentari alla *Bibbia* durante tutto il Medioevo, in particolare per il *corpus* paolino<sup>819</sup>. Rispetto a Teodoro di Mopsuestia<sup>820</sup>, è un trattamento di favore, dovuto anche all'abiura pubblica durante il Concilio di Calcedonia e la restrizione dell'anatema alle opere nestoriane di Teodoreto era ben chiara agli intellettuali che vissero dopo il Concilio giustiniano<sup>821</sup>. Tuttavia, le parole che Giustiniano comunque riserva a Teodoreto sono nette: egli è stato propugnatore del nestorianesimo e solo successivamente abiurò e gli venne concesso di essere riaccolto in seno alla Chiesa secondo la precisa *ratio* di ricondurre gli eretici all'ortodossia, non per annoverarli come maestri assieme ai Padri (οὐ μὴν ὡς διδασκάλους τοῖς πατράσιν συναριθμεῖσθαι). Per questo motivo, sebbene solo le sue opere che sostenevano tesi a favore del nestorianesimo fossero condannate come eretiche<sup>822</sup>, in realtà il valore della sua figura storica e il suo ruolo nella Chiesa della prima metà del V secolo fu scardinato<sup>823</sup>. Lo si distanziò, dunque, dal suo avversario Cirillo che, non a caso, dal Concilio di Calcedonia in avanti è definito costantemente come ὁ ἐν ἁγίοις Κύριλλος, mentre Teodoreto, nonostante il suo ruolo nella tradizione esegetica cristiana, non venne mai incluso né nella schiera dei Santi né tantomeno tra i πατέρες e i διδάσκαλοι, dal 533 in avanti<sup>824</sup>.

Attraverso l'epigramma in esame, Giovanni Mauropode vuole stabilire l'appartenenza di Teodoreto alla schiera dei σοφοὶ διδάσκαλοι. L'intento dei primi quattro versi è molto preciso: nel dipingere i σοφοὶ διδάσκαλοι, si intende raffigurare anche Teodoreto insieme a loro. Il v. 2 καὶ τὸν Θεοδώρητον αὐτοῖς συγγράφω è ricalcato sul giudizio di Giustiniano I su citato: οὐ μὴν ὡς διδασκάλους τοῖς πατράσιν συναριθμεῖσθαι. Al contrario di Giustiniano I, egli ritiene che Teodoreto sia degno di appartenere a questa schiera, secondo le qualità elencate ai vv. 3-4 attraverso epiteti tradizionali dei Santi Padri: il suo vacillamento nella fede è totalmente ragionevole data la sua umanità e fu peraltro causato dal fatto che il dibattito fra la scuola alessandrina e i nestoriani fu molto violento (vv. 5-8) e, perciò, dev'essere perdonato. La differenza tra lui e Cirillo, infatti, sta nel fatto che, mentre Teodoreto fu solo un prolifico λογόγραφος, Cirillo riuscì anche a essere un vittorioso δογματιστής, perché fu

<sup>819</sup> A riguardo, si vedano ASHBY 1972, SIMONETTI 1986, GUINOT 1995 e GUINOT 2012, vol. I; sulla presenza di Teodoreto, e non di Cirillo, nella cosiddetta Catena dei Tre Padri, vd. BOSSINA 2008 e LUCÀ 1978.

<sup>820</sup> In lingua greca, le opere di Teodoro si trovano ridotte a *excerpta* per lo più anonimi, mentre sono state trovate negli ultimi due secoli alcune traduzioni siriane e latine. Nella sua *Biblioteca*, Fozio passa in rassegna tre codici aventi l'epigrafe Θεοδώρου Ἀντιοχέως (cod. 4 e 38) o semplicemente Θεοδώρου (cod. 81), attribuendoli a Teodoro di Mopsuestia.

<sup>821</sup> Vd. e.g. Phot. *Bib.* cod. 18.

<sup>822</sup> Non a caso, infatti, i due trattati maggiori (*De trinitate* e *De incarnatione*) sono giunti sotto il nome di Cirillo e in un unico manoscritto, mentre la sua confutazione dei dodici anatemi contro Nestorio solo all'interno della controrisposta del patriarca alessandrino.

<sup>823</sup> Sull'importanza di Teodoreto per la cristologia successiva, vd. CLAYTON 2007, pp. 14-32.

<sup>824</sup> La sentenza del Secondo Concilio di Costantinopoli fu ribadita sia nel cosiddetto Concilio Quinsesto, che si svolse a Costantinopoli nel 692, sia nel Secondo Concilio di Nicea del 787. Vd. anche *Synodicon vetus* 123. Michele Cerulario cita l'editto contro Teodoreto per il rifiuto di Vigilio, come prova che sin da allora il papa si trova al di fuori della "chiesa cattolica" orientale: Mi.Cerul. *Ep. ad Petr. Antioch.* 1.9, pp. 178.15-179.6 Will.

il grande artefice del dogma approvato dal Primo Concilio di Efeso per cui il nestorianesimo fu condannato come eresia: ma, come ricorda Mauropode al v. 11, l'errore di Teodoreto, ovvero la sua difesa del nestorianesimo, fu redento in vita dal Concilio di Calcedonia (διώρθωται πάλιν). Il neutro plurale con cui si aprono i versi finali si riferisce alla tipologia di condanna subita da Teodoreto dopo il Secondo Concilio di Costantinopoli: se egli ha commesso un grave errore con i suoi scritti contro Cirillo<sup>825</sup> dal quale è stato redento in vita, Mauropode considera che egli non fu per nulla inferiore agli altri più grandi Padri della Chiesa e perciò lo inserisce nella loro schiera esattamente come si merita (cfr. LSJ s.v. εοικότως "reasonably, as was to be expected").

Si tratta di un'operazione tutt'altro che scontata a livello teologico e intellettuale, soprattutto se si considera il fatto che l'epigramma, composto originariamente per accompagnare una raffigurazione dei Padri con Teodoreto<sup>826</sup>, è stato poi selezionato dall'autore per essere incluso nella raccolta vaticana e, dunque, per essere parte della rappresentazione letteraria della sua esistenza. Il contenuto di quest'epigramma dev'essere letto nel quadro delle complesse diatribe teologiche e intellettuali che caratterizzarono la seconda metà dell'XI secolo, tra i regni di Costantino IX Monomaco e Alessio I Comneno<sup>827</sup>, risultando perciò simile ad altri componimenti all'interno della raccolta vaticana. Si pensi, innanzitutto, all'epigramma su Platone e Plutarco:

43 Ἐπίγραμμα εἰς τὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Πλούταρχον

f. 19v

Ἐἵπέρ τινας βούλοιο τῶν ἀλλοτριῶν  
 τῆς σῆς ἀπειλῆς ἐξελέσθαι, Χριστέ μου,  
 Πλάτωνα καὶ Πλούταρχον ἐξέλοιο μοι·  
 ἄμφω γάρ εἰσι καὶ λόγον καὶ τὸν τρόπον  
 τοῖς σοῖς νόμοις ἔγγιστα προσπεφυκότες.  
 Εἰ δ' ἠγνόησαν ὡς θεὸς σὺ τῶν ὄλων,  
 ἐνταῦθα τῆς σῆς χρηστότητος δεῖ μόνον,  
 δι' ἣν ἅπαντας δωρεᾶν σῶζειν θέλεις.

43.1-2 τῶν ... ἐξελέσθαι] resp. Ps. 143.7, cfr. Is. 50.2

Traduzione: *Epigramma per Platone e Plutarco* – Semmai volessi liberare alcuni pagani dalla tua dannazione, o Cristo mio Signore, scegliami Platone e Plutarco, te ne prego! Entrambi infatti sono stati, per parola e azione, molto vicini per

<sup>825</sup> Citando l'epistola giustiniana, τὰ συγγράμματα Θεοδωρήτου τὰ κατὰ τῆς ὀρθῆς πίστεως γεγραμμένα, ma in qualsiasi altra fonte ci si riferisce a questi scritti nel medesimo modo. Cfr. e.g. due fonti contemporanee a Mauropode, ovvero Mi.Cerul. *Ep. ad Petr.Antioch.* 1.9, p. 178.14-16 Will τὰ παρὰ Θεοδωρήτου κατὰ τῆς ὀρθῆς πίστεως καὶ τῶν δώδεκα κεφαλαίων τοῦ ἁγίου Κυρίλλου γραφέντα e Mi.Ps. 4.62-63 ὅσα τε συνεγράψατο κατὰ Κυρίλλου πάλαι / ὁ Κύρου Θεοδώρητος, ἴσως ἐν ὑποκρίσει.

<sup>826</sup> Ma, a riguardo, vd. *infra*.

<sup>827</sup> A riguardo, vd. LEMERLE 1977a, pp. 195-248, KAZHDAN – EPSTEIN 1985, pp. 158-163 e AGAPITOS 1998.



loro indole alle tue leggi. E se non riconobbero che tu sei il Dio di tutte le cose, solamente per questo motivo hanno bisogno della tua misericordia attraverso cui tu vuoi salvare ogni uomo, senza ricompensa<sup>828</sup>.

L'epigramma è chiaro: in forma di supplica a Cristo, Mauropode afferma che Platone e Plutarco sono coloro che, tra i pagani, sono i più degni di essere salvati. Il primo verso di supplica è l'inversione in senso positivo del contenuto di Ps. 143.7 ἐξελοῦ με καὶ ῥῦσαί με ἐξ ὑδάτων πολλῶν, / ἐκ χειρὸς υἰῶν ἀλλοτρίων, con l'inserzione di una seconda reminiscenza biblica di Is. 50.2 ἰδοὺ τῆ ἀπειλῆ μου ἐξερημώσω τὴν θάλασσαν καὶ θήσω ποταμοὺς ἐρήμους (forse accostati a causa della presenza del τόπος del pericolo causato dalle acque). La ripetizione in poliptoto del verbo ἐξαιρέω, nel secondo caso seguito da pronomi clittici μοι al dativo etico, riformula il nesso ἐξαίρεσθαί με, molto diffuso nei Salmi: nonostante le comuni preghiere di protezione nei confronti dei nemici, sono in questo caso proprio due pagani a dover essere salvati. Se, com'è probabile, si tratta di un *book epigram*, la selezione di questi due autori potrebbe dipendere semplicemente dal contenuto del manoscritto. In realtà s'intende che Mauropode stia conformando in una supplica a Cristo un giudizio letterario che si attaglia perfettamente alla lunga tradizione di lettura e riuso dei classici a Costantinopoli per come impostata da Basilio di Cesarea: secondo il vescovo di Euchaita, i due autori antichi più utili e, quindi, da "salvare", come modelli letterari e testi di ampio contenuto filosofico, sono Platone e Plutarco<sup>829</sup>.

In egual modo, commentando i *Carm.* 14-17, si è visto che Giovanni Mauropode ebbe un ruolo fondamentale nell'appianamento della diatriba teologico-letteraria sorta tra sostenitori della superiorità di uno dei tre grandi Padri della Chiesa – Giovanni Crisostomo, Basilio di Cesarea, Gregorio Nazianzeno – attraverso l'introduzione della festività dei Tre Ierarchi, nella quale essi erano considerati in egual misura come modelli di perfetta educazione e morale cristiana (πατέρες e διδάσκαλοι). In questo caso la diatriba era legata sia all'aspetto teologico-letterario interno alle opere dei Tre Ierarchi sia alla crescente volontà di trovare adeguati patroni al sempre più influente clero secolare.

La presa di posizione da parte di Mauropode su Teodoreto poggia su istanze molto simili, in un'epoca in cui una fervente attività culturale a Costantinopoli stava riconsiderando alcuni capisaldi della cultura bizantina<sup>830</sup>. Ribaltando le parole di Giustiniano nell'editto dei Tre Capitoli, Mauropode propone di ristabilire l'appartenenza di Teodoreto alla schiera dei più grandi pastori della Chiesa, dando ragione sia alla riconciliazione in vita avvenuta durante il Concilio di Calcedonia sia alla ponderosa opera esegetica di Teodoreto, sfruttata per catene e commentari per tutto il Medioevo

<sup>828</sup> Per un esempio diametralmente opposto, si veda DBBE Type 4876 (olim typ/2925), in Par. suppl. gr. 1074 (diktyon 53738; VI sec.), f. 7r Πλάτων σιγάτω καὶ Πλούταρχος ἐν λόγοις / πολλὰ πρὸς ἦθη καὶ νόμους κεκμηκότες, / Βασιλείου γράφοντος ἠθικὸς τρόπος.

<sup>829</sup> Proprio nel suo encomio a Giovanni Mauropode, Michele Psello auspica che gli insegnanti abbiano facoltà di discernere ciò che è utile da ciò che è inutile nella letteratura classica esattamente come fecero Basilio di Cesarea e Gregorio Nazianzeno, vd. *Or. pan.* 17.332-354 Dennis.

<sup>830</sup> Cfr. LEMERLE 1977a, KAZHDAN – EPSTEIN 1985 e BERNARD 2014b.

greco. Si tratta di un tentativo che non portò concreti risultati, ma è certo interessante che l'unico altro intellettuale a definire Teodoreto Κύρου ποιμήν sia proprio Michele Psello (*Op. Theol.* 30.29 Gautier), l'allievo prediletto di Giovanni Mauropode, anche se il sostantivo ποιμήν potrebbe riferirsi semplicemente alla sua carica di vescovo di Cirro. Poco altro si può dire, però, sulla questione. Sebbene l'epigramma in esame sia conformato come se fosse composto per accompagnare una raffigurazione, non vi sono altri indizi per comprendere la finalità di questa raffigurazione e, quindi, dell'epigramma: Bernard e Livanos giustamente propongono come parallelo Par. gr 224 (diktyon 49795; XI sec.), f. 7r (vd. fig. 59), ma l'uso di σοφοί διδάσκαλοι fa pensare alla presenza di molti Padri della Chiesa e non solo dei commentatori di un libro della Bibbia. La destinazione di una tale raffigurazione poteva essere sia parietale – ma quale chiesa avrebbe potuto accettare la presenza della raffigurazione di Teodoreto? – o di piccole dimensioni, in pergamena o altri supporti, un'ipotesi ben più probabile sia per il contesto culturale sia perché, nella raccolta vaticana, l'epigramma è inserito in una sezione composta da una serie di *book epigrams*. Tuttavia, non si può avere la certezza di alcun dato circa la funzione originaria del componimento e non si può neanche escludere, in fin dei conti, che esso sia conformato come un epigramma, ma che in realtà fosse solo un componimento di polemica letteraria che non presupponeva l'accompagnamento di un'immagine<sup>831</sup>.

Dall'altra parte, le fonti a disposizione non danno adito a ulteriori speculazioni neanche relativamente a un'eventuale discussione sulla riabilitazione di Teodoreto come ποιμήν e διδάσκαλος e non solo come utile e prolifico esegeta. Ad esempio, Michele Cerulario lo cita solamente per menzionare l'editto dei Tre Capitoli<sup>832</sup>. Un unico possibile indizio è il dato, evidenziato da Andrea Luzzi, per il quale nel sinassario costantinopolitano vi sia stata una crescente influenza della *Commemorazione degli asceti* di Teodoreto, soprattutto nella *recensio B*<sup>833</sup>.

In tre manoscritti databili tra l'XI e il XII secolo – Par. gr. 224 (vd. *supra*), f. 7r; Marc. Gr. Z, 3 (coll. 0335, diktyon 69474; XI sec.), f. 5r; Par. Coisl. 217 (diktyon 49358; XII sec.), f. 21v – appare un *book epigram* che parla direttamente di Teodoreto e di un altro commentatore di Paolo, Ecumene, che nel Par. gr. 224 appaiono raffigurati mentre seggono al di sotto del trono di Giovanni Crisostomo:

BEiÜ IV Nr. FR13, pp. 133-135 Rhoby (= DBBE Type 5659, olim typ/3713)

Ἴδου λαλοῦσιν ὡς διηρμηνευκότες  
 συνὼν Θεοδώρητος Οἰκουμένιῳ  
 Παύλου τὰ θεόπνευστα ῥητὰ τῶν λόγων,  
 ἀλλ' ἠνίκα φράσειε τὸ χρυσοῦν στόμα  
 σιγῶσιν οὗτοι καὶ διευκρινημένα.

<sup>831</sup> Si evita, per quest'epigramma, una ricostruzione dell'iconografia di Teodoreto poiché in realtà non esiste: esattamente come per la miniatura in Par. gr. 224, f. 7r, essa viene di volta in volta realizzata a seconda della pratica dei vari pittori.

<sup>832</sup> Mi.Cerul. *Ep. ad Petr. Antioch.* 1.9, pp. 178.15-179.6 Will. Per la stessa motivazione appare anche nei *Panoplia*, la cui attribuzione è dubbia: Mi.Cerul.[?] *Panopl.*, p. 216.

<sup>833</sup> LUZZI 2008.

Ὡς χρυσόρειθρος χρυσόνους γράφει μόνος.

Traduzione: Ecco parlano Teodoreto e con lui Ecumene, in qualità di interpreti delle parole ispirate da Dio degli scritti di Paolo, ma non appena la bocca d'oro pronuncia verbo costoro tacciono persino quanto hanno ben pensato! – Solo la mente dorata scrive come un flusso d'oro.

In questo caso, Teodoreto si affianca a Ecumene, un commentatore prolifico di difficile datazione che fu una fonte molto importante per gli scritti di Teofilatto di Ocrida. Teodoreto ed Ecumene parlano per spiegare i passi di Paolo, ma, ogniqualvolta vi sia un'interpretazione per mano di Giovanni Crisostomo, essi rispettosamente tacciono. Ben poco servono questi dati alla comprensione del ruolo di Teodoreto: egli qui appare come esegeta ed è inferiore rispetto a Giovanni Crisostomo<sup>834</sup> e non vi è alcun riferimento all'ambigua *status* del vescovo di Cirro.

### 27.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma presenta quattro versi caratterizzati da C7 (28,6%). Si riscontrano tre sezioni tematiche:

#I. 4 vv. – II. 6 vv. (4+2) – III. 4 vv.

- I. vv. 1-4 – la sezione presenta una sequenza formata da quattro versi con 5p, 7pp, 5p e 5pp. I versi dispari hanno accento sulla quarta e sull'ottava sillaba, mentre i versi pari hanno entrambi accenti sulla nona sillaba. Il v. 1 si apre con un pentasillabo piano, seguito da *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano; il v. 2 presenta al primo κῶλον un *word cluster* eptasillabico, seguito da bisillabo tronco e trisillabo piano. Al v. 3 si torna a un *pattern* *b – a – 2b – a* (*word cluster* trisillabico piano + bisillabo piano, *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo + bisillabo piano<sup>835</sup>) e, infine, al v. 4 vi sono due elementi pentasillabici, uno sdrucchiolo e uno piano, seguiti da bisillabo piano. L'epigramma inizia così con un ritmo fortemente anapestico (due anapesti allungati + anapesto e atona), seguito al v. 2 da un attacco trocaico<sup>836</sup>, dopo il quale si torna al ritmo ascendente (anapesto, anapesto allungato con due atone prima di cesura e giambo

<sup>834</sup> Secondo una tradizione di cui si è già parlato, Crisostomo ottenne direttamente da Paolo la grazia di poter commentare a dovere gli scritti dell'apostolo, vd. pp. 371-376. L'epigramma potrebbe anche avere un valore descrittivo circa la composizione delle catene contenute nei tre manoscritti: i commentari ai margini potrebbero essere assemblati in modo tale che Giovanni Crisostomo abbia una certa predominanza ogni volta che sia stato disponibile un suo *locus* per il commento delle epistole; in caso contrario, il realizzatore del manoscritto ha fatto uso dei ben più diffusi commentari di Teodoreto ed Ecumene.

<sup>835</sup> Entrambi i κῶλα del v. 3 iniziano per ὦς.

<sup>836</sup> La pregnanza semantica all'interno della poesia di questo καί fa pensare che sia accentato, nonostante sia per natura un proclitico, formando così un trocheo con il seguente τόν. A questa soluzione offre un sostegno il *pattern* sillabico (metrico e non fonologico) che si verrebbe a creare, con *a – 2b – a – b* (bisillabo piano, pentasillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco e trisillabo piano).

dopo cesura, giambo + atona finale). I vv. 3-4 sono entrambi di ritmo ascendente: v. 3 due giambi, un anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto), anapesto e atona finale; v. 4 anapesto + anapesto allungato (due atone + giambo<sup>837</sup>) e due giambi con atona finale.

- II. vv. 5-10 – la sezione si divide in due parti: ai vv. 5-8 si ripropone una struttura praticamente identica a quella dei vv. 1-4, con 5p seguita da 7pp e da due 5p (tutti e quattro i versi hanno accento sulla quarta sillaba); i vv. 9-10, invece, con 5pp e un verso con 7p ma con pausa minore dopo quinta sillaba. Il v. 5 presenta *pattern* sillabico *2b – a – b – a* (pentasillabo piano, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico sdrucchiolo e bisillabo piano); dopo la C5 è posto l'avverbio μικρόν, la cui fine di parola corrisponde con la normale posizione di C7, causando una pausa minore rafforzata dalla presenza di due accenti su settima e ottava sillaba. Il v. 6, invece, dispone gli elementi secondo un modello più volte riscontrato (gruppo di quattro sillabe, di tre e di cinque sillabe) ma, in questo caso, il primo gruppo è diviso in un trisillabo iniziale e un monosillabo tonico, che si viene a trovare appena prima di C5 e tra due trisillabi sdrucchioli in poliptoto tra di loro; nel secondo κῶλον, poi, i due elementi di maggior peso sillabico sono anche in questo caso separati da un monosillabo, che assume accento di appoggio per posizione (cfr. *infra*): questa caratteristica è sfruttata anche al v. 7, che però inverte l'ordine dei κῶλα, con un *word cluster* pentasillabico nel primo κῶλον, seguito da una sequenza di due trisillabi separati da monosillabo tonico (δυσσεβῆς ἦν ὁ κλόνος). Il v. 8 ha invece *pattern a – b – 2b – a* (bisillabo e trisillabo piano + *word cluster* pentasillabico tronco e bisillabo piano) e il v. 9 *a – b – b – 2a* (bisillabo piano, due trisillabi uno sdrucchiolo e uno tronco, un *word cluster* tetrasillabico piano<sup>838</sup>); il v. 10 pone un bisillabo piano in mezzo a due *word cluster* pentasillabici di struttura identica (καί + tetrasillabo, uno tronco e uno piano) e retti proprio dal bisillabo centrale. Dal punto di vista ritmico, il v. 5 si apre con un anapesto allungato, seguito da anapesto; in corrispondenza con la pausa minore in C7, si hanno due accenti consecutivi (μικρόν ἔκ τινος), che generano un cambiamento ritmico che porta a una clausola con ritmo discendente (dattilo + trocheo)<sup>839</sup>. Il v. 6 si apre con un dattilo seguito da due sillabe toniche consecutive, che segnalano uno stacco: il secondo tonico crea una sequenza di ritmo discendente (due dattili<sup>840</sup> e un trocheo); il v. 7, invece, incomincia con un ritmo spiccatamente ascendente, con due anapesti allungati, ma dopo l'arsi del secondo è posto un monosillabo tonico, che segnala uno stacco e permette di avere una clausola formata da due trochei; il v. 8, infatti, incomincia proprio con il ritmo discendente della clausola del verso precedente (due dattili), prosegue con un anapesto e termina con un trocheo.

<sup>837</sup> Dato che ὀρθοδοξίας si trova dopo 5pp, è probabile che vi sia un accento d'appoggio [or,θoðo'ksias], cfr. ὀρθός.

<sup>838</sup> Come in altri casi già osservati, nel nesso νικᾶν ἔδει il primo accento si lenisce dinanzi a fondamentale di undicesima sillaba, [nikan'eði]. Si noti però, a livello grafico, che i due bisillabi νικᾶν ἔδει hanno accentazione speculare come i due trisillabi a cavallo di C5, con minima e massima distanza da fine parola consentita dal numero di sillabe. Se però nel secondo caso, i due elementi sono l'uno sdrucchiolo e l'altro tronco, qui uno è tronco e l'altro piano.

<sup>839</sup> Se si interpreta così, i due accenti consecutivi di μικρόν ἔκ τινος rientrano nella terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>840</sup> Si considera μῆ accentato perché posto dopo 7pp e prima di due sillabe atone.

Il v. 9 comincia ancora con ritmo discendente (trocheo + dattilo) che però diviene ascendente in corrispondenza con la cesura, con due anapesti e un'atona finale. Il v. 10, data l'enfatica anafora di *καί*, probabilmente dispone gli accenti nel primo κῶλον su prima e quinta sillaba per inversione (trocheo + anapesto), per poi proseguire con ritmo discendente nel secondo κῶλον (trocheo + dattilo + trocheo): ὄντα si trova in mezzo tra pausa minore in C5 e C7 e il suo tonico si trova consecutivo al tonico di δογματιστήν.

- III. vv. 11-13 – la sezione presenta quattro versi contrassegnati da 5p, che seguono un'alternanza binaria per quanto riguarda i *pattern* accentuativi: i vv. 11 e 13 hanno accento su prima e quarta sillaba, mentre i vv. 12 e 14 su seconda e quarta sillaba; inoltre i vv. 11-13 hanno accento sull'ottava sillaba, mentre il v. 14 l'ha sulla nona. Dopo l'inconsueta distribuzione sillabica del v. 10, il v. 11 torna a *pattern* regolare, con *b – a – 2b – a* (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo + bisillabo piano, seguiti da *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo e bisillabo piano), che il v. 12 cambia leggermente in *b – a – 2a – b* (*word cluster* trisillabico, bisillabo, *word cluster* tetrasillabico e trisillabo tutti piani); il v. 13 inverte l'ordine di ciascun elemento all'interno dei due κῶλα, con *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo piano, *word cluster* trisillabico piano, trisillabo tronco e tetrasillabo piano), mentre il v. 14 muta di nuovo l'ordine degli elementi del solo primo κῶλον, con trisillabo, bisillabo, trisillabo e tetrasillabo tutti piani (*b – a – b – 2a*). Dal punto di vista ritmico, il v. 11 inizia con dattilo e anapesto ma termina con ritmo ascendente come al v. 9 (due anapesti e atona finale) che il v. 12 mantiene inalterato (due giambi + anapesto allungato formato da atona prima di cesura + anapesto, anapesto e atona finale); il v. 13 ritorna inizialmente a ritmo discendente (dattilo + trocheo), che però si tramuta in ascendente nel secondo κῶλον (due anapesti e atona finale) e, anche in questo caso, il verso pari successivo prosegue il ritmo ascendente della clausola del verso precedente (giambo + anapesto allungato e atona finale).

Nell'epigramma vi sono due elisioni (v. 5 δ' ἐκλονήθη; v. 12 δ' ἄλλα).

## 27.2 Commento letterario

49.1-4 ἀνιστορήσας ... στύλον si è già detto che Mauropode sta parlando di una raffigurazione probabilmente pittorica, come segnalato dai verbi ἀνιστορέω e συγγράφω, usati in lingua greca per l'atto sia della scrittura sia della pittura: si può pensare a una tavola di legno, cfr. BEiÜ II Nr. Ik7.5, p. 56 Rhoby; oppure, come Bernard e Livanos, a una miniatura, cfr. BEiÜ IV Nr. US18.4, p. 508 Rhoby – data l'attività di Teodoreto come commentatore di Paolo, forse si tratta anche dell'ipotesi più plausibile; la natura ambigua di Teodoreto fa escludere una pittura parietale. Si tenga però conto il valore più comune dei due verbi (ἀνιστορέω “registrare, riportare” e συγγράφω “scrivere, redigere”, vd. LSj, GI e Lampe s.v.), appare in controtuce, dato che il verso allude a Iustn. Ep. Thdr. Mops. 66, p. 66.24-32 Schwartz, in cui gli scritti di Teodoreto sono definiti con il termine tecnico συγγράμματα e, al contempo, spicca la sentenza οὐ μὴν ὡς διδασκάλους τοῖς πατράσιν συναριθμεῖσθαι. Delle definizioni date da Mauropode per Teodoreto, ἀνήρ θεῖος e διδάσκαλος μέγας sono due epiteti molto comuni

per descrivere i Santi Padri all'interno delle fonti bizantine, così come ἀκράδαντος ... στύλος che compare nel *corpus* innografico (e.g. AHG III 23, 68 e IV 9, 87).

**49.5-11 εἰ ... πάλιν** la ripetizione enfatica al v. 6 di ἄνθρωπος è tutt'altro che casuale. Si chiede pietà per l'errore di Teodoreto perché era un uomo e, quindi, di per sé tendente al peccato, indotto nel suo caso dalla virulenza della diatriba teologica in cui incorse in vita. Tuttavia, l'uso di ἄνθρωπος pare essere un'allusione alle tesi nestoriane sulla duplice natura di Cristo da lui sostenute per le quali dovette pronunciare un'abiura pubblica durante il Concilio di Calcedonia e fu poi nuovamente condannato *post mortem* da Giustiniano<sup>841</sup>; anche il verbo μετέχω, usato qui per indicare la sua scelta errata, è spesso usato nel *corpus* di Teodoreto per descrivere la relazione tra la parte umana e divina di Cristo. Per quanto riguarda i vv. 9-11 sulla vittoria in ogni campo di Cirillo, essi si aprono con un dotto rimando a una lettera inviata da Papa Sisto III a Cirillo, inclusa negli atti del Primo Concilio di Efeso del 431, nella quale si legge ACO I 1.7, p. 143.35 τοσοῦτον γὰρ σοι ὀφείλει ἡ κοσμικὴ ἐκκλησία, ὅσον σοι πάντες εἰσὶν ὑποχείριοι, ὅς γε πανταχοῦ πάντας νενίκηκας; pare stringente anche la somiglianza con Soph. *Phil.* 1052-1053: νικᾶν γε μέντοι πανταχοῦ χρήζων ἔφουν, / πλὴν ἐς σέ· νῦν δὲ σοί γ' ἐκὼν ἐκστήσομαι. Il termine δογματιστής, con cui è descritto Cirillo, è molto spesso usato in senso spregiativo per gli eretici, soprattutto se accompagnato da νέος e καινός. In Giovanni Mauropode esso è sempre usato in senso positivo (qui e in *Carm.* 30.11) e così si ritrova anche in Mi.Ps. *Poem.* 21.63. In questo caso, Cirillo è descritto come δογματιστής perché fu il principale autore del dogma del Primo Concilio di Efeso contro i nestoriani e, rispetto a Teodoreto, si trova quindi in una posizione di netto vantaggio perché non fu solo λογόγραφος. Per quanto riguarda l'ultimo verso della sezione, in cui si rammenta il rientro di Teodoreto nel dogma della Chiesa dopo il suo anatema durante il Concilio di Calcedonia, la formulazione ricorda un passo del suo commentario a 1Cor. 11.1, tramandato anche nelle *Catena*e a commento di 1Cor. 6: Theodor. *Int.* 1Cor. 11.1, PG 82, col. 309.27-29 (= *Cat. in 1Cor.* 6, p. 202.8-9 Cramer) οὕτω συμπεράνας τὴν περὶ τῶν εἰδωλοθύτων κατηγορίαν, ἕτερα πάλιν ἁμαρτήματα διορθοῦται.

**49.12-14 τὰ ... συνεγγράφω** Mauropode chiude l'epigramma riprendendo i termini della prima sezione: egli include Teodoreto (v. 14 τούτοις ... συνεγγράφω, cfr. v. 2 αὐτοῖς συγγράφω) nella schiera dei grandi Padri (v. 12 τῶν μεγίστων ποιμένων, cfr. v. 1 τοὺς σοφοὺς διδασκάλους) perché fu loro pari. Dopo il v. 11, in cui si ricorda l'abiura pronunciata da Teodoreto durante il Concilio di Calcedonia, l'avverbio εἰκότως che accompagna συνεγγράφω al v. 14 rivela che la proposta mauropodea poggia volontariamente su un principio di buon senso, determinato dal fatto che Teodoreto era considerato da tutti un importantissimo esegeta e, ciononostante, era stato privato del titolo di διδάσκαλος che dovrebbe essergli attribuito per la sua importanza intellettuale nonostante la condanna dei Tre Capitoli.

<sup>841</sup> Per la dottrina della salvezza di Teodoreto, vd. CLAYTON 2007, pp. 150 e seguenti.

## 28 *Carm.* 57 – Εἰς τὴν ἐν Εὐχαΐτοις εἰκόνα τοῦ βασιλέως

Come si è già accennato nel commento all'*Carm.* 31, l'*Carm.* 57 si inserisce in un quadro in cui abbiamo altri quattro documenti molto importanti sulle attività di regolamento dei santuari e dei monasteri nelle province che furono promosse dal potere centrale costantinopolitano durante il regno di Costantino IX Monomaco<sup>842</sup>. Si tratta di due epigrammi del *corpus* mauropodeo, uno per un χρυσόβουλλος λόγος, l'altro per un *tyrikon* τῆς λαύρας e di due documenti, un χρυσόβουλλος λόγος e un *tyrikon*, emanati da Costantino IX stesso.

46 Εἰς χρυσόβουλλον τῆς λαύρας

f. 20r

Χρυσοῖς γραφῆναι γραμμάτων ἔδει τύποις  
τὸν ἐν λόγοις κάλλιστον ὡς χρυσοῦν ὄλον.  
Εἴ τις δὲ τέχνη πρὸς τὸ καὶ μέλι γράφειν,  
ἐκεῖσε βάπτων γραψάτω τις τὸν λόγον,  
ὡς ἂν πρέπουσαν ὄψιν ἐντεῦθεν λάβοι  
τὸ στίλβον αὐτοῦ καὶ γλυκάζον ἡρέμα.  
Ἄλλ' οὐ θεατός ἐστι τοῖς ἀναξίοις,  
ἀλλ' οὐδ' ἀκουστός τοῖς ἀγροικικωτέροις·  
ὄθεν φυλάξει τὴν χάριν κεκρυμμένην  
χρυσοῦς φύλαξ κάτωθεν ἐμβεβλημένος,  
μόνοις δὲ ταύτην ἐκφανεῖ τοῖς ἀξίοις,  
σήμαντρα χειρὸς εὐγενοῦς δεδεγμένην.

Traduzione: *Sul crisobollo della lavra* – Occorre che sia stilato in caratteri d'oro il più bello tra i testi poiché esso è in tutto e per tutto d'oro<sup>843</sup>. Se ci fosse una qualche tecnica per scrivere anche col miele<sup>844</sup>, che qualcuno scriva così queste parole, versandolo il liquido su questo supporto, a modo che la loro luccicante e deliziosa dolcezza riceva qui l'aspetto che le si addice! Ma che non sia visibile a chi non è meritevole e che non sia udibile a chi è troppo rozzo! Così, l'aureo guardiano, posto in fondo al testo, custodisce la grazia ivi nascosta e la rivela solamente a chi ne è degno, dal momento che essa è stata corredata del sigillo di una nobile mano.

<sup>842</sup> Non a caso ROSKILLY 2017, p. 279, parlando di questo epigramma, suppone che si trattasse di un χρυσόβουλλος λόγος che permetteva un'esenzione fiscale; più probabilmente regolamentava le entrate contro gli abusi precedenti.

<sup>843</sup> Per l'importanza del colore usato per la stesura di un testo, vd. anche l'*Carm.* 70, pp. 524-525.

<sup>844</sup> Sull'uso del miele e dell'oro per descrivere parole soavi o di gran pregio da parte di un personaggio, si veda quanto detto per *Carm.* 14, pp. 377-380.

Δέδοικα μήπως θεσπίσας ἄλλοις τάδε,  
 αὐτὸς δὲ τούτων οὐδὲν ἐξειργασμένος  
 κατηγοροῦς εὔροιμι τοὺς ἐμοὺς νόμους.  
 Ἄλλ' ὁ κριτῆς μου καὶ θεὸς καὶ δεσπότης,  
 μὴ τοῖς ἐμοῖς με, τοῖς δὲ σοῖς κρῖνον νόμοις·  
 οὐ τοὺς δικαίους (φεῦ γάρ· οἶχομαι τάλας),  
 τοὺς συμπαθεῖς δὲ καὶ φιλανθρώπους λέγω,  
 οἷς προῖκα σφῆξιν οἶδας ὡς εὐεργέτης.

Traduzione: *Sul typikon della lavra* – Dopo aver imposto queste leggi agli altri, temo che io stesso, non riuscendo ad adempierne nessuna, ritroverei le mie stesse leggi come accusatrici. Ma, mio Giudice, Signore Dio, giudicami non con le mie, ma con le tue norme! Intendo non quelle che sanciscono la giustizia – ah, povero me, sarei rovinato! – ma quelle comprensive e benevole, con le quali tu, da benefattore, sai di salvare senza ricevere nulla in cambio.

Dato che i due epigrammi mauropodei non danno prove interne sicure per l'attribuzione dei due atti a un determinato imperatore, vi sono due differenti possibilità di attribuzione: Karpozilos sostiene che essi siano riferiti alla fondazione di un monastero a Euchaita che fu voluta da Mauropode<sup>845</sup>; si tratta, in realtà, di un'idea già proposta da Follieri<sup>846</sup> e ribadita da Hunger<sup>847</sup>. Kazhdan, invece, sostiene che la concessione di un crisobollo e di un τυπικόν da parte di un imperatore non possa essere riferibile a un oscuro monastero anatolico, soprattutto in questo caso in cui sono preservati due editti imperiali (appunto un crisobollo e un τυπικόν) emanati per la Lavra del Monte Athos<sup>848</sup>.

<sup>845</sup> KARPOZILOS 1982, p. 88 che si basa sulla seguente menzione in *Mi.Ps. Or.* 17.580-583 Dennis καὶ μεμίμηται τὴν τῶν κρηπίδων τοῦ νεῶ πῆξιν τῆς νομοθεσίας τὸ πάγιον. αἱ γὰρ ἔγγραφοι περὶ ὧν τοῖς ἀσκηταῖς ἐνομοθέτησε διατάξεις, ἀντ' ἄλλου τινὸς φυλακτηρίου αὐτάρκεις τῷ πράγματι.

<sup>846</sup> In IOANNES MAUROPUS 1967, p. 14 n. 8.

<sup>847</sup> HUNGER 1978, II, p. 170.

<sup>848</sup> KAZHDAN 1995, pp. 367-368. Si tenga poi presente che, alcuni anni dopo ai due atti di Costantino IX, nel 1060 fu emanato da Costantino X Doukas un crisobollo per la Lavra atonita, quando Mauropode era ancora certamente in vita ma, probabilmente, ancora a Euchaita (*MONASTERIORUM ACTA* 1970, pp. 196-199). Mentre descrive il monastero di San Michele τοῦ Σωσθενίου, JANIN 1934b, p. 44 (= JANIN 1969, p. 348), pur citando in nota il *Carm.* 80 secondo la numerazione della ristampa dell'edizione di M. Bust in PG 120, col. 1179 n. 79 (entrambe le volte Janin riporta erroneamente col. 1176), afferma che «Jean Mauropos, métropolitte d'Euchaïtes, [...] écrivit des iambes pour le chrysobulle impérial et le Typikon octroyés au monastère», confondendo *Carm.* 80 con *Carm.* 46 e 50: non vi è alcuna connessione tra i tre epigrammi e, probabilmente, è solo una svista (o un'indebita attribuzione) di Janin che deriva da una congettura (erronea) di PARGOIRE 1898, pp. 88-95 e da cui dipende l'altrettanto erronea attribuzione di FAILLER 2009, p. 168, che ha letto l'edizione Bust (cita in n. 17-18 la *Patrologia graeca*, dipendendo da Janin) ma, prendendo come presupposto l'errore di attribuzione di Janin, non ha fatto tesoro dell'accorto commento dell'editore seicentesco al *Carm.* 50, vd. *infra*. La medesima opinione è condivisa da DE GREGORIO 2010, p. 30 n. 71 e, sulla genesi di questo errore, p. 31 n. 78; si attende ancora, purtroppo, la sua edizione dei documenti contenuti nel Vat. gr. 100B, che dovrebbe apparire nel secondo volume della *Sylloge diplomatica palaeographica*.



Innanzitutto, contro il pregiudizio di Kazhdan, *Carm.* 57 testimonia che un editto imperiale potesse essere emanato per un centro tutto sommato minore come Euchaita. Tuttavia, per il *Carm.* 46, un dato contestuale nella collezione vaticana fa escludere che si tratti di un monastero in una sede vescovile di marginale importanza, come invece sostiene Karpozilos: esso segue, infatti, la coppia formata dai *Carm.* 44-45 composti da Mauropode per celebrare la riforma della liturgia di Santa Sofia effettuata da Costantino IX<sup>849</sup> e questa posizione fa pensare che anch'esso celebri un editto che non solo abbia fatto parte del medesimo progetto culturale di finanziamento e ordinamento di alcuni centri di culto da parte del potere imperiale, ma che fosse anche legato a un importante centro di culto. Inoltre, la giustapposizione dei tre epigrammi fa supporre che il sovrano anonimo di *Carm.* 46 sia Costantino IX, citato per i *Carm.* 44-45. A livello letterario, infatti, il *Carm.* 50, esso gioca su un τόπος letterario: l'epigramma dà voce all'oggetto su cui il proprio testo è iscritto. Pur non essendo mai menzionato l'imperatore, la ripetuta presenza delle leggi imposte dalla *persona loquens* fa supporre che esso sia da interpretare come un epigramma ὡς ἐκ βασιλείως, come giustamente propongono Kazhdan e De Gregorio<sup>850</sup>. In particolare, la ricostruzione di De Gregorio pare essere quella più verosimile: i due epigrammi, infatti, si riferirebbero agli atti emanati da Costantino IX in favore della Lavra atonita, ma il χρυσόβουλλος λόγος non si riferirebbe a quella conservata in copia del 1052, ma a una, non conservata, del 1046 che giunse sull'Athos assieme o poco dopo al τυπικόν<sup>851</sup>: in questo caso, essi sarebbero ben inquadrati in una cronologia più coerente della biografia di Mauropode<sup>852</sup>.

Per questi due componimenti è dubbia la funzione originaria. De Gregorio dà conto di precisi rimandi, poco chiari ai moderni, alle forme documentarie per cui i componimenti furono composti<sup>853</sup>: si usa, in questo caso, componimenti e non “epigrammi”

<sup>849</sup> Io.Scyl. 29, pp. 476.59-477.73 Thurn.

<sup>850</sup> Secondo KAZHDAN 1995, p. 367, mentre la menzione del χρυσόβουλλος λόγος rende sicuro che nel *Carm.* 46 stia parlando un imperatore, il fatto che la *persona loquens* del *Carm.* 50 sia anch'esso un imperatore si potrebbe inferire dalla ripetuta menzione delle leggi imposte dal personaggio, quelle imposte dal τυπικόν del monastero e le ἐμοὶ νόμοι (v. 3), prima distinte dalle prime e poi unite ad esse al v. 5 in cui egli chiede a Cristo di non essere giudicato secondo *tutte* le mie leggi (= quelle imposte al monastero e alle altre) ma secondo le leggi della misericordia. A dire il vero, ἐμοὶ νόμοι del v. 3 potrebbero essere certo le leggi pubbliche imposte da un'autorità civile, ma anche le leggi a cui deve obbedire lo stesso compositore del τυπικόν e, quindi, non vi sarebbe allusione ad alcun'altra attività legislativa; in tal caso, però, vi sarebbe una forte discrasia semantica nell'omogeneità di sintagma tra vv. 3 e 5: ἐμοὶ νόμοι v. 3 = leggi osservate; ἐμοὶ νόμοι v. 5 = leggi imposte. Per questo motivo, si ritiene molto più probabile l'interpretazione di KAZHDAN 1995, per cui la *persona loquens* sarebbe un imperatore, accolta da DE GREGORIO 2010, p. 32 n 81 e, in verità, già allusa da ANASTASI 1973, p. 119 n. 66 che, come giustamente sottolinea De Gregorio, si “corregge e *silentio*” rispetto a quanto asserito in ANASTASI 1969, p. 129; CORTASSA 2005, p. 221 n. 39 non comprende la natura dell'epigramma.

<sup>851</sup> DE GREGORIO 2010. In ogni caso, è bene tenere a mente il monito di M. Bust nella sua edizione del 1610, ristampata in PG 120 col. 1158 n. 27: *neque tamen dixerim monasterium illud* (scil. la Lavra atonita) *hic intelligi: constat enim* λάραν *aliquoties generaliter sumi pro quovis monasterio*. Tuttavia, l'inquadramento nel *corpus* mauropodeo da una parte e la cronologia dall'altra fa prediligere l'ipotesi di De Gregorio.

<sup>852</sup> A riguardo, vd. pp. 2-12. Cfr. anche DE MEESTER 1942, p. 72.

<sup>853</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 579 se si crede che sia riferito al

(che farebbe pensare ai *book epigrams*) perché essi, sui documenti conservati, non sono presenti. Se li si attribuisce ai due documenti di Costantino IX preservati, accettando l'ipotesi di Kazhdan, essi potrebbero essere stati composti e non effettivamente usati oppure non essere *book epigrams* ma componimenti di occasione per celebrare i due decreti imperiali. Per quanto riguarda il solo *Carm.* 50, esso potrebbe non essere stato copiato nel 1096 da parte del copista della copia del τυπικόν preservata. Bisogna però sottolineare che, se i due documenti riguardassero il monastero fondato da Mauropode come sostiene Karpozilos, non vi sarebbe ragione per l'assenza della menzione di Euchaita nel *titulus* (come d'altronde avviene per *Carm.* 57), nell'ottica dell'autorappresentazione letteraria dell'autore nella collezione vaticana.

In questo quadro, *Carm.* 57 è un componimento pensato per descrivere o accompagnare una nuova raffigurazione di Costantino IX Monomaco nella chiesa di Euchaita a causa di un χρυσόβουλλος λόγος emanato dall'imperatore in favore della comunità; tale raffigurazione doveva inserirsi in una serie di altri ritratti imperiali, come suggerisce la presenza di καί all'inizio del v. 1. Anche se il *titulus* si riferisce in maniera generica a un ritratto del sovrano<sup>854</sup>, il contenuto del componimento mauropodeo non lascia dubbi sul fatto che la motivazione per cui esso venne realizzato è quella proposta da Karpozilos: «The emperor had renewed the privileges granted by his predecessors to the church of Saint Theodore in Euchaita, and out of gratitude the populace of the city had his image inscribed inside the church of Saint Theodore together with the chrysobull he had issued»<sup>855</sup>.

Vi è una chiara distinzione tra i due termini legati all'area semantica del dono all'interno del componimento: con δωρεά si intende, in Greco, una donazione, ovvero una concessione, da parte di una persona dotata di potere, di un qualche bene, solitamente di una somma di denaro o di un appezzamento di terreno a una persona, una chiesa o altro (vd. LSJ s.v.), ma può indicare anche qualsiasi tipo di azione fiscale da parte di un potente nei confronti di un altro<sup>856</sup>; γέρας, invece, intende il semplice dono esattamente come δῶρον, ma è stilisticamente più ricercato – si trova a breve distanza dalla forma di nominativo εὐεργέτας. Sono numerose le occorrenze nel *corpus* mauropodeo del sostantivo δωρεά<sup>857</sup>, ma il più interessante *locus parallelus* si ha

τυπικόν del monastero fondato da Mauropode, esso «would be the preface».

<sup>854</sup> Sui ritratti degli imperatori nei sigilli dei crisobolli, vd. SPATHARAKIS 1976, pp. 184-189.

<sup>855</sup> KARPOZILOS 1994, p. 51. CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 582 «this poem celebrates a gift from the emperor Constantine IX Monomachos to the city, made through an imperial edict» è alquanto generica e l'uso della parola “gift” non aiuta a chiarire la differenza da δωρεά e γέρας, vd. *infra*.

<sup>856</sup> In questo senso lo intende anche DE GREGORIO 2010, p. 30 n. 74 e, soprattutto, 104 in cui si dice che, nei documenti di XI sec., si trova la forma χρυσόβουλλος δωρεά, ma non per documenti conservati bensì solo menzionati in altre fonti.

<sup>857</sup> In *Epist.* 43.6-8 μαρτυρῶ γὰρ ὡς ἄξιός ᾧ χαρίζη τὰς δωρεάς, ὅσγε τοσαύταις οἶδεν ἀμείβεσθαι τοὺς εὖ ποιῶντας αὐτὸν εὐλο<γι>στίας καὶ εὐλογίας, in cui Mauropode testimonia che il messaggero che gli ha portato l'epistola del suo interlocutore è degno di una δωρεά, che a questo punto potrebbe consistere in una forma di pagamento per la sua azione di consegna; in *Carm.* 51.24-26 Karpozilos ὡς οὐδὲ τῆς μεγίστης με ταύτης δωρεᾶς τὸν δοῦλον ἀποστερήσει si intendono le preghiere del Patriarca per Mauropode, che il destinatario dipinge come il bene più grande, ben oltre agli averi umani. Infine,

in *Carm.* 80.10-16, in cui si legge<sup>858</sup>:

Μάρτυς δὲ τούτων ἡ γραφή τῆς εἰκόνοσ.  
Οἱ γὰρ μονασταὶ τῆς μονῆς τῆς τιμίας  
τοῦ Σωσθενίτου τοῦδε τοῦ πρωταγγέλου,  
πολλῶν τυχόντες δωρεῶν καὶ πλουσίων,  
ταύτην ἀμοιβὴν τοῖς καλοῖς εὐεργέταις  
ἀντεισφέρουσιν, ἱστοροῦντες εὐτέχνως  
σέ, Χριστέ μου, στέφοντα τούτους ἐνθάδε<sup>859</sup>.

Le tematiche e le scelte lessicali dei due componimenti sono esattamente le stesse: di *Carm.* 57 si è già detto; in *Carm.* 80, in cambio delle loro numerose e ricche donazioni (πολλῶν τυχόντες δωρεῶν καὶ πλουσίων) i monaci del monastero di Sostenio ricambiano (ἀντεισφέρουσιν) con una ἀμοιβή gli imperatori loro evergeti. Tuttavia, l'imperatore del *Carm.* 57, a differenza degli imperatori del *Carm.* 80, non è nominato εὐεργήτης a causa di una sua δωρεά: è evidente, dal testo di *Carm.* 57.4-6, che le donazioni degli imperatori prima di lui patirono diversi travagli a causa della ἐπηρεία ma, grazie al χρυσόβουλλος λόγος, egli le sostiene (l'uso del verbo ὑποστηρίζω dipende da una citazione salmodica, vd. *infra*), le rende salde proprio attraverso il χρυσόβουλλος λόγος che concede un futuro più sicuro al santuario: dunque, è proprio per il contenuto del χρυσόβουλλος λόγος e non a causa di un'ulteriore δωρεά che egli è definito εὐεργέτας.

Per il medesimo motivo, si esclude l'ipotesi di Kazhdan per cui il *Carm.* 57 potrebbe essere stato composto per il χρυσόβουλλος λόγος di Mauropode mentre l'autore non era ancora vescovo della città ma «connected with the court legislative activity», per committenza da parte di un notevole anatolico<sup>860</sup>; parimenti va esclusa la riformulazione di Roskilly, secondo il quale la poesia fu composta per descrivere/ lodare un

---

in *Can. in Theod. Strat.* 277-278 καὶ τῶν ἀκηράτων δωρεῶν / τυχεῖν ἀξίωσον si intendono i doni eterni dell'immortalità concessi da Dio prima a Teodoro e, per sua intercessione, all'umanità. Infatti, in tutte le altre occorrenze, δωρεά è riferito a Cristo, che *concede* la salvezza agli uomini in forza della sua natura di Dio: *Carm.* 43.8 ἄπαντας δωρεὰν σφῶζιν θέλεις; *Carm.* 48.30-31 τίς γὰρ φόβος σοι τῷ κρατοῦντι τῶν ὄλων / ἐν πλάσμα σῶσαι δωρεὰν ἔργων δίχα; *Carm.* 82.21-23 ἐξ ὧν με ῥῦσαι, δημιουργε Χριστέ μου, / ῥῦσαι με τῇ σῆ δωρεὰν εὐσπλαγγνία, / ἥτις με θάλπει, καὶ πρὸς ἣν βλέπω μόνην (in questo caso è un imperatore a parlare, ma poco conta dato che, comunque, è un uomo). Le uniche due occorrenze in cui il significato sembra essere differente, in realtà, si spiegano come usi volutamente specifici. L'*Epist.* 39 serve a introdurre dinanzi a una persona che recentemente ha ottenuto una carica (di giudice?) un protetto o un conoscente di Mauropode, che dal predecessore riceveva dei benefici (vd. IOANNES MAUROPOS 1990, p. 232): li richiederà ὡς ὀφειλήν anche dal nuovo detentore della carica, perché gli sono dovuti, ma se costui si mostrerà rigido (nelle formalità), saranno chiesto ὡς δωρεά, ovvero come una nuova concessione direttamente elargita dal nuovo detentore della carica, senza considerare il passato. Per quanto riguarda *Epist.* 51.24-26 Ἐρμαῖκοῖς σε δώροις φιλοφρονούμενα, ἔνθεν μὲν οἶα λόγιον τῷ τῆς δωρεᾶς δήπου τούτῳ λογιῶ καὶ γραμματεῖῳ, si intende una consegna di oro da parte di Mauropode a un uomo di nome Costantino, forse Michele Psello prima della tonsura: l'uso di δωρεά spiega Ἐρμαῖκοῖς δώροις e, visto che i doni sono di Hermes, l'elargizione dipende in metafora comunque da una divinità, anche se *de facto* è solamente un espediente letterario per chiamare un mero versamento di denaro.

<sup>858</sup> Per una dettagliata analisi di questo epigramma, si veda *infra*, pp. 552-567.

<sup>859</sup> Per la traduzione di questi versi, vd. pp. 230-231.

<sup>860</sup> KAZHDAN 1995, p. 367.

atto concesso dall'imperatore a un vescovo che precedette Mauropode a Euchaita<sup>861</sup>. Il χρυσόβουλλος λόγος imperiale dovette dipendere da una richiesta all'imperatore da parte del vescovo di Euchaita e, quindi, il suo ottenimento conferisce grande prestigio al detentore della carica: inserendo l'epigramma nella collezione vaticana, Mauropode voleva ricordare questo suo importante successo all'interno della propria auto-rappresentazione letteraria<sup>862</sup>. Infine, occorre ricordare<sup>863</sup> che, secondo Wirth, il χρυσόβουλλος λόγος di Costantino IX per cui è stato composto l'*Carm.* 57 sarebbe servito a rinsaldare il soglio arcivescovile di Euchaita contro Amasea nella conferma dei δίκαια della metropoli<sup>864</sup>.

Per quanto riguarda la funzione del componimento, si è già detto che esso accompagnava (o descriveva) una nuova raffigurazione di Costantino IX a Euchaita. A sostengo di tale ipotesi, infatti, vi sono diversi indizi divengono chiari se letti in maniera contestuale. Nella prima sezione (vv. 1-3), si afferma che una πράξις εὐσεβῆς ha permesso di raffigurare dell'imperatore: si tratta di un'espressione identica a *Carm.* 26.3 ἐνταῦθα πίστις εὐσεβῆς περιγράφει, laddove περιγράφω è strettamente legato al contenuto dell'epigramma (l'opera d'arte che meravigliosamente *circoscrive* l'infinita potenza del Pantocratore), ma è assai vicino anche a *Carm.* 73.3-4 «καὶ πῶς ἀνιστόρησεν ἄγνωστον θεάν;» / «πίστις κατορθοῖ πάντα ταῦτα ῥαδίως», in cui si parla di una rappresentazione dell'Arcangelo Michele<sup>865</sup>. La πίστις è ciò che ha permesso di commissionare l'oggetto e, quindi, non è quella dell'artista, ma del dedicatario nel caso di *Carm.* 26 e 73 e del benefattore nel caso di *Carm.* 57. Sono, però, i due verbi usati in *Carm.* 57.3 e 12 a rendere evidente di che raffigurazione si trattasse: ἀναγράφω in epoca bizantina è usato per la pittura (vd. LbG s.v. ἀναγράφω) ed è anche un termine tecnico per indicare la pubblicazione di atti in forma di epigrafe (vd. LSJ s.v. ἀναγράφω «engrave and set up publicly of treaties, laws, and public acts»); la presenza della clausola ἐγγραφεὶς εὐεργέτας è altresì importante, perché il verbo ἐγγράφω significa “dipingere, incidere” su un supporto (vd. LSJ s.v.) e visto che il titolo di εὐεργέτας dipende dal χρυσόβουλλον ed è inciso sul γέρας di ringraziamento a Costantino IX, è certo che si trattava di una raffigurazione diversa dal sigillo del χρυσόβουλλος λόγος – che non poteva contenere il titolo εὐεργέτας degli abitanti di Euchaita, perché non ancora conferito – nonché pubblico<sup>866</sup>.

<sup>861</sup> ROSKILLY 2017, p. 273 n. 209.

<sup>862</sup> Così anche BERNARD 2014b, p. 142; in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 582 non si prende posizione, anche se cita solamente KARPOZILOS 1994, pp. 51-52 e non i due articoli di Kazhdan.

<sup>863</sup> Non si può non condividere l'esclamazione di DE GREGORIO 2010, p. 32 n. 48 «Sarebbe auspicabile che studiosi di storia letteraria bizantina ed esperti di poesia epigrammatica da un lato e storici e diplomatisti dall'altro controllassero con impulso maggiore i dati delle rispettive indagini!».

<sup>864</sup> DÖLGER – WIRTH 1995, nr. 926, sulla suggestione di BECK 1959, p. 167 «Die nächsten Jahre vergingen unter Streitigkeiten mit Amaseia. Erst Konstantinos IX. bestätigte die geschaffene Sachlage: Euchaita blieb Metropole. Der berühmteste Inhaber des Stuhles war ohne Zweifel Joannes Mauropus, der lebenswürdige Humanist des 11. Jahrhunderts». A tal riguardo, si vedano i dubbi di DE GREGORIO 2010, pp. 36-37, che condivido.

<sup>865</sup> Il verbo ἀνιστορέω è usato anche in *Carm.* 49.1, vd. *infra*.

<sup>866</sup> DE GREGORIO 2010, pp. 38 è della medesima idea, peraltro scartando anche l'ipotesi che vi fosse la raffigurazione dell'imperatore sul χρυσόβουλλος λόγος stesso, una pratica tipica dell'età paleologa.

Come già detto in precedenza, la presenza di *καί* all'inizio di *Carm.* 57.1 fa supporre che il ritratto di Costantino IX fosse aggiunto a quello di altri imperatori. De Gregorio propone due ipotesi per quanto riguarda l'iconografia a cui si rifà l'epigramma: il ritratto di Costantino IX potrebbe essere stato accompagnato dalla trascrizione (completa o parziale) del documento imperiale lodato da Mauropode; oppure Costantino IX era raffigurato da solo, forse inserito in una schiera di diversi evergeti della comunità e del santuario di Euchaita<sup>867</sup>. Per la prima ipotesi, Kalopissi-Verti ha studiato la tendenza, in età tardo-bizantina, di ricopiare il testo dei documenti crisobollati, degli atti ecclesiastici, degli inventari, degli atti di donazione e dei testamenti sulle mura delle Chiese, per fare in modo che venissero resi pubblici, che il loro contenuto fosse riconosciuto da tutti e che fosse, in tal modo, eternato e pubblicato<sup>868</sup>. Tuttavia, proprio sulla base dei dati offerti dalla studiosa, è importante sottolineare che tutti gli esempi riportati partono dal XIII sec. e che anche De Gregorio cita solamente il monastero in Apollonia, dove fu copiato il χρυσόβουλλος λόγος di Manuele VIII Paleologo<sup>869</sup>.

L'epigramma testimonia invece una fase precedente alle documentazioni dirette raccolte da Kalopissi-Verti, che non cita la poesia mauropodea tra le testimonianze indirette raccolte nella prima pagina del contributo<sup>870</sup>. Tornando alla prima ipotesi di De Gregorio, basata su un'intuizione già di Oikonomidès, l'epigramma potrebbe testimoniare una fase più antica rispetto alle attestazioni radunate da Kalopissi-Verti. Infatti, anche se non si sa nulla dei dettagli del ritratto, si può pensare che esso non fosse molto dissimile dal mosaico di Santa Sofia a Istanbul, laddove Costantino IX dà egli stesso un ἀποκόμβιον, e la consorte Zoe regge in mano un documento arrotolato sul quale si legge Κωνσταντῖνον(ος) ἐν Χ(ριστ)ῶ τῶ Θ(ε)ῶ πιστός βασιλεύς Ῥωμαίων, praticamente la stessa formula che si trova alla fine del χρυσόβουλλος λόγος del 1052 per la Lavra di Iveron sull'Athos Κωνσταντῖνος ἐν Χ(ριστ)ῶ τῶ Θ(ε)ῶ πιστός βασιλεύς Ῥωμαίων ὁ Μονομάχος<sup>871</sup>). Dato che anche in questo caso Costantino garantì con il suo decreto una stabilità alle donazioni future del santuario, è verosimile che l'iconografia del suo ritratto fosse quella tipica dei donatori e, forse, egli aveva in mano il documento con il quale sanciva la sicurezza ai proventi del santuario. Il documento

<sup>867</sup> DE GREGORIO 2010, pp. 39-42.

<sup>868</sup> KALOPISSI-VERTI 2003. Sui ritratti dei donatori, vd. anche gli altri due suoi contributi a riguardo, KALOPISSI-VERTI 1992 e KALOPISSI-VERTI 2015. Bisogna sottolineare che, in un mondo pressoché analfabetizzato, importava la presenza stessa dell'epigrafe in una posizione in cui potesse essere visibile da tutti molto più che il suo contenuto e la sua effettiva leggibilità.

<sup>869</sup> DE GREGORIO 2010, pp. 41-42.

<sup>870</sup> KALOPISSI-VERTI 2003, p. 1 e nn. 1-4.

<sup>871</sup> MONASTERIORUM ACTA 1970, p. 192.27-28. L'identità tra le due formule è stata notata da OIKONOMIDÈS 1978, p. 223. L'assenza di ὁ Μονομάχος dalla titolatura del rotolo in mano a Zoe nel mosaico potrebbe dipendere da motivi di spazio e, d'altronde, la formula completa si ritrova nella medesima raffigurazione, sopra il capo di Costantino IX: Κωνσταντῖνο[ς] ἐν Χ(ριστ)ῶ τῶ Θ(ε)ῶ | αὐτοκράτωρ, πιστός | βασιλεύς Ῥωμαίων· | ὁ Μονομάχος. Si pensi, però, al caso di *Carm.* 31, 44-45 e 70, in cui Mauropode loda l'azione del solo Costantino IX: in questo caso, l'imperatore è definito solamente con Μονομάχος, senza il nome proprio, a indicare la sua appartenenza gentilizia. La sua omissione o presenza potrebbe essere indicativa della modalità in cui un certo atto è stato promulgato dall'imperatore nel periodo tra 1042 e 1050, ma a tal riguardo si attendono delucidazioni dallo studio di Numa Buchs.

sarà stato conservato nella sua forma originale nell'archivio dell'arcivescovo di Euchaita, consultato e copiato solo all'occorrenza (come per il τυπικόν atonita); il contraccambio (*Carm.* 57.11-12) da parte dei cittadini di Euchaita consistette nella dedica del ritratto del sovrano all'interno del santuario e del titolo onorifico di εὐεργήτης che, nella sua forma iscritta apposta al ritratto, assumeva il ruolo di perpetuo ricordo del beneficio compiuto nei confronti del Santo, del suo santuario e della comunità tutta. In questo caso, la possibile presenza dell'epigramma di Mauropode, in cui è spiegato il motivo della concessione di titolo e ritratto nel santuario ed è menzionato anche il χρυσόβουλλος λόγος, rende forse superflua la trascrizione del testo integrale dell'atto imperiale<sup>872</sup>. In presenza del ritratto, del titolo e, forse, dell'epigramma, l'assenza del testo del χρυσόβουλλος λόγος non inficia all'efficacia documentale e monumentale della raffigurazione parietale dell'imperatore<sup>873</sup>.

Il ritratto di Costantino IX è conosciuto: si conservano diverse attestazioni su sigilli (fig. 76 e 78)<sup>874</sup> e manoscritti (vd. fig. 88). Durante lavori di restauro condotti tra il 1935 e il 1938<sup>875</sup>, nella galleria sud di Santa Sofia a Istanbul furono riscoperti due mosaici, uno dei quali contiene la raffigurazione di Costantino IX e della consorte Zoe Porfirogenita mentre offrono l'uno un ἀποκόμβιον e l'altra un documento (fig. 79)<sup>876</sup>; Costantino appare anche nel discusso oggetto chiamato "Corona di Costantino Monomaco", conservato nel Magyar Nemzeti Múzeum di Budapest (inv. 1860.99.1, fig. 80)<sup>877</sup>.

<sup>872</sup> HUNGER 1978, II, p. 169 annovera il componimento tra gli «Epigramme auf Kunstgegenstände».

<sup>873</sup> Il *Carm.* 45 afferma che il contenuto del χρυσόβουλλος λόγος, pur dolce e piacevole, non deve essere ascoltato da chi non ne è degno né dev'essere sentito da chi è troppo rozzo, bensì dev'essere preservato nascosto all'interno del documento cui fa da guardia il χρυσόβουλλος λόγος apposto dall'imperatore. La motivazione di questa segretezza è semplice: si tratta di un χρυσόβουλλος λόγος composto per una comunità monastica e, dunque, solo gli ordinati (coloro che non sono ἀνάξιοι né ἀγροικικώτεροι) possono accedervi e capire le grazie concesse dal sovrano – KAZHDAN 1995, p. 367 vede in queste parole un'allusione al χρυσόβουλλος λόγος del 1052, ma, come DE GREGORIO 2010, p. 33 n. 84, si dubita che queste allusioni siano effettive o, in ogni caso, probanti.

<sup>874</sup> Oltre ai due sigilli le cui riproduzioni sono riportate nell'*Appendice iconografica*, il ritratto di Costantino, accompagnato da Cristo Emmanuele sul dritto, è presente nel rovescio dei seguenti sigilli: *DO Seals* 6, n. 73.1 (acc.num. BZS.1958.106.623, olim DO 58.106.623); *DO Seals* 6, n. 73.2 (= BZS.1955.1.4313, olim DO 55.1.4313); *DO Seals* 6, n. 73.3 (= BZS.1955.1.4312, olim DO 55.1.4312); *DO Seals* 6, n. 73.4 (= BZS.1947.2.372, olim DO 47.2.372); *DO Seals* 6, n. 73.5 (= Zacos-Veglery n. 79c; acc.num. BZS.1958.106.627, olim DO 58.106.627); *DO Seals* 6, n. 73.6 (acc.num. BZS.1951.31.5.1665, olim Fogg 1665); *DO Seals* 6, n. 73.7 (acc.num. BZS.1951.31.5.1666); *DO Seals* 6, n. 73.8 (acc.num. BZS.1951.31.5.1667); *DO Seals* 6, n. 73.9 (acc.num. BZS.1958.106.628, olim DO 58.106.628); *DO Seals* 6, n. 73.10 (acc.num. BZS.1951.31.5.1712); *DO Seals* 6, n. 73.11 (acc.num. BZS.1955.1.4317, olim DO 55.1.4317); *DO Seals* 6, n. 73.12 (= Zacos-Veglery n. 80; acc.num. BZS.1958.106.631, olim DO 58.106.631); *DO Seals* 6, n. 73.13 (BZS.1947.2.350); Zacos - Veglery n. 79b, 79c.

<sup>875</sup> WHITTEMORE 1942, ma erano stati già visti dal viaggiatore russo i A.N. Mouraviev nel 1850, come riporta GRABAR 1936, p. 107.

<sup>876</sup> A riguardo, vd. MANGO 1962, pp. 27-29, LAZAREV 1967, pp. 177-178, OIKONOMIDÈS 1978; sull'iconografia di questo tipo di donazione, vd. GRABAR 1936, pp. 106-111 e 153-155; sulla sua funzione a Santa Sofia e sulla sua rilevanza storica, vd. KALAVREZOU 1994, CORMACK 1994 e BRUBAKER 2014.

<sup>877</sup> OIKONOMIDÈS 1994 è convinto della falsità dell'oggetto, ma l'ipotesi non è accettata dai maggiori studi successivi sulla "corona": vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 210-212 n. 145, KISS 2000 e, infine, MELLACE KATONA 2005 e DAWSON 2009, che propongono diverse possibili funzioni dell'oggetto.

Un ultimo dato è molto interessante. Nei due atti imperiali citati in precedenza<sup>878</sup>, emanati da Costantino IX Monomaco per la Lavra atonita, esattamente come nei *Carm.* 44-46 e 57 manca la menzione delle imperatrici Zoe e Teodora (per il χρυσόβουλλος λόγος del 1052 della sola Teodora, essendo Zoe già deceduta da due anni), nonostante esse fossero associate al potere; nel *Carm.* 50 non si fanno nomi propri, ma è presente un solo imperatore; in *Carm.* 45-46, che parlano della liturgia di Santa Sofia, è menzionato il solo Costantino IX, peraltro tramite il gentilizio Monomaco; in *Carm.* 71-72 per la διακονία di San Giorgio dei Mangani, i tre sovrani sono tutti menzionati esplicitamente; in *Carm.* 80, la cui datazione è molto incerta, si menzionano genericamente οἱ δεσπότες. Tuttavia, l'assenza di Zoe e Teodora nei documenti e nei *Carm.* 46, 50 e 57, non ha alcun valore cronologico: si pensi, ad esempio, all'assenza di Teodora nel famoso mosaico di Santa Sofia e, in esso, alla presenza del solo nome di Costantino IX sul decreto tenuto in mano da Zoe. Peraltro, se si accetta la convincente proposta di Oikonomidès, il mosaico di Santa Sofia fu realizzato per celebrare la medesima operazione per cui vennero composti i *Carm.* 44-45 e, mentre nella raffigurazione è presente Zoe, negli epigrammi solamente il nome di Monomaco<sup>879</sup>.

Nella raccolta vaticana la principale testimonianza dell'attività di Mauropode come metropolita a Euchaita è data dalle orazioni. Nel canzoniere, invece, sono rari i riferimenti a questo periodo: al *Carm.* 57 si aggiungono solamente i *Carm.* 97 e 98, due *book epigrams* composti da Mauropode per essere apposti al primo di una serie di manoscritti che egli stesso vergò e donò al santuario di San Teodoro a Euchaita.

97 Εἰς τὰ δωρηθέντα μηνναῖα εἰς Εὐχάϊτα

f. 41v

Ἵμνων ἐπελθῶν ἡμερησίων βίβλους,  
 πᾶσάν τε τούτων τὴν γραφὴν ἐπιξέσας,  
 καὶ χεῖρα καὶ νοῦν ὡς ἐνήν καταρτίσας,  
 δῶρον φίλον δίδωμι καὶ μάλα πρέπον  
 τῷ προστατοῦντι τοῦ τόπου στεφηφόρῳ,  
 ὃς ἔνδον οἰκεῖ τῆσδε τῆς ἐκκλησίας·  
 δι' οὗ τύχοιμι τῆς ἀκηράτου βίβλου,  
 τῇ χειρὶ τοῦ Πλάσαντος ἐγγεγραμμένος.

98 Εἰς τὰ αὐτὰ

Οὐ πολλὰ μὲν, κράτιστα πάντα δ' ἐνθάδε·  
 οὐκ ἂν γὰρ εὖροις ἀλλαχοῦ τὰ βελτίω.  
 Ἐβουλόμην δὲ ταῦτα μὲν τύπους μένειν,  
 ἀντιγράφων εἶναι δὲ τὴν ὑπουργίαν.

<sup>878</sup> Per il testo e la loro analisi, si rimanda rispettivamente a *MONASTERIORUM ACTA* 2000, pp. 281-293 n. 15 (solo traduzione, testo greco e ulteriore commento in *MONASTERIORUM ACTA* 1982, pp. 216-232) e *MONASTERIORUM ACTA* 1970, pp. 189-192 n. 31.

<sup>879</sup> La presenza del solo Monomaco negli epigrammi è molto interessante per tentare di comprendere le modalità dell'azione imperiale sulla liturgia, vd. il commento a *Carm.* 31, pp. 437-462.

Traduzione: *Sui menei donati a Euchaita* – Ho portato a termine dei libri di inni per le liturgie giornaliere: io stesso ho vergato la loro scrittura e a tale azione ho dedicato la mia mano e la mia mente al meglio che potevo. Ora li offro come un dono gradito e sicuramente conveniente al martire coronato che protegge questo luogo. Tramite costui possa io trovare spazio nel libro dell'eternità, iscritto dalla mano del Creatore. – *Sugli stessi* – Non è molto, ma qui dentro c'è la versione migliore: non potresti trovarne di migliori altrove. L'è mia volontà è che essi rimangano come dei modelli e che siano la base per future copie<sup>880</sup>.

Sia il *Carm.* 57 sia i *Carm.* 97-98 testimoniano la solerzia con cui Mauropode condusse i suoi doveri di metropolita di Euchaita, nonostante la sua elezione significò un tragico distacco da Costantinopoli e dai suoi ambienti culturali. D'altronde, nell'acolutia di suo nipote Teodoro sono menzionate due attività per cui Mauropode doveva essere ricordato: il suo insegnamento a Costantinopoli, la sua attività da metropolita ad Euchaita. A tal riguardo, sono molto interessanti le parole di Michele Psello, che si dilunga sulle azioni di Mauropode a Euchaita col chiaro intento di persuadere lui e il pubblico dell'opportunità di rimanervi e di non tornare a Costantinopoli. In particolare, Michele Psello sottolinea che Mauropode fu in grado di gestire al meglio la tassazione della sua comunità e le relazioni coi *δικασταί*, coi potenti locali e anche coi lavoratori che venivano fuori da Euchaita per compiere mansioni agricole, ma non le portavano a termine a dovere<sup>881</sup>.

## 28.1 Commento metrico-ritmico

Il componimento contiene due versi caratterizzati da C7 (16,7%). Dal punto di vista tematico, può essere diviso in tre sezioni:

#I. 3 vv. – II. 7 vv. (3+1+3) – III. 2 vv.

Si noti sin d'ora che il primo e l'ultimo verso del componimento sono entrambi contrassegnati da 5ox e hanno la medesima distribuzione sillabica (pentasillabo + trisillabo + tetrasillabo) e medesima posizione accentuativa nel primo κῶλον, con unico accento tonico in quinta sillaba<sup>882</sup>.

---

<sup>880</sup> Si concorda con Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 592) sulla difficoltà di comprendere che cosa voglia dire l'ultimo verso: i due studiosi suppongono che, nell'intenzione di Mauropode, questi manoscritti non dovevano essere impiegati, ma bisognava trarne delle copie. Si può anche pensare, però, che Mauropode li abbia vergati sia come aiuto per il servizio liturgico, offrendo un modello per il servizio all'interno della chiesa locale, sia come base da cui trarre copie qualora servissero. In un centro periferico come Euchaita forse è bene supporre una quantità limitata di libri.

<sup>881</sup> Mi.Ps. *Or. pan.* 17.528-533 Dennis. A un certo punto, però, il rapporto con una parte della comunità di Euchaita non dovette essere semplice, come testimonia un'epistola di Michele Psello (*Epist.* 166 Π) su una delegazione di cittadini di Euchaita, insoddisfatti del loro metropolita, che giunse a Costantinopoli.

<sup>882</sup> Se anche si dovesse supporre un accento d'appoggio prima della quinta sillaba, esso cadrebbe in entrambi i casi sulla seconda sillaba, dove è posizionato un articolo dotato di accento grammaticale.



- I. vv. 1-3 – si espone il motivo per la composizione della poesia, la visione dell’effigie di Costantino IX Monomaco. I vv. 1-3 sono contraddistinti due da 5ox e uno da 7pp; tutti e tre i versi hanno la terza, la sesta e la decima sillaba atona. Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 1 presenta un unico *word cluster* pentasillabico tronco prima di C5, seguiti da un trisillabo e un tetrasillabo piani; il v. 2, invece, ha *pattern a – b – b – 2a* (tre *word cluster*, il primo bisillabico tronco e gli altri due trisillabici piani<sup>883</sup>, seguiti da tetrasillabo piano), che il v. 3 muta invertendo semplicemente l’ordine degli elementi del primo κῶλον (trisillabo e bisillabo piano, trisillabo tronco<sup>884</sup> e tetrasillabo piano). Dal punto di vista ritmico, il primo verso inizia con quattro atone e tonica sulla quinta sillaba<sup>885</sup>, seguito da un giambo e un anapesto allungato con arsi su undicesima sillaba e atona finale; il v. 2 mantiene ritmo ascendente (due giambi, un anapesto allungato formato da atona prima di cesura e giambo, seguito da anapesto allungato e atona finale), mantenuto anche dal v. 3 (due giambi, un anapesto allungato formato da un’atona e un anapesto con atona finale).
- II. vv. 4-10 – si rivela l’occasione del componimento: un χρυσόβουλλος λόγος imperiale. Si hanno strutture distinte: i vv. 4-6 seguono la stessa struttura dei vv. 1-3, con due 5p seguite da una 7pp, con il solo v. 5 ad avere accento sulla prima sillaba; i vv. 8-10 replicano tale struttura, con 5pp, 5p e 7pp, ma a differenza dei vv. 1-6, nessuno di questi versi ha accento sulla prima sillaba. In questo modo il v. 7, con 5pp, risulta isolato al centro della sezione per enfatizzare il contenuto: è il punto, infatti, in cui viene menzionato direttamente il crisobollo inviato da Costantino IX per Euchaita. I vv. 7-9 hanno la quinta, la sesta e la settima sillaba atone, mentre il v. 10 accenta la quinta sillaba per ragioni metriche (primo a farlo dal v. 6, anch’esso con 7pp); i vv. 7-8 hanno accento sulla terza sillaba; i vv. 8-10 hanno l’ottava sillaba tonica e i vv. 9-10 hanno entrambi accento sulla terza sillaba. Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 4 presenta una distribuzione sillabica molto particolare, dato che vi sono ben quattro monosillabi al centro del verso, uno davanti a C5 e tre dopo di essa, ma, dato che τοῦ è usato in senso pronominale e come arcaismo, è ragionevole che porti accento (si riferisce d’altronde a Costantino IX), si può ricondurre la sequenza a una successione identica al v. 1, con un *word cluster* pentasillabico piano seguito da un secondo *word cluster* trisillabico tronco e da un tetrasillabo piano in clausola<sup>886</sup>. Il v. 5

<sup>883</sup> Le sequenze trisillabiche sono formate da articolo + bisillabo piano (τὸ θαῦμα | τὸν μέγαν), separati nel manoscritto vaticano da punto in alto per segnalare la distinzione semantica assente nei corrispettivi del v. 1 (κραταῖόν | δεσπότην) e del v. 3 (πρᾶξις | εὐσεβής).

<sup>884</sup> Il primo e il terzo verso presentano, a cavallo della C5, un sintagma formato da sostantivo+aggettivo, tra loro in chiasmo sia dal punto di vista della categoria grammaticale sia per la disposizione interna dell’accento: v. 1 aggettivo trisillabico tronco, κραταῖόν | sostantivo trisillabico piano, δεσπότην; v. 3 sostantivo bisillabico piano, πρᾶξις | aggettivo trisillabico tronco, εὐσεβής. Invece, al secondo κῶλον; entrambi i versi hanno un trisillabo seguito da tetrasillabo.

<sup>885</sup> Come detto poc’anzi, si può anche supporre un accento d’appoggio su τόν, con realizzazione [ke,tonkrate'on].

<sup>886</sup> Si apporta, nel secondo κῶλον, una distinzione in due gruppi che è causata dalla natura poetica del testo e, al contempo, da un rimando strutturale al v. 1. Infatti, il gruppo τῶν πρὸ τοῦ βασιλέων dovrebbe essere fonologicamente un solo *word cluster*, con un accento tonico e, forse, uno d’appoggio [tonpro,tuvasi'leon].

torna a un *pattern* più consueto, con  $a - b - 2b - a$  (due bisillabi all'esterno, un trisillabo e un *word cluster* pentasillabico all'interno; tutti gli elementi sono piani), mentre il v. 6 cambia l'ordine dei due elementi centrali in  $a - 2b - b - a$ , mutando anche l'accentazione dei primi tre elementi in una parola tronca e due sdrucchiole. Il v. 7, invece, pone due elementi pentasillabici, il primo un *word cluster* sdrucchiolo il secondo un elemento piano<sup>887</sup>, prima di una clausola bisillabica piana. Il v. 8 presenta la medesima disposizione sillabica del v. 1, con *word cluster* pentasillabico iniziale<sup>888</sup>, trisillabo tronco al centro e *word cluster* tetrasillabico piano in clausola. Il v. 9, invece, presenta *pattern*  $a - b - 2b - a$ , mentre il v. 10 cambia ordine e natura del secondo κῶλον in  $a - b - b - 2a$ <sup>889</sup>). Dal punto di vista ritmico, il v. 4 presenta due anapesti allungati, un anapesto e un'atona finale<sup>890</sup>, mentre il v. 5 incomincia con un ritmo discendente (dattilo + trocheo) che si trasforma al di là di cesura in una serie di un anapesto allungato, un giambo e un'atona finale. Il v. 6 prosegue con il ritmo ascendente (giambo, tre anapesti e un'atona), mantenuto anche dai versi seguenti con la medesima prevalenza di cellule anapestiche: il v. 7 è fortemente anapestico (tre anapesti<sup>891</sup> + giambo); il v. 8 si evidenzia per la distanza tra i primi due tonici, per la quale dopo l'anapesto iniziale, vi sono quattro atone (due prima e due dopo cesura) e un tonico, sequenza seguita da un anapesto con atona finale; il v. 9, invece, ha due anapesti allungati, un anapesto e un'atona finale e il v. 10 un giambo e tre anapesti<sup>892</sup> con un'atona finale.

- III. vv. 11-12 – il componimento si chiude con due versi contrassegnati l'uno da 5pp e l'altro da 5ox: nel primo κῶλον, entrambi lasciano atona la quarta sillaba, il v. 11 pone accento su prima e terza sillaba, il v. 12 su seconda e quinta; nel secondo κῶλον entrambi i versi lasciano atone la sesta, la settima e la decima sillaba. Il v. 11, come il v. 9, ha *pattern*  $a - b - 2b - a$  (bisillabo piano, trisillabo sdrucchiolo, pentasillabo e bisillabo piano), con attacco di ritmo discendente (trocheo e dattilo, che corrispondono precisamente ai gruppi sillabici) che diviene ascendente dopo la C5 (anapesto allungato, giambo e atona finale). Il v. 12, invece, sposta il pentasillabo (tronco) a inizio verso, seguito da trisillabo tronco e tetrasillabo piano, esattamente come il primo verso.: si inizia dunque con quattro atone e l'accento sull'ultima sillaba prima di C5, identico al v. 1; al secondo κῶλον si trovano due anapesti e un'atona finale.

<sup>887</sup> Si noti l'assoluta identità nella composizione dei due elementi: τὸν χρυσόβουλλον ha un proclitico monosillabico seguito da una parola composta da due elementi bisillabici; ἀνταναστήσας ha un preverbo monosillabico (ἀντ- da ἀντί), seguito da un secondo preverbo bisillabico (ἀνα-) e participio aoristo bisillabico στήσας.

<sup>888</sup> Esattamente come καὶ τὸν κραταῖόν, ὡς ἀντέρεισμα è formato da due elementi atoni iniziali (un proclitico e un preverbo) seguiti da elemento trisillabico, in questo caso di accentazione sdrucchiola.

<sup>889</sup> Per quanto riguarda la composizione dei due *word cluster*, i due elementi a inizio e fine verso hanno un monosillabo proclitico + elemento portatore di accento, mentre il trisillabo centrale ha l'ordine inverso.

<sup>890</sup> Per l'accentazione del secondo κῶλον si veda poco sopra.

<sup>891</sup> La prima sillaba del pentasillabo ἀνταναστήσας prende accento d'appoggio perché si trova dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>892</sup> Anche in questo caso in καὶ παροικίᾳ la prima sillaba assume accento d'appoggio perché posta dopo 7pp e prima di due atone.

Nel componimento vi sono due elisioni (v. 9 δι' οὔ; v. 12 καθ' ἡμᾶς) e nessun *enjambement*.

## 28.2 Commento letterario

**57.1-3 καί ... ἀναγράφει** L'epigramma si apre con due versi che giustappongono delle definizioni formulari di Costantino, che si ritrovano in altri componimenti mauropeidi. Il primo verso è praticamente identico a *Carm.* 31.38 ὡς ὁ κραταιὸς δεσπότης Κωνσταντῖνος, al quale peraltro fa séguito, al v. 39, un verso in cui è citato il cognome dell'imperatore, Μονομάχος; κραταιὸς δεσπότης si ha anche in *Carm.* 31.48 (al vocativo) e 80.1 (al plurale). Il v. 2, invece, è identico a *Carm.* 55.40; il nesso τῆς γῆς τὸ θαῦμα è tradizionalmente riferito a imperatori<sup>893</sup>. Infine, come si è già affermato in precedenza, il v. 3 è simile a *Carm.* 26.3 ἐνταῦθα πίστις εὐσεβῆς περιγράφει.

**57.4-10 τάς ... παροικία** la sezione si può paragonare a *Carm.* 46.1-8: in entrambi, l'intervento dell'imperatore è lodato come benefico e, al contempo, si contrappone ai beneficiari la schiera dei malvagi che non sono degni di essere partecipi della concessione imperiale perché esterni alla comunità monacale (*Carm.* 46.7-8) o che hanno causato problemi agli introiti del santuario (*Carm.* 57.4-5). L'immagine del v. 5 ricorda Iob 1.15-16, anche se il nesso σάλον πάσχειν si ritrova più volte nei commentari di Eusebio ai *Salmi*, che erano diffusi nelle catene (vd. e.g. PG 23, col. 841.36-38). Il verso successivo, come già evidenziato da, cita Pi. *Ol.* 6.1-4 χρυσέας ὑποστάσαντες εὐ-/τειχεῖ προθύρῳ θαλάμου / κίονας ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον / πάξομεν. Tuttavia, la presenza del verbo ὑποστερίζω è assai indicativa perché permette di riscontrare un'ulteriore allusione a Ps. 36.17 ὅτι βραχίονες ἀμαρτωλῶν συντριβήσονται, / ὑποστηρίζει δὲ τοὺς δικαίους κύριος, intrecciata all'allusione pindarica. Al v. 7 si usa il verbo abbastanza raro ἀντανίστημι, usato per lo più in Plutarco e Cirillo Alessandrino; anche ἀντέρεισμα del v. 8 è un vocabolo rarissimo (equivalente del parimenti raro ἀντιστήριγμα), unito al precedente dal preverbo, che è usato in Georg.Pis. *Exp. Pers.* 2.352 e in alcuni lemmi degli etimologici (vd. *Et.Magn.* p. 125.7 Kallierges), nonché in Eutimio Zigabeno (*Comm. Ps.* 233.42). Proprio Zigabeno suggerisce che il suo uso potrebbe dipendere da un'allusione a Ps. 17.19 προέφθασάν με ἐν ἡμέρᾳ κακώσεώς μου, / καὶ ἐγένετο κύριος ἀντιστήριγμά μου. Al v. 10 il martire di cui si parla è S. Teodoro, le cui reliquie sono presenti nel santuario della città (παροικία).

**57.11-12 ὄθεν ... εὐεργέτας** Le forme γέρας per δῶρον ed εὐεργέτας per εὐεργήτης continuano la forme di preziosismi di cui è costellato l'epigramma. Si sottolinea anche il fatto che il nesso ἀντιλαμβάνω γέρας è un ἄπαξ.

<sup>893</sup> Vd. e.g. nel XII sec. Eusth. *Serm.* 13, p. 215.17-20. KARPOZIOS 1994, p. 51 sostiene che non possa essere riferito a un defunto, ma il contesto più probabile per la composizione dell'epigramma è appena successivo all'arrivo del χρυσόβουλλος λόγος, quando l'imperatore era probabilmente ancora in vita.

## 29 *Carm.* 58 – Εἰς τὴν θήκην τοῦ Τιμίου Ξύλου τοῦ βασιλέως

In questo caso, l'epigramma maupodeo è stato composto per l'incisione su una stauroteca contenente un frammento della Vera Croce di Cristo. Si tratta di oggetti assai diffusi durante il Medioevo greco e tra i più comuni nei paramenti imperiali<sup>894</sup>. Il corpo dell'oggetto è costituito da una cassetta di forma rettangolare, riuchiudibile o con un coperchio scorrevole (definito "tableau" o "Tafelförmige") o con due ante ("tipo a tritico")<sup>895</sup>. In particolare, nel periodo mediobizantino, i reperti conservati che riportano epigrammi sono solitamente d'oro o d'argento, intarsiate o meno di preziosi<sup>896</sup>.

Dato che l'epigramma aveva la finalità di essere inciso su uno di questi oggetti appartenuti all'imperatore Costantino IX Monomaco, come il *titulus* nel manoscritto vaticano rivela, Mauropode paragona il suo protettore a Costantino I, il primo imperatore cristiano, nonché primo possessore della Vera Croce grazie a sua madre Elena<sup>897</sup>. La figura di San Costantino era venerata nella corte bizantina e fu, per tutto il millennio bizantino, fondamentale per la propaganda imperiale<sup>898</sup>: più volte nel corso del tempo, vari imperatori, soprattutto i fondatori di nuove dinastie come forma di auto-legittimazione, identificarono le loro azioni con il primo imperatore cristiano e fondatore della Città, spesso attraverso la denominazione di "nuovi Costantini"<sup>899</sup>. Nel

---

<sup>894</sup> Per immagini e una documentazione assai esaustiva, si rimanda a HOSTETLER 2016, Appendix D. Sulle stauroteche di periodo mediobizantino, vd. FROLOW 1965, LIPINSKY 1967a, LIPINSKY 1974, pp. 179-198 e H. KLEIN 2004a.

<sup>895</sup> A riguardo, vd. HOSTETLER 2016, p. 34.

<sup>896</sup> Sugli epigrammi che contengono riferimenti alla Croce, si veda l'utilissimo HÖRANDNER 2007. A mo' di esempio, si rimanda anche agli epigrammi: BEiÜ II Nr. Me3 Rhoby (= A3 HOSTETLER 2016, pp. 163); BEiÜ II Nr. Me6 Rhoby (= A5 HOSTETLER 2016, pp. 163-164); BEiÜ II Nr. Me8-9 Rhoby (= A6 HOSTETLER 2016, p. 164-166); BEiÜ II Nr. Me23 Rhoby (= A12 HOSTETLER 2016, p. 169); BEiÜ II Nr. Me27 Rhoby (= A16 HOSTETLER 2016, pp. 170-171); BEiÜ II Nr. Me49 Rhoby (= A23 HOSTETLER 2016, pp. 175); BEiÜ II Nr. Me51 Rhoby (= A25 HOSTETLER 2016, p. 176); BEiÜ II Nr. Me69 Rhoby (= A26 HOSTETLER 2016, pp. 176-177); BEiÜ II Nr. Me70 Rhoby (= A27 HOSTETLER 2016, p. 177); BEiÜ II Nr. Me23 Rhoby (= A12 HOSTETLER 2016, p. 169); BEiÜ II Nr. Me92 Rhoby (= A38 HOSTETLER 2016, p. 183); BEiÜ II Nr. Me82 Rhoby (= A31 HOSTETLER 2016, p. 179); BEiÜ II Nr. Me89 Rhoby (= A36 HOSTETLER 2016, pp. 181-182); BEiÜ II Nr. Me90 Rhoby (= A37 HOSTETLER 2016, pp. 182-183); BEiÜ II Nr. Me92 Rhoby (= A38 HOSTETLER 2016, p. 183); BEiÜ II Nr. Me96 Rhoby (= A40 HOSTETLER 2016, p. 184); BEiÜ II Nr. Me97 Rhoby (= A41 HOSTETLER 2016, p. 184); BEiÜ II Nr. Me102 Rhoby (= A44 HOSTETLER 2016, p. 186); BEiÜ II Nr. Me106 Rhoby (= A45 HOSTETLER 2016, pp. 186-187); BEiÜ II Nr. Me111 Rhoby (= A47 HOSTETLER 2016, pp. 187-188); BEiÜ II Nr. Me16-17 Rhoby; BEiÜ II El23 Rhoby (= A49 HOSTETLER 2016, p. 189); BEiÜ III Add. II 3 Rhoby (= A49 HOSTETLER 2016, pp. 189); B3 HOSTETLER 2016, pp. 193-194; B5 HOSTETLER 2016, p. 195; B6 HOSTETLER 2016, p. 195-196; B8 HOSTETLER 2016, p. 197; B11 HOSTETLER 2016, pp. 199-200; B13 HOSTETLER 2016, pp. 201-202; B14 HOSTETLER 2016, p. 202.

<sup>897</sup> Vd. DRIJVERS 1992 per un'analisi accurata della genesi della leggenda del ritrovamento della Vera Croce da parte di Elena.

<sup>898</sup> GALLINA 1994 e WALTER 2006.

<sup>899</sup> A riguardo, si vedano tre importanti contributi del convegno *Costantino il Grande nell'età bizantina* tenutosi a Ravenna il 5-8 aprile 2001: ORIGONE 2003, DELLA VALLE 2003, SHURGAIA 2003. Il tema della legittimazione imperiale è presente anche in *Carm.* 31; in questo contesto è però utile ricordare l'*Or. Pan.* 2 Dennis di Michele Psello, in cui il tema della legittimazione imperiale è svolto attraverso

corso dell'XI secolo e, soprattutto, durante la dinastia comnena divenne uno dei principali Santi a protezione dell'esercito, alla stregua dei Santi militari, proprio perché, nella narrazione storica tradizionale, la sua conversione al Cristianesimo permise la vittoria presso il Ponte Milvio<sup>900</sup>.

Alla tradizionale venerazione imperiale per il primo imperatore cristiano si aggiunge, in questo caso, il fatto che Costantino il Grande non solo è omonimo del Monomaco, ma è anche suo Santo eponimo<sup>901</sup>. L'omonimia del Monomaco con Costantino I è sfruttata da Michele Psello in lode del sovrano defunto, all'interno del suo encomio per Giovanni Mauropode:

**Mi.Ps. Or. pan. 17.425-430 Dennis**

Ὁ γέ τοι τοὺς βασιλεῖς πάντας ὑπερβαλόμενος ἀρετῇ καὶ φιλοτιμίᾳ, ὁ τῷ μεγάλῳ Κωνσταντίνῳ καὶ ὁμώνυμος καὶ ὁμότροπος, καὶ μόνος πρὸς πάντας γενναίως ἀνταγωνισάμενος, καὶ τὴν ὁμωνυμίαν λαβὼν τῆς τέχνης καὶ τῆς νίκης κατήγορον, καὶ πατέρα τοῦτον σοφῶς προσηγόρευσε, καὶ μᾶλλον τετίμηκεν ἢ τὸν Πλάτωνα Διονύσιος.

Traduzione: Colui che davvero superò tutti i sovrani per virtù e per decoro, che condivise con il grande Costantino nome e modi, che nobilmente fece a gara da solo contro tutti, e che portava un'omonimia che gli attribuiva il possesso di arte e vittoria, si rivolse saggiamente a lui (*scil.* a Giovanni Mauropode) come a un padre e lo onorò più di quanto Dionisio fece con Platone.

Questo passo, scritto quando il sovrano era già morto, potrebbe testimoniare, assieme al *Carm.* 58, un'abitudine, da parte dei letterati della cerchia di Costantino IX, di paragonare l'imperatore regnante con il suo illustre omonimo. Va però detto che, da una parte, l'omonimia con Costantino potrebbe essere sfruttata, all'interno dell'*Or.* 17 Dennis, semplicemente per non citare direttamente il nome del sovrano, secondo una tendenza ben conosciuta all'interno degli encomi<sup>902</sup>. Dall'altra parte, anche nel *Carm.* 58 essa è funzionale al contenuto: infatti, il *πάλιν Κωνσταντῖνος* del v. 1 si spiega sul fatto che, se Costantino I vide la croce prima della battaglia del Ponte Milvio (v. 2), Costantino Monomaco ora ne porta una reliquia tra le mani; i vv. 5-6 ribadiscono la derivazione del potere imperiale da Cristo, poiché Costantino riuscì a vincere Massenzio *τούτῳ νικά* e, per questo motivo, il potere imperiale si è conservato fino a Costantino IX, grazie alla concessione di Cristo (*Carm.* 58.5)<sup>903</sup>.

---

un resoconto in forma di storiografia delle azioni degli ultimi due monarchi della dinastia Macedone (Basilio II e Costantino VIII) e dei due imperatori Paflagoni (Michele IV e V) che serve a precludere l'elogio di Costantino: egli imita, perfeziona e supera il modello dei Macedoni e, dall'altra parte, rigetta il paradigma negativo del governo dei Paflagoni.

<sup>900</sup> Vd. CALLEGHER 2009. Per una visione generale della diffusione dell'immagine e della leggenda di San Costantino durante il Medioevo occidentale e orientale, vd. KAZHDAN 1987 e GRÜNEWALD 1992.

<sup>901</sup> Sulla questione, vd. LUZZI 1991 e CALLU 2003, nonostante siano incentrati il primo su Costantino VII Porfirogenito e il secondo sul periodo paleologo.

<sup>902</sup> Come già afferma Anastasi in MICHAEL PSELLUS 1968, p. 55 n. 12.

<sup>903</sup> Si tratta di un tema molto diffuso negli epigrammi per le stauroteche degli imperatori, vd. e.g. BEiÜ II El23 Rhoby (= A49 HOSTETLER 2016, p. 189) e BEiÜ II Nr. Me8-9 Rhoby (= A6 HOSTETLER 2016, p. 164-166).

Infine, è utile rammentare che, secondo quanto è indicato dalle fonti, Costantino Monomaco era devoto, oltre che a San Giorgio<sup>904</sup>, anche alle reliquie di Cristo<sup>905</sup>. Nel cod. Marc. Gr. Z, 524 (vd. p. 264 n. 107)<sup>906</sup> è conservato un epigramma composto per un reliquiario in forma di encolpio in suo possesso:

**Carm. B168 Spingou = 112 Lambros = B12 Hostetler** (vd. LAMBROS 1911, SPINGOU 2012 e HOSTETLER 2016)

Εἰς ἐγκολπιον ἔχον μέρος τοῦ ἁγίου λίθου ἐν ᾧ μετὰ τὴν ἀποκαθήλωσιν ἔθετο τὸν Χριστὸν ὁ Ἰωσήφ καὶ μέρος τῆς σπάθης τοῦ ἁγίου Γεωργίου

Στέρνοις φέροντι τμήμα, Χριστὲ, τοῦ λίθου,  
ἐν ᾧ νεκρὸν σμύρνη σε σινδῶν συνδέει  
καὶ μάρτυρος σου τῆς σπάθης Γεωργίου  
Κωνσταντίνῳ σὼ συμμάχει Μονομάχῳ

Traduzione: *Su un encolpio contenente una parte della Santa Pietra sulla quale Giuseppe pose Cristo dopo la deposizione<sup>907</sup> e una parte della spada di San Giorgio – Combatti come alleato del tuo Costantino Monomaco, che porta sul petto un pezzo della pietra, sulla quale il sudario avvolgeva assieme alla mirra il tuo corpo morto, e della spada del tuo martire Giorgio.*

Da questo punto di vista, è interessante notare che il *Carm.* 58 sia posto, nella collezione vaticana, in una sequenza molto significativa: nei *Carm.* 54-55 sono state introdotte le figure fondamentali per i successivi epigrammi, ovvero i tre regnanti

<sup>904</sup> A riguardo, si veda l'epigramma riportato *infra* e il commento a *Carm.* 71-72, pp. 518-532.

<sup>905</sup> Non va dimenticato che Costantino IX fu l'autore di un'importante ristrutturazione della Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme, fondazione costantiniana, vd. OUSTERHOUT 1989.

<sup>906</sup> A riguardo, vd. SPINGOU 2012.

<sup>907</sup> La Deposizione (ἀποκαθήλωσις, narrata in Mt. 27.57-61, Mc. 15.42-47, Lc. 23.50-56, Io. 19.38-42) è molto importante per gli Ortodossi ed è diffusa nelle chiese orientali un'iconografia specifica sia del momento in cui il corpo di Cristo è calato dalla croce sia del momento in cui esso è deposto e piantato dagli astanti. Quando si entra nella Basilica del Santo Sepolcro, dinanzi all'ingresso è posizionata una pietra, continuamente unta dai devoti, che dovrebbe essere la Pietra della Deposizione di Cristo, chiamata dai latini Pietra dell'Unzione. Tralasciando la difficoltà di trovare prove anteriori al XII secolo per attestare la presenza di tale pietra all'ingresso della Basilica, bisogna sottolineare che, in epoca bizantina, la reliquia della Pietra della Deposizione era conosciuta ma sembra che fosse localizzata a Efeso fino al 1169-1170. Nic.Chon. *Chron.* 8.7.6, p. 222 van Dielen, infatti, rivela che di fianco alla tomba di Manuele I Comneno era posta la Pietra della Deposizione, che fu trasportata dall'imperatore stesso da Efeso alla chiesa della Vergine di Pharos presso il Palazzo del Bucoleone (JANIN 1969, pp. 236-237), un evento per cui fu commissionata a Giorgio Scilitze un'intera acolutia pubblicata per la prima volta in ANECDOTA ET ANALECTA 1891-1898, V, pp. 180-189 n. X e ora ripubblicata con note di commento in ANTONOPOULOU 2013: dopo che Manuele I morì, la pietra fu posta di fianco alla sua tomba. MANGO 1969-1970, pp. 372-375 riporta un epigramma preservatosi solamente grazie alla sua trascrizione nella Γεωγραφία παλαιά καὶ νέα di Meletio di Ioannina (Venezia 1728, p. 426; opera completa consultabile al link: <http://digital.lib.auth.gr/record/126829>) che era probabilmente iscritto sul basamento della pietra. Dunque, a meno che l'encolpio si riferisca a una altrimenti sconosciuta pietra, magari trovata durante le operazioni di restauro della Basilica del Santo Sepolcro e identificata con quella dove fu riposto il corpo di Cristo dopo la Crocifissione, è probabile che la reliquia appartenuta a Costantino IX proveniva da Efeso e non da Gerusalemme.

Zoe, Teodora e, soprattutto, Costantino IX Monomaco; il *Carm.* 56 parla della commemorazione liturgica di San Sergio e Bacco, un evento annuale fondamentale per la corte bizantina<sup>908</sup>, per la quale, come sostengono Bernard e Livanos<sup>909</sup>, gli imperatori hanno, in questo caso, offerto dei doni; il *Carm.* 57, come si è visto, rivela che Costantino IX ha reso sicure le donazioni al santuario di San Teodoro di Euchaita; il *Carm.* 59 parla di San Teofilatto<sup>910</sup>. Ad eccezione fatta per la coppia di *Carm.* 60-61, un enigma sulla nave e la sua rielaborazione, forse indebita, elaborata da un'altra persona, i *Carm.* 62-65 tornano ad argomenti sacri (un epigramma sul sangue di Cristo, due sulla Madre di Dio, un ultimo sui due Santi Teodori). L'epigramma per la stauroteca dell'imperatore Costantino IX, dunque, fa parte di una sequenza in cui la devozione degli imperatori è cruciale.

Per quanto riguarda la forma del reliquiario per cui l'epigramma mauropeo fu composto, è certo plausibile che fosse presente una raffigurazione di Costantino sull'oggetto in questione<sup>911</sup>. Tuttavia, la presenza di Costantino I nell'epigramma potrebbe anche solo dipendere dal gioco di omonimia instaurato da Mauropode: qualunque lettore avrebbe compreso la chiara relazione tra i due Costantini e la Santa Croce, anche se l'imperatore tardoantico non fosse stato raffigurato sulla stauroteca. D'altronde, quasi sicuramente Costantino IX non era raffigurato benché l'epigramma descriva la sua gestualità nel trasportare con le proprie mani l'oggetto.

### 29.1 Commento metrico-ritmico

I sei versi di questo componimento sono tutti caratterizzati da una C5, preceduta per quattro casi da una parola tronca (vv. 1, 3-5), una da partronca (v. 2) e una da sdrucchiola (v. 6).

Nel primo verso introduttivo la figura di Costantino IX Monomaco è accostata a Costantino I. Il verso si basa sul *pattern*  $a - b - b - 2a$ : gli elementi esterni sono uno un bisillabo tronco e l'altro un tetrasillabo piano; i due gruppi centrali, di tre sillabe ciascuno, sono speculari perché pongono gli elementi monosillabici al centro del verso e i due elementi bisillabici (in entrambi i casi  $\pi\acute{\alpha}\lambda\iota\nu$ ) sono all'esterno. In seconda e terza sillaba ci sono due accenti consecutivi: in questo modo, dopo un attacco giambico, si trovano tre trochei e, dopo  $\pi\acute{\alpha}\lambda\iota\nu$ , l'onomastico  $\text{Κωνσταντῖνος}$  introduce una clausola anapestica con atona finale. Il ritmo, dunque, rispecchia perfettamente

<sup>908</sup> Vd. per la chiesa e il rito SANPAOLESI 1961 e JANIN 1969, pp. 451-454 e VIGNOLI 1978.

<sup>909</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOS 2018, p. 582.

<sup>910</sup> Vd. *infra* il commentario, pp. 494-498.

<sup>911</sup> Di solito Costantino è raffigurato assieme a sua madre Elena. Costantino, dopo aver visto il segno della croce in cielo, vinse nella Battaglia del Ponte Milvio il 28 ottobre 312 contro Massenzio e, nella tradizione cristiana, è venerato come primo imperatore cristiano per l'Editto di Milano; Elena, invece, riuscì a rintracciare il legno della Vera Croce usata per Cristo. A riguardo, vd. H. KLEIN 2004b; su Costantino e la croce, vd. LINDER 1976; sulla raffigurazione di Costantino ed Elena, vd. DELLA VALLE 2003.

la distribuzione sillabica, con il ritmo discendente all'interno e due cellule ritmiche proprie del ritmo ascendente.

Il v. 2 presenta *pattern*  $b - a - b - 2a$ , con alternanza binaria di elementi pari e dispari (*word cluster* trisillabico, bisillabo e due *word cluster*, uno trisillabico e l'altro tetrasillabico; tutti gli elementi sono piani), mentre il v. 3 *pattern*  $2b - a - a - b$ , il contrario del v. 1: il verso si apre con *word cluster* pentasillabico tronco (proclitico monosillabico + trisillabo sdrucchiolo + enclitica monosillabica<sup>912</sup>), seguono due bisillabi a cavallo di cesura, di posizione accentuativa speculare (piano + tronco), e un *word cluster* trisillabico piano in cesura. Il v. 4, invece, inverte l'ordine dei κῶλα del v. 3 secondo il *pattern*  $b - a - 2b - a$  (*word cluster* trisillabico tronco<sup>913</sup>, bisillabo tronco, pentasillabo sdrucchiolo e bisillabo piano). Dal punto di vista ritmico, il v. 2 è di ritmo ascendente (tre giambi + anapesto allungato e atona finale). Il v. 3 pone accenti consecutivi su quinta e sesta sillaba: si inizia così con ritmo ascendente (giambo + anapesto) e si prosegue con un ritmo discendente praticamente speculare al primo (due dattili + trocheo finale). Infine, il v. 4 torna al ritmo ascendente del v. 2 (anapesto, giambo, due anapesti e atona finale).

Gli ultimi due versi sono accoppiati dall'anafora, a inizio verso, di ἄμφω: il v. 5 ha *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo piano, due *word cluster* trisillabici, uno tronco e uno piano<sup>914</sup>, il v. 6  $a - b - a - 2b$  (bisillabo piano, trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco e *word cluster* pentasillabico piano). I due versi sono segnati da un mutamento ritmico ciascuno: il v. 5 incomincia con inversione, con trocheo + anapesto, seguito al secondo κῶλον, da giambo e anapesto allungato con atona finale; il v. 6, invece, inizia con un ritmo discendente (trocheo + dattilo), che muta nel secondo κῶλον in ritmo ascendente identico al corrispondente del verso precedente (giambo + anapesto allungato e atona finale).

Nel componimento vi sono due elisioni (v. 2 δι' ἀστέρων; v. 5 παρ' αὐτοῦ).

## 29.2 Commento letterario

**58.1-4 σταυροῦ ... φέρει** il primo verso ripete uno schema che spesso si ritrova nel momento in cui, nel dodecasillabo incipitario, appaiono due πάλιν: vd. e.g. Man.Phil. Carm. I 118.1 Miller πάλιν Ἐρυθρὰ καὶ πάλιν Μωσῆς μέγας. Il primo κῶλον cita di Eus. Vita Const. 1.28 ὅπως εὐξαμένῳ τὴν ὀπτασίαν ὁ θεὸς παρέσχε, σταυρὸν ἐκ φωτὸς ἐν οὐρανῷ μεσημβρία καὶ γραφὴν τοῦτῳ νικᾶν παραινῶσαν ... ἀμφὶ μεσημβρινὰς ἡλίου ὥρας, ἥδη τῆς ἡμέρας ἀποκλινούσης, αὐτοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν ἔφη ἐν αὐτῷ οὐρανῷ ὑπερκείμενον τοῦ ἡλίου σταυροῦ τρόπαιον ἐκ φωτὸς συνιστάμενον, γραφὴν τε

<sup>912</sup> Data la presenza di δέ prima di C5 e l'accentazione di δεύτερος, è necessario pensare che vi sia accento sull'ultima sillaba per non causare una bisdrucchiola.

<sup>913</sup> Il *word cluster* trisillabico tronco καὶ χερσί riprende la struttura della clausola del verso precedente καὶ βλέπει e l'accentazione del pentasillabo tronco con cui inizia il v. 3.

<sup>914</sup> I due gruppi trisillabici sono strutturati identicamente con proclitico monosillabico e bisillabo, ma con accento speculare (παρ' αὐτοῦ | C5 | τὸ κράτος).



αὐτῶ συνῆφθαι λέγουσαν· τούτῳ νίκα. L'ordine dei complementi è invertito perché, nelle tenebre, risplende la luce della croce, mantenendo il significato di σταυρὸς ἐκ φωτὸς usato da Eusebio<sup>915</sup>.

### 30 Carm. 59 – Εἰς τὸν ἅγιον Θεοφύλακτον

Teofilatto, vescovo di Nicomedia, fu uno degli avversari di Leone V l'Armeno durante la reintroduzione dell'iconoclastia nell'814 e, per questo motivo, venerato dalla Chiesa ortodossa come Santo. Per la ricostruzione della sua vita le fonti sono scarse: sono conosciute due vite, la prima consiste in un encomio attribuito a un omonimo (BHG<sup>3</sup> 2451<sup>916</sup>) e una seconda, più biografica, giunta anonima (BHG<sup>3</sup> 2452<sup>917</sup>); scarse notizie presenti nel sinassario costantinopolitano, sia nel manoscritto Sirmondiano (*Syn. Eccl. CP*, pp. 519-522 Delehayé) sia nel ms. Par. Coislin 223 (*Syn. Eccl. CP ibidem* in apparato), nonché in *Typ. Magn. Eccl.*, p. 240 Mateos; due epistole inviate al vescovo di Nicomedia da Teodoro Studita (*Carm.* 174 e 313 Fatouros).

Giunto a Costantinopoli all'inizio degli anni Settanta dell'VIII sec., Teofilatto entra nell'*entourage* di Tarasio e, per suo tramite, conosce il futuro vescovo della città frigia di Sinnada, Michele, del quale diviene fedele amico. Teofilatto e Michele sono nominati amministratori del monastero di Tarasio, per poi ottenere entrambi una sede vescovile all'interno del progetto di riorganizzazione degli episcopati che Tarasio stesso stava curando per superare gli strascichi lasciati dall'iconoclasmo. Perciò, nell'anno 800, Teofilatto diviene metropolita di Nicomedia: le *Vite* attestano il suo zelo nei confronti del culto dei Santi Cosma e Damiano<sup>918</sup>, ai quali Teofilatto erige un santuario; a Teofilatto stesso è attribuita la capacità di compiere diversi miracoli. Il suo episcopato dura per poco meno di quindici anni. Nell'813, infatti, sale al potere Leone V l'Armeno, che ristabilisce l'iconoclasmo l'anno successivo, chiamando a Costantinopoli tutti i vescovi. Teofilatto di Nicomedia fa parte dei numerosi vescovi iconoduli e, secondo la testimonianza di *Syn. Eccl. CP*, p. 520 Delehayé, affermò dinanzi all'imperatore: οἶδα ὅτι τῆς ἀνοχῆς τοῦ Θεοῦ καὶ τῆς μακροθυμίας καταφρονεῖς· ἀλλ' ἤξει ἐπὶ σὲ ἐξάπινα δεινὸς ὄλεθρος καὶ ἡ καταστροφή ὁμοίως καταγίδι καὶ οὐχ εὐρήσεις τὸν ῥύομενον. Perciò, fu esiliato insieme a numerosi altri vescovi, tra i quali Michele vescovo di Sinnada. Teofilatto morì trent'anni dopo, mentre si trovava ancora in esilio a Strobilo; le sue reliquie furono poi portate a Nicomedia, dove fu inumato nel

<sup>915</sup> Si consideri, ad esempio, Gr.Naz. *Carm. dogm.* 20.34-35, PG 37, col. 490.12-13: ἐκ δ' ἐχύθη σταυροῖο βαθὺ σκότος, οἰχομένοιο / Φωτὸς, καὶ νηοῦ εὐρὺ πέτασμα ῥάγη.

<sup>916</sup> VITAE, ACTA ET PASSIONES SANCTORUM 1932, pp. 71-82.

<sup>917</sup> Edita in NICETAS DAVID PAPHLAGON 1986, pp. 171-184. Per la datazione delle due vite, vd. EFTHYMIADIS 1996; per i dettagli storici ricostruibili attraverso le due vite, vd. MOULET 2016, soprattutto pp. 497-498.

<sup>918</sup> A riguardo, vd. *supra Carm.* 21, pp. 411-414.

santuario per Cosma e Damiano da lui stesso eretto durante il suo episcopato<sup>919</sup>. All'interno del calendario liturgico bizantino, è venerato l'8 marzo<sup>920</sup>.

L'epigramma maupodeo, che probabilmente fu composto per accompagnare una raffigurazione del Santo (v. 8, ἱστορῶ σε καὶ γράφω), è conformato per essere un epigramma di contenuto cletico alquanto tradizionale. Visto che egli ha come proprio custode Dio, come il suo stesso nome rivela (v. 1 Θεός φύλαξ σοι), Maupode chiede il suo intervento di salvaguardia nel periglioso cammino quotidiano per i cui turbamenti sono utili i rimedi del Santo.

La scelta di comporre un epigramma cletico a Teofilatto potrebbe essere dipesa da svariati fattori, dalla devozione personale a motivazioni più cogenti nel contesto socio-culturale dell'epoca. Esattamente come per il *Carm.* 49 su Teodoreto, le ragioni di Maupode paiono sfuggirci e, anche in questo caso, bisogna limitarsi a fare una serie di osservazioni contestuali di quest'epigramma. *In primis*, anche Cristoforo Mitileneo pare dare particolare importanza al Santo nei suoi *Calendari*:

**Christ.Mityl. Cal. stich.** Mart. 6-7 (*dies* 7-8):

<ῥμνοις τιμάσθω ...>  
Ἐφραῖμ ποιμὴν τῆς Χερσῶνος  
σὺν θεῷ Θεοφυλάκτῳ

**Christ.Mityl. Cal. can.** Mart. 27-30 (*dies* 7-8):

<ῥμνῶ ...>  
Ἐφραῖμ, οὗ κάραν ἔτεμον,  
καὶ θεῖον Θεοφύλακτον,  
νόμου Θεοῦ τὸν φύλακα,

---

<sup>919</sup> JANIN 1975, p. 97.

<sup>920</sup> Tra i mesi di febbraio e marzo sono previste alcune memorie liturgiche per i Santi Confessori mandati in esilio da Leone V l'Armeno durante la ripresa dell'Iconoclasmo: il 4 febbraio è venerato S. Nicola il Confessore, monaco di Studio (vd. *Syn. Eccl. CP*, pp. 443-444 Delehaye); il 22 febbraio S. Atanasio il Confessore, originario di Costantinopoli (vd. *Syn. Eccl. CP*, p. 483 Delehaye; *Typ. Magn. Eccl.*, p. 236 Mateos); il 27, S. Procopio il Confessore (vd. *Syn. Eccl. CP*, pp. 491-492 Delehaye; *Typ. Magn. Eccl.*, p. 240 Mateos), il 28 febbraio S. Basilio il Confessore (vd. *Syn. Eccl. CP*, p. 493 Delehaye; *Typ. Magn. Eccl.*, p. 240 Mateos); il 7 marzo è venerato S. Paolo il Confessore, vescovo di Prusia in Bitinia (vd. *Syn. Eccl. CP*, p. 518 Delehaye; *Typ. Magn. Eccl.*, p. 246 Mateos, vd. *infra*); S. Teofane il Confessore è ricordato il 12 marzo (vd. *Syn. Eccl. CP*, pp. 529-531 Delehaye; *Typ. Magn. Eccl.*, p. 240 Mateos); il 14, S. Euschemone il Confessore (vd. *Syn. Eccl. CP*, p. 535-536 Delehaye); il 20, S. Niceta il Confessore (vd. *Syn. Eccl. CP*, p. 549 Delehaye); il 26, Stefano ἡγούμενος di Triglea (vd. *Syn. Eccl. CP*, p. 12 Delehaye), la cui commemorazione è attestata anche per il 3 settembre (vd. *Syn. Eccl. CP*, pp. 529-531 Delehaye). Infatti, l'11 marzo 843 furono reintrodotte le icone in S. Sofia grazie all'appoggio dell'Imperatrice reggente Teodora, la moglie del defunto imperatore iconoclasta Teofilo, e poi istituita la Festa dell'Ortodossia, che sarebbe stata celebrata ogni prima domenica di Quaresima – dunque, in una domenica tra la fine di febbraio e la prima metà di marzo. Per quanto riguarda casi specifici esattamente come i Santi Procopio e Basilio che provenivano entrambi dalla Decapoli ed erano collaboratori, anche Paolo e Teofilatto, entrambi vescovi di paesi della Bitinia, hanno le proprie commemorazioni liturgiche consecutive: se nel sinassario sono rispettivamente il 7 e l'8 marzo, nel *Typicon* l'8 per Teofilatto e il 9 per Paolo; in *Men. ven.*, pp. 28-29, è commemorato l'8 insieme a Teofilatto. L'amico di Teofilatto, Michele il Confessore, è commemorato il 23 maggio (vd. *Syn. Eccl. CP*, pp. 703-704 Delehaye). Sulla tradizione dei Santi dell'Iconoclasmo, un utile studio è LUKHOVITSKIY 2018, che però è limitato alla produzione agiografica.

Νικομηδείας ἀρχιποίμενα.

**Christ.Mityl.Cal. hex.**, Par. suppl. gr. 690, f. 186v (= FOLLIERI 1980, II pp. 192-193):

Ὁ ἅγιος Θεοφύλακτος ἐπίσκοπος Νικομηδείας ἐξορισθεὶς ἐν εἰρήνῃ τελειοῦται  
Ἦλυθεν ὀγδοάτῃ Θεοφύλακτος Θεοῦ ἄγχι.

**Christ.Mityl.Cal. iamb.**, Pal. gr. 383, f. 187v et Par. gr. 3041, f. 117 (= FOLLIERI 1980, II p. 193):

Καὶ σαρκὸς ἐξόριστος ὡς καὶ πατρίδος  
θεῖος Θεοφύλακτος, οὗ Θεὸς φύλαξ.

Il ricordo di Teofilatto nei *Calendari* cristoforei è legato alla motivazione principale della sua inclusione tra i Santi, ovvero alla sua osservanza e protezione del νόμος di Dio, che dipende dalla sua posizione di fermo ὁμολογητής dell'ortodossia professata dinanzi a Leone V l'Armeno, nonché per la conseguente morte in esilio. Seguendo una tendenza riscontrabile all'interno dell'evoluzione dei libri liturgici, Cristoforo sceglie di ricordare solamente Teofilatto per l'8 di marzo: come si è visto in precedenza, i sinassari del manoscritto Sirmondiano (*Syn. Eccl. CP* 519-522) e del ms. Par. Coislin 223 (*Syn. Eccl. CP ibidem* in apparato) danno un evidente maggior rilievo a Teofilatto rispetto a S. Erme (in *Syn. Eccl. CP* p. 522 Delehayé chiamato Ἐρμυλος, personaggio citato dall'epistola paolina Rom. 16.14).

La ragione di un epigramma per Teofilatto potrebbe poi dipendere dal culto. Da un lato, esso fa parte di altri componimenti nel *corpus* mauropodeo che sono dedicati a Santi di origine anatolica, con importanti centri di culto proprio nella penisola: *Carm.* 18 su S. Nicola di Myra; *Ep.* 21 sui Santi Anargiri, di origine anatolica secondo una delle tre vite; *Ep.* 23, in cui si parla di Adelfio vescovo di Arabeso in Cappadocia; *Ep.* 65 sui Santi Teodoro, venerati a Euchaita ed Euchaneia.

Appare, però, più utile considerare la posizione dell'epigramma all'interno della collezione vaticana: dopo il *Carm.* 53, in cui si risponde a insulti scagliati contro Patriarca e imperatore, il *Carm.* 54 offre la memoria del primo incontro di Mauropode con la famiglia regnante e il *Carm.* 55 è dedicato alle due imperatrici, Teodora e Zoe; il *Carm.* 56 è per il giorno della commemorazione dei Santi Sergio e Bacco (7 ottobre, vd. *Syn. Eccl. CP* pp. 115-116 Delehayé; *Typ. Magn. Eccl.* pp. 62-64 Mateos), definiti al primo verso οἱ γετονοῦντες μάρτυρες τοῖς δεσπόταις, in cui si allude alla processione che partiva dalla Chiesa costantinopolitana a loro costruita da Giustiniano I; il *Carm.* 57 e 58 sono dedicati a Costantino IX Monomaco; *Carm.* 59 su Teofilatto. Si tratta, come è evidente, di una sezione molto omogenea che parla dei tre reggenti del potere bizantino (Costantino IX Monomaco, e le Porfirogenite Zoe e Teodora), del Patriarca. Il *Carm.* 56, poi, parla di una celebrazione molto legata alla casata imperiale<sup>921</sup> all'interno di una chiesa fondata da un imperatore e vicina al Palazzo<sup>922</sup>. Al contempo, si ha notizia di un culto costantinopolitano di S. Teofilatto legato al Patriarcato, dato

<sup>921</sup> Const.Porph. *De cer.* I 11, pp. 86-89 Reiske.

<sup>922</sup> JANIN 1969, pp. 466-470, soprattutto pp. 469-470. Nell'815 l'imperatore Leone V l'Armeno nominò abate del Monastero dei Santi Sergio e Bacco l'armeno Giovanni Morocharzanios (il futuro Patriarca Giovanni VII detto il Grammatico) perché, l'anno precedente, aveva partecipato al sinodo in cui venne reintrodotta l'iconoclasmo e furono esiliati Teofilatto e gli altri iconoduli.

che il suo omonimo Teofilatto patriarca di Costantinopoli (931-956), figlio di Romano I Lecapeno, invitò per la Festa dell'Ortodossia la corte imperiale a un banchetto che si tenne all'εὐκτήριον dedicato a S. Teofilatto presso il Patriarcato<sup>923</sup>. Inoltre, la posizione dell'epigramma nel *corpus*, appena dopo il *Carm.* 58 sulla stavroteca di Costantino IX Monomaco e in un contesto così legato alla lode all'imperatore, potrebbe far supporre che si tratti di un epigramma per una committenza imperiale per il Santo. Tuttavia, quest'ipotesi non ha alcun altro appiglio storico se non la struttura della collezione mauropodea.

### 30.1 Commento metrico-ritmico

Degli otto versi di cui è composto l'epigramma, tre contengono una C7 preceduta da properispomena (37,5%). I versi, che sono tutti accentati sulla quinta sillaba, si dividono in tre gruppi. I vv. 1-3 contengono tutti una 5ox, i vv. 1-2 condividono accento su seconda, quinta e nona sillaba, mentre i vv. 2-3 hanno entrambi accento su ottava sillaba. In questo modo l'accento due si trova ad avere entrambi due accenti consecutivi in ottava e nona sillaba, a segnalare il cambiamento accentuativo da v. 1 a v. 3. I vv. 4-6 sono tutti e tre caratterizzati da 7pp: nei versi, i versi pari hanno atona in prima sillaba, il v. 5 con accento sulla prima sillaba; i vv. 4-5 hanno entrambi accento su terza sillaba, mentre i vv. 5-6 hanno accento sulle prime due sillabe. I vv. 7-8, infine, sono entrambi caratterizzati da 5ox e hanno entrambi accento su ottava sillaba come i primi due versi.

Il v. 1 presenta un bisillabo tronco e due gruppi trisillabici seguiti da due bisillabi piani. I due gruppi trisillabici centrali sono graficamente identici, con bisillabo piano + monosillabo dotato di accento grafico. In realtà, l'accento su σοί non è solo enfatico. Come si è visto più volte, quando si trova una un gruppo formato da parola sdrucchiola + enclitico, l'enclitico diviene tonico per evitare un'accentazione bisdrucchiola del *word cluster*, cfr. e.g. *Ep.* 58.3 ὁ δεύτερος δὲ | C5 (con 5ox). Dato che φύλαξ σοί sarebbe del tutto accettabile secondo la legge del trisillabismo, l'accento su σοί prima di C5, è il segnale grafico per la corretta interpretazione dei due accenti su seconda e terza sillaba di θεὸς φύλαξ: vista la pregnanza semantica di θεός, è probabile che il suo accento sia preminente rispetto al successivo φύλαξ e, in effetti, in tal modo si avrebbe una sequenza sdrucchiola [θe'osfilaks]<sup>924</sup> che renderebbe imprescindibile l'accento su σοί dinanzi cesura, per evitare bisdrucchiola. Dunque, il verso presenta una sequenza di *word cluster* pentasillabico (corrispondente al primo κῶλον), trisillabo sdrucchiolo e due bisillabi piani (al posto del consueto tetrasillabo piano), forma "soluta" di 2b – b – 2a. Nel v. 2, tramite l'inserimento di due monosillabi clitici al posto del bisillabo φύλαξ al centro del primo κῶλον del v. 1, il *pattern* del verso precedente è mutato in b – a –

<sup>923</sup> Const.Porph. *De cer.* I 28, p. 160 Reiske. Non v'è dubbio che si tratti di Teofilatto di Nicomedia, dato che il Patriarca organizzò il banchetto proprio per la Festa dell'Ortodossia. A riguardo, vd. JANIN 1969, p. 255 il quale suppone che l'εὐκτήριον fosse stato costruito da Romano I o da Teofilatto stesso.

<sup>924</sup> Si tratta della terza casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 345. Cfr. *Carm.* 5.3 Χριστῶ φίλος.

*2b – a* (due *word cluster*, il primo trisillabico piano, il secondo complesso, formato da due elementi per un totale di cinque sillabe, seguiti da due bisillabi piani); il v. 3 ha invece *pattern a – b – b – 2a* (bisillabo piano, due trisillabi tronchi con un tetrasillabo piano in clausola). Rispetto al verso precedente, il v. 4 sposta il tetrasillabo a inizio verso, con *pattern 2a – b – b – a* (*word cluster* tetrasillabico piano, due trisillabi uno sdrucchiolo e uno tronco, speculari a cavallo di cesura, bisillabo piano) e il v. 5, a sua volta, modifica l'ordine degli elementi del secondo κῶλον *2a – b – a – b*, mantenendo però la medesima disposizione dell'accento all'interno di ciascun elemento (tetrasillabo piano + trisillabo sdrucchiolo + bisillabo tronco + trisillabo piano). Il v. 6, invece, ha al primo κῶλον *word cluster* tetrasillabico sdrucchiolo seguito da trisillabo sdrucchiolo, mentre nel secondo κῶλον vi è un *word cluster* pentasillabico piano; rispetto al precedente, il v. 7, caratterizzato da C5, separa il primo κῶλον in due elementi e pone il pentasillabo appena dopo cesura, con *pattern a – b – 2b – a*. Infine, il v. 8 ha un ordine decrescente di elementi, con *word cluster* pentasillabico tronco, seguito da due *word cluster* piani, uno tetrasillabico e l'altro trisillabico.

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 incomincia con ritmo ascendente (giambo + anapesto), interrotto però dai due accenti in quinta e sesta sillaba; al secondo κῶλον, infatti, si trova ritmo speculare al primo, con dattilo e due trochei. Il v. 2 ha invece solo ritmo ascendente con un giambo e tre anapesti<sup>925</sup>, seguiti da atona finale. Il v. 3 presenta inversione e, quindi, dopo trocheo iniziale si hanno tre anapesti, due dei quali corrispondenti ai due avverbi a cavallo di cesura, ἀσινῶς || ἀσφαλῶς, seguiti da atona finale. Il v. 4 ha ritmo molto singolare di difficile interpretazione, anche se probabilmente di qualità ascendente: il primo κῶλον presenta un anapesto e un giambo, seguiti da quattro atone e una tonica; la tonica di ἡμερῶν ad essere appena prima di quella di νόσον. I vv. 5-6 continuano il ritmo ascendente dei versi precedenti: il v. 5 ha un anapesto, un giambo, un anapesto allungato (due atone prima di cesura e anapesto dopo cesura), un anapesto e un'atona finale; il v. 6 un giambo, tre anapesti<sup>926</sup> e un'atona finale. Il v. 7 recupera la cellula ritmica del primo κῶλον del v. 3 e, quindi, dopo attacco trocaico, prosegue con un anapesto, un giambo, un anapesto e un'atona finale; il v. 8, infine, ha accento tonico solo sulla quinta sillaba<sup>927</sup>; nel secondo κῶλον si hanno due anapesti e un'atona finale.

Vi è una sola elisione (v. 8 ἐφ' ἧν).

## 30.2 Commento letterario

**59.1-5 θεός ... φαρμάκοις** Il v. 1 si apre con l'etimologia del nome di Teofilatto, sciolto come Θεός φύλαξ σοι, «Dio ti è protettore», che si ritrova identico anche in Christ.Mityl.Cal.iamb., Pal. gr. 383, f. 187v, v. 2. L'etimologia del nome come testimonianza della virtù precipua di ciascun Santo è un τόπος medievale che si ritrova anche

<sup>925</sup> Come quello del v. 1, anche in questo caso σύν θεός φύλαξ è da leggersi come [sinthe'ofilaks].

<sup>926</sup> In πρὸς τὸ συμφέρον, πρὸς è accentato perché si trova dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>927</sup> In realtà si potrebbe anche supporre un secondo accento sul relativo ἧν, solitamente proclitico, che formerebbe una sequenza di un giambo e un anapesto

per altre figure: per Gregorio Nazianzeno si trova spesso la perifrasi ὁ γρήγορος νοῦς (vd. e.g. DBBE Type 4353, olim typ/2447); per Basilio βάσις ἄριστος (vd. e.g. DBBE Type 2588, olim typ/682). Esattamente come egli è protetto da Dio, è esortato a vigilare assieme a Dio come φύλαξ sulle sorti dell'orante<sup>928</sup>: si tratta di una richiesta del tutto simile a quanto si ritrova nella produzione innografica per la festività del Santo, vd. *Men. ven.* p. 26, in cui si chiede di concedere all'orante pace. Ai vv. 5-6 si usa il lessico proprio della medicina (ἡ ζάλης νόσος a cui il Santo pone rimedio con i εὐχῶν φάρμακοι) che fa chiaro riferimento ai miracoli compiuti da Teofilatto e narrati nelle due *Vite* pervenute, nonché alla sua devozione per i Santi medici per eccellenza, Cosma e Damiano.

**59.6-8 καί ... γράφω** L'ultima sezione ripropone la struttura della precedente: numero pari di versi chiuso da un verso composto da proposizione relativa. Si tratta di una chiusa tradizionale, che ripropone la supplica di assistenza e la richiesta di intervento basata sulla qualità insita nel suo nome (τὴν ἐπώνυμον χάριν) sulla quale l'orante fa affidamento (πεποιθώς). I verbi γράφω e ἱστορέω vanno intesi in senso causativo, come Bernard e Livanos indicano per i corrispettivi γράφω e (ἀν)ἱστορέω del *Carm.* 49<sup>929</sup> e D. Bianconi per la corretta interpretazione di BEiÜ IV Nr. FR31, pp. 155-157 Rhoby = DBBE Type 2146 olim typ/197, contenuto nel ms. Par. Coislin 79 (diktyon 49223; 1078-1081) f. 2r<sup>930</sup>: il poeta parla per un committente, che sia egli stesso o qualchedun altro.

### 31 *Carm.* 62 – Εἰς τὸ δεσποτικὸν αἶμα

L'epigramma fu composto per un reliquiario contenente il Sangue di Cristo, una tipologia di oggetto non molto diffuso in epoca bizantina<sup>931</sup>. Infatti, la reliquia del Sangue di Cristo è spesso posta all'interno di reliquiari con contenuto multiplo<sup>932</sup>. Qualora questi oggetti siano iscritti, il testo fa spesso riferimento alle sofferenze di Cristo per la salvezza dell'umanità, prendendo spunto proprio dal contenuto del reliquiario, ovvero il sangue sparso sulla Croce da Cristo. È molto comune, dunque, il lessico

<sup>928</sup> Si confronti Christ.Mityl. *Cal. can.* Mart. 29, in cui egli è νόμου Θεοῦ τὸν φύλακα a causa del suo diniego a convertirsi all'iconoclasmo

<sup>929</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 579 «the verbs for “depicting” in this poem need not to be taken literally: instead of doing the painting himself, the poet rather refers to the commissioning of an image».

<sup>930</sup> BIANCONI 2012, pp. 161-165.

<sup>931</sup> Diffusi erano anche i reliquiari contenenti sangue dei Santi, come per esempio il reliquiario conservato nel duomo di Halberstadt (inv. 24), in cui sono conservati il sangue e l'olio sacro di San Demetrio, come afferma anche l'epigramma ivi iscritto (BEiÜ II Nr. Me5, pp. 156-157 Rhoby; sempre contenente il sangue di San Demetrio è un reliquiario, datato all'XI sec., conservato alla Grande Lavra atonita (vd. BEiÜ II Nr. Me33, pp. 200-201 Rhoby).

<sup>932</sup> Vd. HOSTETLER 2016, pp. 43-44. Per quest'ultima possibilità, si pensi all'encolpio conservato oggi al Museo del Cremlino (inv. M3-1147), in cui il sangue di Cristo è solamente una delle numerose reliquie (vd. anche l'epigramma su di esso iscritto, BEiÜ II Nr. Me98, pp. 283-285 Rhoby = A42 HOSTETLER 2016, p. 185).

proprio del pentimento, del riscatto dell'uomo (λύτρον/λύτρωσις) tramite il sacrificio di Cristo e della salvezza e, in ciò, gli epigrammi per i reliquiari del Sangue di Cristo spesso sono identici a quelli apposti a scene di Crocifissione o a croci<sup>933</sup>. L'epigramma mauropodeo non fa eccezione a questa tendenza.

Alcuni oggetti preservati possono essere utili per comprendere come potesse apparire il reliquiario per cui l'epigramma mauropodeo fu scritto. Si pensi, ad esempio, al reliquiario conservato nel Tesoro di San Marco a Venezia (inv. n. 62, Santuario 68; X-XI sec.), un reperto composto da due parti su cui sono incisi due epigrammi: il primo ne dichiara il contenuto (BEiÜ II Nr. Me83, pp. 257-258 Rhoby<sup>934</sup> *τερπνὸν δοχεῖον αἵματος ζωηφόρου / πλευρᾶς ῥύεντος ἐξ κηράτου Λόγου*); nel secondo, Cristo parla direttamente al proprietario dell'oggetto (BEiÜ II Nr. Me91, pp. 272-274 Rhoby<sup>935</sup> *ἔχεις με Χριστὸν αἷμα σαρκὸς μου φέρων*)<sup>936</sup>.

Come si può osservare nel verso appena menzionato, il verbo ἔχω è generalmente molto importante negli epigrammi su reliquia, poiché denota il possesso dell'oggetto e, quindi, la vicinanza fisica tra il suo contenuto e il possessore; nell'epigramma mauropodeo, invece, lo stesso verbo è usato per descrivere gli angeli prostrato che reggono il calice del sangue di Cristo nei cieli. I primi quattro versi descrivono un momento passato, in cui il reliquiario non era stato ancora realizzato: in tale momento, gli angeli, com'è necessario che sia (ἔδει), sorreggevano già, adoranti, il sangue di Cristo, che dona salvezza all'umanità di cui fa parte l'Io poetico (τὸ λύτρον τῆς ἐμῆς ψυχῆς, in cui λύτρον è chiaramente riferito a un sottinteso αἷμα). Ma, visto che è per l'uomo che il sangue di Cristo fu versato, era meglio che lo stesso Io poetico (si noti l'enfasi su τὸν ... / τοῦτον a cavallo di due versi), in quanto uomo, lo venerasse sulla terra. Si passa, dunque, al tempo presente: la reliquia è custodita nell'oggetto realizzato per conto dell'Io poetico (v. 6) e, esattamente come prima, le intelligenze angeliche (νόες) continuano a venerare il sangue di Cristo, proprio perché esse, grazie al sangue di Cristo, sono state riunite in un tutt'uno con gli uomini (vv. 7-8). La presenza degli angeli ha portato Bernard e Livanos a ipotizzare che il reliquiario fosse stato donato a una chiesa dedicata agli Arcangeli<sup>937</sup>: in realtà, i vv. 5-6 probabilmente descrivono un'immagine incisa o dipinta sull'oggetto, mentre i vv. 1-4 alludono alla realizzazione del reliquiario.

<sup>933</sup> Cfr. e.g. BEiÜ II Nr. Me110, pp. 300-303 = A46 HOSTETLER 2016, p. 187.

<sup>934</sup> Cfr. nr. A32 HOSTETLER 2016, p. 179-180.

<sup>935</sup> Cfr. nr. A32 HOSTETLER 2016, *ibidem*.

<sup>936</sup> HOSTETLER 2016, pp. 100-103 spiega la modalità in cui gli epigrammi sono disposti sulle due parti dell'oggetto e la loro funzione. Sul reliquiario, si veda FROLOW 1971, p. 39. Non è chiaro se le due parti di cui è composto l'oggetto siano state pensate per essere un tutt'uno o siano state associate solo in un secondo momento.

<sup>937</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 584.

### 31.1 Commento metrico-ritmico

Tutti i versi dell'epigramma sono caratterizzati da C5. Si riscontrano due sezioni: i vv. 1-4 presentano una sequenza di due versi con 5p, uno con 5pp e un altro con 5p, con alternanza binaria nella disposizione del primo tonico (vv. 1 e 3 hanno la prima sillaba atona; vv. 2 e 4 l'hanno tonica), mentre i vv. 2-4 hanno tutti l'accento sull'ottava sillaba; i vv. 5-8 incominciano per 5p e terminano con tre versi caratterizzati da 5ox, in cui i versi pari hanno la prima sillaba muta, mentre il verso dispari l'ha tonica. In questo modo ciascuna sezione dell'epigramma incomincia per 5p; i due versi centrali (vv. 4-5) sono anch'essi caratterizzati da 5p, con la medesima disposizione accentuativa (prima, quinta, ottava e undicesima sillaba); infine, è chiara la specularità nella posizione del primo accento tra i vv. 2-4 e 6-7.

Il v. 1 dispone i gruppi sillabici in ordine decrescente (*word cluster* pentasillabico piano, tetrasillabo tronco, trisillabo piano), mentre il v. 2 ha *pattern*  $a - b - b - a - a$  (bisillabo piano, due *word cluster* trisillabici uno piano e uno tronco, due bisillabi uno piano e uno tronco), mantenuto praticamente identico al v. 3, con la sola sostituzione dei due bisillabi finali in un unico tetrasillabo; il v. 4, invece, torna al *pattern* del v. 2 a livello grafico, con due gruppi bisillabici, uno tronco e uno piano, nel finale, che però sono da interpretare foneticamente come tetrasillabo piano. Rispetto ai precedenti, il v. 5 sposta il tetrasillabo al centro del verso, con i trisillabi all'esterno e speculari tra di loro (ὄμως δέ ... καὶ νόες, l'uno bisillabo piano + enclitica, l'altro proclitica + bisillabo piano; il *pattern* dunque è  $b - a - 2a - b$ ); il v. 6, invece, incomincia con ordine decrescente identico a quello del v. 1 (ἐνταῦθα σεπτῶς | C5 | νῦν<sup>938</sup>), interrotto repentinamente con l'esasillabo τεθησαυρισμένον, posto in clausola: questa disposizione è una forma fortemente marcata (νῦν non clitico, il raro esasillabo, l'ordine decrescente interrotto), che serve a sottolineare la meraviglia della presenza di Cristo nell'oggetto. Il v. 7, invece, riprende la disposizione del v. 5, ma scindendo il tetrasillabo in due bisillabi, secondo lo schema del v. 2 ( $b - a - a - a - b$ ; i bisillabi presentano un'alternanza binaria per disposizione dell'accento: tronco + piano + tronco). Il v. 8, infine, è identico per disposizione al v. 3 (bisillabo tronco, due *word cluster* trisillabici entrambi tronchi, tetrasillabo piano), una somiglianza segnalata anche dalla presenza della preposizione διὰ (al v. 3 nel primo gruppo del secondo κῶλον, al v. 8 nel primo del primo κῶλον), in entrambi i casi elisa.

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 incomincia con un anapesto allungato, seguito da quattro atone e una tonica<sup>939</sup>, con giambo e atona finale. Il v. 2, invece, incomincia con un ritmo discendente (dattilo + trocheo), interrotto da cesura: se i due bisillabi finali mantenessero entrambi l'accento nonostante la presenza dell'accento di undicesima per l'importanza semantica di ψυχῆς, si avrebbe così una serie di un anapesto, un giambo e un trocheo finale; in caso contrario si hanno due anapesti e un'atona finale

<sup>938</sup> L'enclisi [sep'tosnin] è impossibile a causa della legge di Maas.

<sup>939</sup> Si potrebbe supporre un accento di appoggio su πρόσ-, data la sua posizione dopo 5p e prima di due atone. In questo caso si avrebbe [men,proskini'tas], con una sequenza di un giambo e un anapesto. Non è l'unico caso in cui un verso che tratta del tema della προσκύνησις ha una certa carenza di accenti.



(si propende per la seconda ipotesi, cfr. vv 4-5. Il v. 3 è di ritmo, invece, ascendente (due anapesti, un giambo e un anapesto con atona finale<sup>940</sup>), mentre i vv. 4-5 sono identici: incomincia con ritmo discendente (dattilo + trocheo), seguito da due anapesti<sup>941</sup>. Il v. 6, invece, torna a ritmo discendente nel primo κῶλον (giambo + anapesto) interrotto da νῦν, la cui mancata enclisi è posta in risalto dalla C5; è bene interpretare l'accento di νῦν come isolato proprio per questo motivo e, quindi, seguito da quattro atone e accento su undicesima sillaba. Il v. 7 ha, al primo κῶλον, un'inversione. Visto che, a livello contenutistico, αἶμα è legato al secondo κῶλον, anche se la sua fine di parola corrisponde con C7, si ha un dattilo, seguito da giambo, il cui ritmo ascendente è interrotto da C5; seguono un dattilo e due trochei. Il v. 8, infine, è di ritmo ascendente (giambo + tre anapesti e un'atona finale).

### 31.2 Commento letterario

**62.1-8 ἐν ... συνημμένους** come già detto, l'epigramma è esattamente diviso in due parti (vv. 1-4, 5-8): nei primi quattro versi è usato il tempo passato, negli altri il tempo presente. Il v. 2 è un'allusione a quanto dice Gesù ai figli di Zebedeo in Mt. 20.28 e Mc. 10.42-45, in cui si afferma che il Figlio dell'uomo non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la sua vita per il riscatto di molti (ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου οὐκ ἦλθεν διακονηθῆναι ἀλλὰ διακονῆσαι καὶ δοῦναι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ λύτρον ἀντὶ πολλῶν). L'uso del verbo προσκυνέω con δῶρον potrebbe forse dipendere da un'allusione veterotestamentaria a Ps. 44.13 καὶ προσκυνήσουσιν αὐτῷ θυγατέρες Τύρου ἐν δώροις, / τὸ πρόσωπόν σου λιτανεύσουσιν οἱ πλούσιοι τοῦ λαοῦ, un passo che ha avuto una certa fortuna in innografia, vd. e.g. AHG IV 33.22-23 ἐκ προσώπου σου ἠγαλλιάσαντο / δῶρά σοι / προσκομίζοντα καὶ προσκυνοῦντα πιστῶς. Infine, l'epigramma, come succede spesso nei componimenti mauropodei di questo argomento, termina con la rappresentazione dell'unità raggiunto tra mondo degli angeli e uomini salvati dall'azione di Cristo. In particolare, il dettato dei vv. 7-8 ricorda da vicino AHG IV 46.65-69 σύ, Κύριε, βροτοὺς / τοῖς ἀγγέλοις βουλόμενος / συνάψαι δι' εὐσπλαγχνίαν / ἐπὶ γῆς ἐπεφάνης / καὶ σπήλαιον κατῴκησας, per cui si veda anche Io.Maur. *Can. in Cosm.* 189-190.

## 32 Carm. 63-64

Si tratta di un dittico in cui si onora la Θεοτόκος che apparve in sogno a qualcuno (probabilmente l'imperatore) per rivelare la sua protezione e la vittoria contro nemici

<sup>940</sup> Si intende il gruppo ἦν ἄμεινον come [allin'aminon], secondo la terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>941</sup> Nel caso di ἐν γῆ κάτω è molto economico pensare che si tratti della terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345 [enγi 'kato].

che circondavano la città a Oriente e a Occidente (*Carm.* 63.5 e *Carm.* 64.1)<sup>942</sup>.

Le due poesie si riferiscono a un evento storico con tutta probabilità avvenuto durante il regno di Costantino IX Monomaco. Alla rivolta di Giorgio Maniace del 1043 pensano a ragione Bernard e Livanos, basandosi sul fatto che, in *Carm.* 64.1-2, la Θεοτόκος si muove celermente da Oriente a Occidente (cioè dalla città di cui è patrona, Costantinopoli, a Tessalonica) per uccidere il μαιφόνος<sup>943</sup>. Inoltre, *Carm.* 63.4 e, soprattutto, 64.3-4 si riferiscono al fallito assedio di Costantinopoli da parte dei Rus' di Kiev, che portò agli accordi matrimoniali e alle nozze tra Vsevolod I Yaroslavich e una figlia di Costantino Monomaco<sup>944</sup>. In particolare, Bernard e Livanos sostengono, forse sulla base di *Carm.* 63.4, che si stia alludendo a una possibile azione coordinata tra i due schieramenti e, infatti, rimandano a *Mi.Att. Hist.*, pp. 15-17.10 Pérez Martín, dove i due avvenimenti sono disposti in maniera consequenziale. In realtà già in Michele Psello è evidente che lo siano (*Mi.Ps. Chron.* 6.76-96), nonostante la breve digressione sull'organizzazione dell'esercito, ma per un banale motivo di cronologia interna che non testimonia una relazione tra i fatti. Se l'attribuzione è giusta, sarebbe l'unica fonte circa l'apparizione della Θεοτόκος, verosimilmente all'imperatore mentre era presso l'esercito (cfr. il plurale in *Carm.* 63.5), nel 1043: a una datazione alta e così vicina al momento dell'elezione a imperatore di Costantino IX fanno propendere anche *Carm.* 63.3, 6 e *Carm.* 64.5, in cui è ben evidente la tematica del mantenimento del potere da parte del sovrano, che si è vista cruciale in *Carm.* 31 e nelle altre fonti databili ai primi anni di regno del Monomaco.

Le due poesie parlano dell'immagine della Θεοτόκος in due forme e momenti distinti: la sua apparizione in sogno e la sua presenza fisica in forma di icona. L'apparizione avvenne con tutta probabilità all'imperatore prima degli scontri decisivi contro il ribelle e l'assedio dei Rus'. Si tratta di un τόπος comune, che fa capo al sogno di Costantino prima della battaglia del Ponte Milvio<sup>945</sup>. Se Costantino I sognò la croce prima della vittoria, qui appare la Θεοτόκος, la patrona della città di Costantinopoli, la cui immagine reale, in forma di icona, è poi portata dall'esercito in battaglia (*Carm.* 64.6)<sup>946</sup>. Si tratta dell'applicazione agli eventi del 1043 di quanto avvenne du-

---

<sup>942</sup> Della medesima idea sono Bernard e Livanos, CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPIUS 2018, pp. 584-585.

<sup>943</sup> Su Giorgio Maniace, si vedano SAVVIDIS 2004 e D'AMBROSI 2017. Sulla rivolta di Maniace, vd. *Mi.Ps. Chron.* 6.76-85, *Mi.Att. Hist.*, pp. 15-16.17 Pérez Martín. È pervenuto un poema in esametri, attribuito a Cristoforo Mitileneo ma pseudoepigrafo, sulla vittoria contro il ribelle, pubblicato da Lambros e recentemente riedito da BROGGINI 2011. Con i suoi cento versi, è il componimento in esametri più lungo dell'XI secolo, vd. BERNARD 2014b, p. 21. Proprio *Carm.* 64.2 conferma che non si tratti di Leone Tornicio, che non morì durante la sua ribellione, ma venne solamente accecato.

<sup>944</sup> Costoro sono i genitori di Vladimir II Monomach, importantissimo sovrano nella storia dei Rus' di Kiev.

<sup>945</sup> Sul paragone diretto che veniva effettuato tra Costantino I e Costantino IX negli scritti elogiativi durante il regno del Monomaco, si veda quanto detto per il *Carm.* 58

<sup>946</sup> Ad esempio, in *Mi.Ps. Chron.* 1.16, l'icona è portata da Basilio II Bulgaroctono in battaglia contro Barda Sclero: ὁ δὲ προβέβλητο μὲν τῆς οἰκειᾶς δυνάμεως, καὶ ξιφηφόρος εἰστήκει, θατέρῃ δὲ τῶν χειρῶν τὴν εἰκόνα τῆς τοῦ Λόγου μητρὸς διηγκάλιστο, καρτερώτατον πρόβλημα τῆς ἀκαθέκτου ἐκείνου ὀρμῆς ταύτην ποιούμενος. Sarà portata anche da Romano IV a Manzikert nel 1071, ma con un risultato disastroso. Per l'uso in guerra dell'icona della Θεοτόκος e il suo significato in età medio bizantina,

rante l'assedio del 626, la cui memoria era viva nel corso del medio periodo bizantino. Come allora, anche in questo caso l'imperatore si trovava fuori Costantinopoli per combattere un altro nemico (in questo caso a Tessalonica), ma in ogni caso riuscì a tornare e a sciogliere l'assedio. In tal modo, Costantino IX è paragonato sia a Costantino il Grande, per mezzo del sogno, sia a Eraclio, per mezzo dell'utilizzo miracoloso dell'icona della Θεοτόκος in guerra e del suo ritorno vittorioso a Costantinopoli per sconfiggere un secondo nemico (*Carm.* 64.1-5).

Dal punto di vista strutturale, il dittico non è formato da componimenti della medesima lunghezza (il primo è di otto, il secondo di sei versi), ma essi hanno la medesima struttura: dopo un numero dispari di versi in cui si descrivono le vicende, vi è un unico verso finale in cui si conferma quanto detto, attraverso una testimonianza dei salvati (*Carm.* 63.8) o della presenza fisica dell'icona (*Carm.* 64.6). Date queste caratteristiche strutturali e il loro contenuto, è probabile che queste poesie siano state composte per essere due epigrammi apposti all'icona della Vergine.

*Carm.* 64.6 fa riferimento esplicito a un'icona della Vergine, probabilmente offerta come dono votivo dopo la vittoria contro Maniace e i Rus'. Non vengono riferiti altri dettagli circa l'iconografia. Nel primo epigramma, infatti, vi è l'aggettivo εὔζωνος che, riferito a δρόμος, potrebbe essere inteso un'ipallage che offre un dettaglio sulla particolare veste militare che avrebbe potuto indossare la vergine nell'icona<sup>947</sup>, ma in realtà è solamente un aggettivo che, al contempo, descrive la velocità dell'intervento della Θεοτόκος per mezzo dell'esercito che si è mosso veloce e ben armato (vd. LSJ et GI, sv. εὔζωνος). Anche *Carm.* 64.6, in cui si esplicita la presenza di un'icona raffigurante la Vergine, non si danno informazioni circa le caratteristiche della sua raffigurazione: nel verso, infatti, si afferma che l'icona è stata donata dopo la vittoria in memoria del fatto che la Vergine è accorsa in aiuto dei suoi fedeli (παριστᾶ ... τὸν δρόμον).

## 32.1 Commento metrico-ritmico

### 32.1.1 Εἰς τὴν θεοτόκον, ὡς ἐν ὕπνῳ ἀπεκαλύφθη

La poesia ha una struttura molto precisa: i primi e gli ultimi tre versi sono caratterizzati da 5p; i vv. 4-5 hanno entrambi accento sulla quinta sillaba, il v. 4 con C5 (= 5ox), il v. 5 con C7 (= 7pp). Gli ultimi due versi infrangono due norme mantenute dai precedenti, ovvero l'atona iniziale (il v. 7 ha accento sulla prima sillaba) e l'atona dopo cesura (il v. 8, con C5, ha accento sulla sesta sillaba).

si veda KALDELLIS 2013.

<sup>947</sup> Sin dall'epoca bizantina fino all'attuale tradizione ortodossa, le icone sono spesso ricoperte da manti e drappaggi di vero tessuto oppure da rivestimenti in metallo prezioso che riproducono in alto-rilievo le pieghe delle vesti, cfr. NUNN 1986 e gli epigrammi ivi citati. Nonostante il significato militare che l'uso dell'icona della Vergine poteva avere a Bisanzio (cfr. KALDELLIS 2013), non ho trovato paralleli di icone che raffigurano la vergine in vesti militari: essa si limitava ad accompagnare l'esercito in armi per difenderlo.

Il v. 1 presenta *pattern*  $a - b - 2b - a$  (*word cluster* bisillabico tronco, trisillabo piano, *word cluster* pentasillabico sdrucciolo e bisillabo piano); il v. 2, invece, dispone i propri elementi in ordine decrescente (pentasillabo, tetrasillabo, trisillabo, con due *word clusters* di identica struttura all'esterno); rispetto al v. 2, il v. 3 graficamente modifica solo l'ordine degli elementi del secondo κῶλον, ma foneticamente ha *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco, due trisillabi piani, un tetrasillabo piano); il v. 4, invece, mantenendo identico al precedente il secondo κῶλον, ha il *pattern*  $b - a - b - 2a$  (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, trisillabo tronco e *word cluster* tetrasillabico piano). Il v. 5 presenta le proprie sillabe divise in tre gruppi: un *word cluster* tetrasillabico piano, un trisillabo sdrucciolo e un *word cluster* pentasillabico piano. I vv. 6-7 sono identici per *pattern* ai vv. 3-4, ma speculari rispetto al centro dell'epigramma: il v. 6 ha lo stesso *pattern* del v. 4, il v. 7 del v. 3. Infine, il v. 8 presenta due *word cluster* pentasillabici piani (monosillabo proclitico + tetrasillabo) e un bisillabo finale.

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 è ascendente: due giambi; un anapesto allungato formato da un'atona prima di cesura e un anapesto dopo di essa; un anapesto e un'atona finale. Medesimo ritmo è mantenuto anche dai versi seguenti: il v. 2 ha due anapesti allungati, un anapesto e un'atona finale; il v. 3 due giambi, un anapesto e un anapesto allungato (cfr. v. 1); il v. 4 un giambo, tre anapesti e un'atona finale; il v. 5 un anapesto allungato, un giambo e due anapesti<sup>948</sup>; v. 6 due giambi, un anapesto allungato (atona + anapesto), un anapesto e un'atona finale. Il v. 6, invece, incomincia con un dattilo e un trocheo nel primo κῶλον, per poi passare a due anapesti e atona finale. Il v. 8 torna al ritmo ascendente: anapesto allungato, giambo, anapesto, giambo e atona finale.

### 32.1.2 Εἰς τὴν αὐτήν

Anche questo componimento presenta uno schema ordinato: al primo e all'ultimo verso si ha una  $\xi ox$ , mentre i versi centrali hanno tutti una cesura preceduta da sdrucciola, tre di essi una C7 (vv. 2-3 e 5), uno C5 (v. 4)<sup>949</sup>

Il v. 1 ha *pattern* simile a quello del corrispettivo dell'epigramma precedente, ma con gli elementi pari al centro (trisillabo piano, bisillabo tronco, tetrasillabo piano, trisillabo piano,  $b - a - 2a - b$ ). Il v. 2, invece, usa gli stessi elementi di 64.2, ma ponendo il gruppo tetrasillabico all'inizio, il trisillabo al centro e il gruppo pentasillabico in clausola. Il v. 3, invece, pone un *word cluster* pentasillabico a inizio verso, seguito da bisillabo, trisillabo e bisillabo piani ( $2b - a - b - a$ ). Il v. 4 ha i gruppi sillabici in un ordine decrescente (pentasillabo sdrucciolo, tetrasillabo e trisillabo piano); il v. 5, invece, ha un bisillabo seguito da due gruppi pentasillabici, come il v. 8 del

<sup>948</sup> Come altrove, si considera καί accentato perché posto dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>949</sup> Se invece si mantiene l'accento su αὐθις, si avrebbe una  $\xi ox$  con seconda pausa dopo l'avverbio (forma marcata per indicare il ritorno in città della Θεοτόκος, e l'epigramma avrebbe due gruppi di tre versi, in cui gli esterni hanno una C5 e gli interni una C7. La disposizione sillabica e la distribuzione ritmica fa propendere per la prima ipotesi.

*Carm.* 63. Il v. 6, infine, ha *pattern a – b – 2a – b* (bisillabo piano, trisillabo tronco, *word cluster* tetrasillabico piano e *word cluster* trisillabico piano).

Il ritmo è paragonabile al *Carm.* 63. I vv. 1-4 sono di ritmo discendente: v. 1 giambo + tre anapesti; v. 2 anapesto, giambo, due anapesti<sup>950</sup> e atona finale; il v. 3, dopo un giambo e un anapesto, muta il ritmo con la cesura (dattilo e due trochei); v. 4 due anapesti<sup>951</sup>, un giambo, un anapesto e un'atona finale. I vv. 5-6 pongono i primi due accenti su prima e quinta sillaba per inversione: dopo attacco trocaico, si torna così a ritmo ascendente, in entrambi i casi con tre anapesti<sup>952</sup>.

## 32.2 Commento letterario

**63.1-8 οὐκ ... φίλους** i primi versi del componimento presentano lessico e contenuto fortemente influenzato dai Salmi: l'uso di vocaboli (ἀγρυπνέω, καθεύδω) e espressioni (ἐν φόβοις); il fatto che l'aiuto divino non possa dimenticarsi dell'uomo, come se si fosse addormentato; la tematica dei pii che non riescono a prendere sonno perché avvolti nella paura; la minaccia di nemici empì e provenienti dall'esterno. In particolare, il verbo ἀγρυπνέω ricorre in contesti molto simili ai vv. 1-2: Ps. 126.1 ἐὰν μὴ κύριος φυλάξῃ πόλιν, / εἰς μάτην ἠγρύπνησεν ὁ φυλάσσων; Cant. 5.2 ἐγὼ καθεύδω, καὶ ἡ καρδία μου ἀγρυπνεῖ; cfr. anche Prov. 24 ἐὰν γὰρ κάθη, ἄφοβος ἔσῃ, / ἐὰν δὲ καθεύδῃς, ἠδέως ὑπνώσεις. Invece, i vv. 2-3 ricordano molto da vicino Ps. 40.3 καὶ μὴ παραδῶ ἑαυτὸν εἰς χεῖρας ἐχθροῦ αὐτοῦ. Mentre βάρβαρος del v. 4 è un riferimento ai Rus', il significato di δουλικός potrebbe essere inteso come "schiavo (del peccato), quindi empio" e, quindi, riferirsi alle schiere di Maniace, ma anche essere l'aggettivo con cui si denota lo status che, secondo una concezione che ebbe lunga fortuna nella tradizione greca, caratterizza per natura i barbari. Nei due epigrammi, sono cruciali i termini legati al campo semantico della corsa (δρόμος e le voci del verbo τρέχω, al presente e all'aoristo). In tal modo, Mauropode descrive e, velatamente, loda la rapidità dell'intervento dell'esercito bizantino guidato dall'imperatore che, come era costume, era accompagnato da icone della Theotokos, santa protettrice di Costantinopoli (vd. *supra* il doppio significato di εὔζωνος); al contempo, loda la sollecitudine con cui la Θεοτόκος ha agito in favore degli uomini nel momento dell'estremo bisogno, tratteggiandola come una corsa in soccorso dei fedeli. La seconda immagine è rafforzata dall'uso di σπεύδω in *Carm.* 63.5, che anch'esso possiede un doppio valore (affrettarsi nel movimento ed essere sollecito, vd. LSJ e GI s.v.). Per la costruzione sintattica del v. 7, cfr. e.g. Philo, *De agricultura* 75.1 ἄτακτον ποιεῖται τὸν δρόμον e Eus. *Comm. in Is.* 1.64, 97 ἀκώλυτον ποιούμενοι τὸν δρόμον.

**64.1-6 δραμοῦσα ... δρόμον** la poesia incomincia e finisce con due parole tra loro unite da gioco etimologico (δραμοῦσα – δρόμον), creando così una *Ringkomposition*. Il secondo κῶλον del v. 1, identico per contenuto a *Carm.* 63.5, usa però un sintagma

<sup>950</sup> Si intende τὸν accentato perché posto dopo C7 e prima di due atone.

<sup>951</sup> Come per il v. 2, anche καὶ è accentato perché dopo 5pp e prima di due atone.

<sup>952</sup> Al v. 5, τῶ è accentato perché dopo 7pp e prima di due atone.

attestato in innografia: cfr. e.g. AHG V 39.29-35 λελογισμένως / διανύων τὸν θεῖον δρόμον, / ἐξ ἑώας / δεσμώτης πρὸς τὴν δύσιν / παρεπέμφθης, ὡσπερ μέγας ἥλιος / πᾶσιν ἐπιπέμπων / τὰς σὰς ἀκτῖνας, Ἰγνάτιε. Al v. 5, l'avverbio αἰεῖ serve a indicare che, dopo la vittoria contro Maniace, la Θεοτόκος è sempre favorevole alla vittoria dell'esercito regolare bizantino e, quindi, del suo imperatore, indicando il continuo e infallibile supporto al coronato.

### 33 *Carm.* 65 – Εἰς τοὺς δύο ἁγίους Θεοδώρους

Nella sua storica monografia sui Santi militari, Hyppolite Delehaye includeva i due Santi di nome Teodoro – San Teodoro Tirone e San Teodoro Stratelate – in ciò che egli definisce l'«*état-major*» dell'esercito dei Santi, per la loro importanza fondamentale nel culto e nella pietà bizantina<sup>953</sup>. In effetti, il culto di San Teodoro è testimoniato sin dall'epoca tardoantica grazie a un encomio di Gregorio di Nissa<sup>954</sup> e dalla diffusione di raffigurazioni del Santo nell'ecumene cristiano<sup>955</sup>, nonché dalla presenza di diverse versioni di testi che trattano della sua vita e dei suoi miracoli<sup>956</sup>. Nonostante Christopher Walter abbia poi ragionevolmente ampliato il numero dei partecipanti a questo 'stato maggiore' celeste<sup>957</sup>, è rimasto dell'idea che San Teodoro sia il vero e proprio «archetipo» dei Santi militari, influenzando persino la figura del ben più conosciuto San Giorgio<sup>958</sup>.

A un certo punto, tra VII e IX secolo, la figura di San Teodoro “si sdoppia”<sup>959</sup>: oltre a San Teodoro Tirone, lodato da Gregorio di Nissa, appaiono due vite di San Teodoro Stratelate, una di Niceta David Paflagone (BHG<sup>3</sup> 1753)<sup>960</sup> e una di Pseudo Abgar (BHG<sup>3</sup> 1750); per lo Stratelate è attestata una passione metafrastica (BHG<sup>3</sup> 1752). Il primo, San Teodoro Tirone<sup>961</sup>, fu un soldato romano convertito, martirizzato ad Amasea mentre l'esercito svernava; da lì, il suo corpo fu portato a Euchaita, il suo principale luogo di culto. Tale Santo è definito Teodoro Tirone oppure Teodoro d'Amasea per il luogo del-

<sup>953</sup> DELEHAYE 1909, p. 2.

<sup>954</sup> Gr.Nyss. *De Sancto Theodoro*, II 59-71 Heil (= PG 46, coll. 736-748 = BHG<sup>3</sup> 1760). Vd. DE GIORGIO 2016, pp. 3-23, che trae molti suoi dati da IOANNES MAUROPUS 1994.

<sup>955</sup> A riguardo, vd. le pagine già menzionate di WALTER 2003 e DE GIORGIO 2016, pp. 37-52.

<sup>956</sup> Si rimanda ai contributi di Christopher Walter già citati e a DE GIORGIO 2016, pp. 11-13 e 24-36 per una disamina delle fonti agiografiche su San Teodoro.

<sup>957</sup> WALTER 2003, pp. 1-5.

<sup>958</sup> WALTER 1995, WALTER 1999, nonché il già citato WALTER 2003, pp 44-65, che molto deve ai due studi precedenti pubblicati sulla *Revue des Études Byzantines*. Per la diffusione del culto di San Teodoro nell'esercito bizantino, vd. CHEYNET 2003.

<sup>959</sup> Sulle motivazioni dello sdoppiamento del Santo, si vedano MAVRODINOVA 1969, ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ 1986 e WALTER 2003, pp. 56-64. Per una visione generale sui Santi militari del Cristianesimo, vd. PUCCIARELLI 1987. Le principali fonti agiografiche sui due Santi sono tradotte e commentate in VITAE, ACTA ET PASSIONES SANCTORUM 2016.

<sup>960</sup> Niceta afferma che Teodoro Stratelate e Teodoro Tirone erano uniti da συγγένεια; tale dato è ripreso anche nella vita armena, come testimonia IOANNES MAUROPUS 1994, p. 35 n. 4. Per la συγγένεια e l'ἀδελφοποίησις tra Santi, vd. RAPP 2016, nonché il controverso BOSWELL 1994.

<sup>961</sup> Cfr. IOANNES MAUROPUS 1994, pp. 39-45.

la sua martirizzazione. Teodoro Stratelate<sup>962</sup>, invece, divenne στρατελάτης a Eraclea Pontica, dove fu martirizzato durante le persecuzioni di Licinio e, per questo motivo, è spesso denominato Teodoro d'Eraclea<sup>963</sup>; il principale luogo di culto era la città di Euchaneia. Lo Stratelate divenne un importante Santo per l'esercito bizantino perché, a séguito di una sua apparizione miracolosa, si riuscì a concludere con successo l'assedio di Durostorum (in greco Δορύστολον, in bulgaro Drăstăr; l'attuale Silistra) durante la campagna del 971 condotta da Giovanni I Zimisce contro i Rus' stanziatisi nel basso Danubio; sembra che l'imperatore, per ringraziare il Santo, abbia cambiato il nome di Euchaneia, il luogo dove si trovavano le sue reliquie, in Theodoroupolis<sup>964</sup>, anche se Leone il Diacono afferma che fu Durostorum a essere rinominata<sup>965</sup>. Entrambi i Santi furono traslati in Occidente durante il XIII secolo: probabilmente il Tirone fu traslato a Brindisi, città di cui è tuttora patrono, entro gli anni Venti del XIII secolo attraverso un atto piratesco<sup>966</sup>; nel 1267, invece, le spoglie dello Stratelate furono portate a Venezia, città in cui tuttora sono conservate all'interno della Chiesa di San Salvador<sup>967</sup>.

I due Santi militari di nome Teodoro sono il risultato di uno sdoppiamento culturale di una medesima figura originaria<sup>968</sup>. D'Aiuto opportunamente porta a sostegno di tale ipotesi l'uso dell'epiclesi στρατοπεδάρχης ἐν μάρτυσι per San Teodoro (Tirone) da parte di Sofronio di Gerusalemme in *Miracula ss. Cyri et Iohannis* 8.10: secondo lo

<sup>962</sup> Cfr. IOANNES MAUROPIUS 1994, pp. 45-51.

<sup>963</sup> È molto interessante notare quanto riporta *Synax. eccl. CP* Febr. 8.2, col. 451 Delehaye, ovvero il testo del Sinassario Sirmondiano del ms. Berol. Philipps 1622 (gr. 219, diktyon 9524 = S Delehaye; XII-XIII sec.), in cui si afferma che in quel giorno si venera ἄθλησις τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Θεοδώρου τοῦ στρατηλάτου, τοῦ ἐν Εὐχανείᾳ (dove l'ultimo complemento attributivo segnala l'esigenza di disambiguare il Santo dal Tirone, sulla base del centro di culto) οὗτος ὁ μάρτυς κατὰ τοὺς χρόνους ἦν Λικινίου τοῦ βασιλέως, τὸ γένος ἔλκων ἐκ τῶν Εὐχαΐτων, τὴν δὲ οἴκησιν ποιούμενος ἐν τῇ πρὸς Πόντον Ἡρακλείᾳ. Attraverso l'introduzione della provenienza da Euchaita, che non appare nelle altre fonti agiografiche, il Sinassario berlinese testimonia l'origine unica dei due Santi: Teodoro Stratelate viene da Euchaita, luogo di venerazione principale del Tirone. Invece, nel ms. Par. gr. 1589 (diktyon 51209 = Ba Delehaye; XII sec.), si legge Θεοδώρου τοῦ στρατηλάτου τοῦ ἐν Εὐχαΐταις e si afferma che μετετέθη δὲ ἀπὸ Ἡρακλείας ἐν τοῖς Εὐχαΐταις, ἐν τῷ γονικῷ αὐτοῦ κτήματι, καθὼς Αὐγάρῳ τῷ ταχυγράφῳ αὐτοῦ ὁ μάρτυς παρεκελεύσατο.

<sup>964</sup> HUTTER 1998.

<sup>965</sup> Leo Diac. *Hist.* 157-158 Hase.

<sup>966</sup> Per la traslazione, vd. DE GIORGIO 2013 e DE GIORGIO 2016, pp. 97-112. Delehaye (*Acta SS. Nov.*, IV, p. 26) ricorda la presenza di un resoconto della traslazione della testa di San Teodoro a Gaeta, donata dall'imperatore latino di Costantinopoli a un cardinale di nome Pietro (BHL 8081). Il testo è pubblicato da Ughelli e da Riant e, nonostante sia probabilmente molto tardo, meriterebbe una nuova edizione; il BHLms riporta che si trova in due manoscritti, Branc. III F 1, ff. 110-114 e Corsin. 883 (olim 39 D 11), ff. 151-152.

<sup>967</sup> Venezia invocava come proprio patrono San Teodoro Tirone (chiamato San Todaro in lingua locale), poi sostituito con San Marco Evangelista. Il vecchio patrono è ricordato in Piazza San Marco dalla Colona de San Todaro, che si erge a fianco di quella di San Marco.

<sup>968</sup> La questione è stata già sottolineata da DELEHAYE 1909, p. 36, ma soprattutto da OIKONOMIDÈS 1986, il quale sostiene lo sdoppiamento sia avvenuto appena dopo l'843, quando due icone di San Teodoro furono ritrovate l'una a Euchaita e l'altra a Euchaneia. Condivido però lo scetticismo di D'Aiuto (IOANNES MAUROPIUS 1994, p. 38 n. 22), ritenendo più probabile che vi sia stato uno sdoppiamento culturale in due città "concorrenziali" perché molto vicine.

studioso, esso originariamente non attribuiva al Santo alcuna carica militare terrena, bensì indicava il suo ruolo di generale tra le schiere celesti dei Martiri; solo successivamente potrebbe esser stata una concausa dello sdoppiamento, dal momento che l'epiteto tradizionale del Santo, Tirone (Τήρων, Τίρων, Τύρων), definisce il suo ruolo di soldato semplice e inizia a essere diffuso come qualifica necessaria solo dal X sec.<sup>969</sup>. Inoltre, sebbene l'apparizione dello Stratelate sia da datare tra il VII e il IX secolo, vi sono testimonianze databili almeno fino alla metà dell'XI secolo circa l'uso del termine στρατηλάτης nel medesimo senso "celeste" in cui Sofronio di Gerusalemme usa στρατοπεδάρχης ἐν μάρτυσι e non come epiteto specifico di un Santo o di un gruppo di Santi: si veda l'icona in steatite conservata al Louvre, raffigurante nel registro superiore l'έτοιμασία e, nell'inferiore, una teoria dei Santi militari Demetrio, Teodoro, Giorgio e Procopio accompagnati da un'epigrafe in cui tutti e quattro sono definiti στρατηλάτ[αι]<sup>970</sup>. In questo caso, se si accetta la suggestione di D'Aiuto, στρατηλάτης indicherebbe semplicemente l'appartenenza alla schiera celeste ed è epiteto che ottengono i Santi militari, a prescindere dalla gerarchia militare ricoperta in vita<sup>971</sup>.

La nascita dello Stratelate è di sicuro stata motivata da una serie di concause che, nonostante il fiorire di contributi a riguardo<sup>972</sup>, dovrebbero essere rivalutate attraverso uno studio complessivo. In periodo mediobizantino, San Teodoro Tirone – ma forse sarebbe bene dire "San Teodoro d'Amasea", quello tradizionalmente venerato e capillarmente diffuso nell'Impero – rimase generalmente il Santo più diffuso e, perciò, ogni attestazione di San Teodoro senza ulteriore epiclesi dovrebbe essere ragionevolmente attribuita a costui; conseguentemente, la *presenza* della specificazione Tirone potrebbe essere molto significativa perché allude all'omonimo, lo Stratelate<sup>973</sup>.

<sup>969</sup> IOANNES MAUROPIUS 1994, pp. 36-37, in cui D'Aiuto propone con la corretta prudenza la sua ipotesi, dal momento che la gran parte delle fonti iconografiche sui due Santi è inedita. Ma si prendano come esempio altri due Santi "sdoppiati": San Saba il Goto, dal quale apparve San Saba Stratelate sempre nel IX sec. (vd. FOLLIERI 1962) e S. Andrea Stratelate, accompagnato anch'esso da un omonimo Stratelate, ma proveniente dalla Scizia (vd. KAZHDAN 1993a).

<sup>970</sup> L'integrazione della terminazione plurale è certa. A riguardo, vd. J. DURAND 1988 e WALTER 2003, p. 61.

<sup>971</sup> Si segnala che, opportunamente, COTSONIS 2005, pp. 448-457 corrobora l'ipotesi di Oikonomides, che Walter aveva rigettato, attraverso l'uso dell'iconografia dei Teodoro sui sigilli; lo stesso contributo rivela che anche Michele Arcangelo, nell'XI secolo, inizia a essere denominato στρατελάτης su alcuni sigilli: si veda, per esempio, il *DO Seals* 3, 99.7 (acc.num. DO: BZS.1958.106.3248), nel quale San Michele è accoppiato a San Demetrio e definito στρατελάτης.

<sup>972</sup> Su tutti, OIKONOMIDÈS 1986 e WALTER 1999 e WALTER 2003.

<sup>973</sup> Nella didascalia al sigillo *DO Seals* 7, 5.8 (acc.num. DO: BZS.1958.106.2970) si dà conto che San Teodoro è il più diffuso Santo nei sigilli bizantini, con ben 747 presenze; tra queste, l'epiclesi Tirone appare solo 15 volte, mentre Stratelate 26. Almeno fino alla metà del XII secolo – ponendo la *notitia* di Manuele Comneno del 1166 come spartiacque – l'assenza di ulteriore epiclesi potrebbe indicare semplicemente l'attribuzione della figura a un San Teodoro non determinato, quindi quello "tradizionale" venerato a Euchaita; citando COTSONIS 2005, pp. 454-455: «it is evident from the seals [...] that the distinction between the two Theodores was not a significant concern or that the confusion concerning the identity of the two saints continued after the ninth century when the Stratelates began to appear». Si pensi al caso del sigillo, datato a cavallo tra XI e XII sec., pubblicato dapprima in ZACOS et al. 1972-1985, I, p. 271 nn. 42 e 519 + tav. 53 e poi in WASSILIOU-SEIBT 2011-, I, n. 997 (acc.num. DO:



Nel calendario ortodosso, San Teodoro Tirone è ricordato il 17 febbraio, suo *dies natalis* e, a Euchaita, è attestata una commemorazione nel σάββατον τῆς μεσοπεντηκοστῆς in cui veniva venerata una famosa raffigurazione del Santo (cfr. Io. Maur. *Or.* 189). La festività di San Teodoro Stratelate, invece, cade in occorrenza del suo *dies natalis*, il 7 (poi 8<sup>974</sup>) febbraio<sup>975</sup>. A queste si aggiungono il primo sabato di Quaresima per il miracolo dei κόλλυβα, generalmente attribuito a Teodoro Tirone, anche se, secondo Niceta Paflagone, entrambi i Santi sarebbero stati venerati<sup>976</sup>, e la commemorazione dell'8 giugno detta ἀνθισμός/ρόδισμός, in cui il reliquiario del Santo veniva ricoperto di fiori/rose per ricordare la traslazione. Per quanto riguarda l'ultima festività, l'*Or.* 180 B.L. di Mauropode testimonia la sua esistenza a Euchaita per il Tirone, in altre fonti, compreso il Sinassario Sirmoidiano e il ms. Par. gr. 1589 (vd. p. 504 n. 987), la data è attribuita a una commemorazione per lo Stratelate, come festività per la traslazione delle sue reliquie<sup>977</sup>.

Per quanto riguarda i centri di culto, mentre Teodoro Tirone era venerato a Euchaita, città in cui, a un certo punto, erano state portate le sue spoglie da Amasea, il luogo di culto dello Stratelate era una città chiamata Euchaneia (talvolta chiamata Euchania o Euchaita), non lontana da Euchaita. Per una serie di motivi – vicinanza geografica, assonanza del nome, omonimia dei Santi venerati – le due città sono state spesso oggetto di confusione nelle fonti<sup>978</sup>, ma si propende ora ad accettare l'esistenza di entrambi i siti e a identificare Euchaita con l'odierna Beyözü, mentre Euchaneia ora

---

BZS.1958.106.3363): sul dritto si vede una raffigurazione di San Teodoro, con corazza e lancia, accompagnato dalla scritta ὁ ἄγιος Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης; sul rovescio vi è un'iscrizione metrica Ἰω(άννην) σ[κ]έπ(οις) με σόν, στρατηλάτα. La medesima raffigurazione dello Stratelate si trova sul sigillo del μάγιστρος Teodosio Casanopolos (acc.num. DO: BZS.1958.106.1337). Lo studio completo di queste occorrenze sarebbe fondamentale per portare ulteriori dati alla ricostruzione della diffusione del culto dello Stratelate; a riguardo, si veda il contributo seminale di COTSONIS 2005.

<sup>974</sup> Datazione che sembrerebbe accettata da Christ.Mityl. *Cal. Can.* Febr. 40-43.

<sup>975</sup> In IOANNES MAUROPIUS 1994, p. 39, D'Aiuto si domanda se le due date di commemorazioni liturgica a soli dieci giorni di distanza «non possano essere riferite alle antiche celebrazioni nelle due diverse località».

<sup>976</sup> *Acta SS. Nov.* IV, p. 83e, ma la presenza di οἶμαι rende evidente che si tratta di una sua interpretazione della festività.

<sup>977</sup> Innanzitutto va notato che si tratta di un miracolo avvenuto quando Teodoro era già morto, dunque quando il Santo era già parte della schiera degli eletti e poteva essere per questo motivo indicato come στρατελάτης. Ricordando quanto detto poco sopra sulla presenza/assenza di un epiteto dopo il nome Teodoro, bisogna sottolineare l'importanza testimoniale dei *tituli* delle tre orazioni mauropodee per il Santo di Euchaita. L'*Or.* 179 B.L., che si è detto essere stata composta per la celebrazione del primo sabato di Quaresima, riporta εἰς τὴν μνήμην τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Θεοδώρου; l'*Or.* 189 B.L. εἰς μνήμην τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Θεοδώρου ἡτοῦ τοῦ πεζοῦ, dove l'aggettivo permette la diretta identificazione con il Santo dell'icona; invece, l'*Or.* 180 B.L., dedicata alla festa dell'8 giugno dell'ἀνθισμός, invece, εἰς τὴν μνήμην τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Θεοδώρου τοῦ τήρωνος: la presenza della specificazione dimostra la consapevolezza, rispecchiata nei sinassari, del fatto che la festa era oramai stata attribuita allo Stratelate, mentre a Euchaita vi era un differente rito per il Tirone – probabilmente l'originario; dato che il pubblico del Vat. gr. 676 era costantinopolitano e ignaro delle pratiche eucharitensi, la specifica era necessaria.

<sup>978</sup> D'Aiuto (IOANNES MAUROPIUS 1994, p. 38 e n.23) dà conto di una notevole oscillazione tra le due città nella tradizione manoscritta.

con Çorum<sup>979</sup> ora con Elmapınar/Çağna<sup>980</sup>. Tuttavia, se si pensa al momento d'origine del culto, l'evidente vicinanza geografica è se non la causa, una prova fondamentale a sostegno dell'ipotesi dello sdoppiamento.

È del tutto ragionevole che San Teodoro goda di un notevole rilievo all'interno del *corpus* di Giovanni Mauropode, che di Euchaita fu metropoli. Teodoro fu però un Santo molto venerato in qualsiasi parte dell'Impero<sup>981</sup> – e proprio da ciò deriva la fortuna di Euchaita come meta di pellegrinaggio. A Costantinopoli, nella quale si trovavano circa quindici chiese dedicate a Tirone d'Amasea<sup>982</sup>. Perciò, per le orazioni 179 (BHG<sup>3</sup> 1770; declamata il primo sabato di Quaresima, commemorazione del miracolo dei κόλλυβα), 180 (BHG<sup>3</sup> 1771; festività dell'άνθισμός) e 189 (BHG<sup>3</sup> 1772; festività del σάββατον τῆς μεσοπεντηκοστῆς), cui si aggiunge l'Or. 188 B.L. (BHG<sup>3</sup> 632, pronunciata il σάββατον τῆς μεσονηστήμου), composta εις τὴν μνήμην τῆς ὁσίας μητρὸς ἡμῶν Εὐσεβίας τῆς ἐν τοῖς Εὐχαΐτοις, una Santa locale ancillare a San Teodoro Tirone e presente solamente nella *Vita, educatio et miracula s. Theodori* (BHG<sup>3</sup> 1764)<sup>983</sup>, la datazione all'episcopato a Euchaita è senz'altro corretta, come testimoniano peraltro anche i *tituli* del manoscritto vaticano; invece, la composizione dell'epigramma qui in analisi, dei due canoni per Teodoro Tirone pubblicati nel *Triodio* dell'edizione romana<sup>984</sup> e del canone per Teodoro Stratelate edito da D'Aiuto non sono databili con

---

<sup>979</sup> OIKONOMIDÈS 1986.

<sup>980</sup> ARTUN 2008.

<sup>981</sup> Anche nelle propaggini occidentali dell'influenza bizantina durante l'età giustiniana: si pensi al caso di Venezia e di Roma, dove si trova la Chiesa di San Teodoro al Palatino.

<sup>982</sup> Vd. JANIN 1969, I, p. 148; la più antica pare essere quella fondata dal patrizio Sforacio, console nel 452, la cui fondazione era celebrata ogni 5 novembre (τοῦ ἁγίου Θεοδώρου ἐν τοῖς Σφωρακίου), come testimonia *Synax. eccl. CP Nov. 5.3*, col. 197 Delehaye. Sulla diffusione del culto, vd. WALTER 1999. Concorde con WALTER 2003, p. 273 quando suppone che il culto del Santo abbia iniziato ad avere una certa importanza a Costantinopoli solo dopo il suo intervento nella campagna del 971 contro i Rus' dilagati nel Basso Danubio; tale diffusione ha come risultato la sua presenza nel Vat. gr. 1613, il "Menologio" di Basilio II.

<sup>983</sup> *Acta SS. Nov. IV*, pp. 49-55. Per un breve resoconto di queste omelie, vd. IOANNES MAUROPOUS 1994, p. 53-55. Bisognerà menzionare, anche solo celermente, due dati che paiono chiari da queste omelie: 1) esse non afferiscono alla celebrazione del *dies natalis* di S. Teodoro, ma alle altre commemorazioni del Santo e del suo "entourage" (S. Eusebia d'Euchaita) nel calendario liturgico, le quali cadono tutte tra le feste mobili del ciclo pasquale (primo sabato di Quaresima, sabato di metà Quaresima, sabato di metà Pentecoste) e che dovevano avere una particolare impotanza a Euchaita. Come già suggeriva il Delehaye, si tratta di un fondamentale documento della pietà locale al Santo nell'XI sec. a Euchaita; 2) la giustapposizione delle Or. 188 B.L. su S. Eusebia di Euchaita e Or. 189 B.L. sulla commemorazione dell'icona τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Θεοδώρου ἦτοι τοῦ πεζοῦ, per di più simmetriche per la loro cronologia liturgica nei due periodi consecutivi di Quaresima e Pentecoste, si basa sul fatto che l'icona di Θεόδωρος ὁ πεζός fu eseguita proprio da S. Eusebia a séguito dell'apparizione del Santo, come rivela *Vita, educatio et miracula s. Theodori* 9 E, p. 52 Delehaye (BHG<sup>3</sup> 1764), il medesimo testo che si è detto essere la fonte principale dell'Or. 188 B.L.

<sup>984</sup> *Triod. Rom.*, pp. 211-219. La presenza dei canoni nel Triodio testimonia non solo l'entità dell'operato di Mauropode nei confronti della commemorazione del Santo, almeno pari a quella verso i Tre Ierarchi, ma conferma anche che, nell'XI sec., quest'ultimo aveva un'importanza fondamentale a Costantinopoli. A tal riguardo, cfr. Nic.Chon. *Hist.* p. 231.20-26, in cui si afferma che Alessio I Comneno partecipò alla celebrazione del primo sabato di Quaresima presso un'importante chiesa dedicata a S. Teodoro nel quartiere Βαθὺς Πύακα, vd. WALTER 2003, p. 44.

certezza.

Anche se non è utile ai fini della datazione delle singole opere mauropodee, un dato risulta notevole. Come già evidenziato da Delehaye<sup>985</sup>, le omelie declamate a Euchaita non fanno mai menzione di Teodoro Stratelate e, anzi, tendono ad appropriarsi di dati presenti nella tradizione agiografica del secondo Santo<sup>986</sup>. A tal riguardo, è probabile che le tradizioni locali sui due Santi, i cui centri di venerazione erano assai vicini, sia stata così fluida da creare un'ampia condivisione di dettagli nella *vulgata* orale. In effetti, si pensi all'esempio, portato anche da D'Aiuto<sup>987</sup>, della confusa attribuzione ora a Teodoro Tirone, ora allo Stratelate, ora a entrambi dell'episodio dell'uccisione del drago nella vita del *Menologio* metafrastico, una "confusione" – ma sarà bene dire una permeabilità – confermata dal fatto che, in Mauropode, il medesimo episodio è attribuito sia al Tirone (*Or.* 179 B.L.) sia allo Stratelate (*Can. in Theod. Strat.* 43-49). Il medesimo silenzio sullo Stratelate caratterizza i due canoni di Mauropode conservati nel *Triodio*, composti per la commemorazione del miracolo dei κόλλυβα, nonostante la sua attribuzione vari di volta in volta tra il Tirone e lo Stratelate. Dall'altra parte, il canone su Teodoro Stratelate, la cui identificazione è confermata non solo dal *titulus* ma anche dalla presenza di Licinio, non fa menzione del Tirone, anche se tratta di eventi attribuiti da Mauropode stesso al secondo Santo nelle sue omelie – uno su tutti, la già citata l'uccisione del drago.

D'Aiuto non ha torto quando, parlando delle omelie mauropodee, afferma che il silenzio potrebbe essere stato causato da «ragioni di "campanile"»<sup>988</sup>, ovvero di concorrenza tra due centri di culto dei Santi omonimi. È però interessante il fatto che neanche nei canoni per lo Stratelate e per il Tirone contenuti nei *Menei* dell'edizione veneziana o romana, né tantomeno il sinassario costantinopolitano nelle sue varie fasi presentano riferimenti incrociati ai due Santi, pur dimostrando ambiguità nell'identificazione di San Teodoro Stratelate nelle fasi più antiche. Non vi è motivo, infatti, per farlo: vi è certo oscillazione in qualsiasi elemento sia attribuito a un Santo o all'altro, a causa dell'effettiva dipendenza di uno dall'altro, ma non vi è una *tradizione* che unisca *ex post* i due Santi<sup>989</sup>, se non il medesimo spazio geografico d'azione in vita – indice del loro originario sdoppiamento da una singola figura – che ha causato la vicinanza dei due centri principali di culto delle loro reliquie.

Per quanto riguarda l'opera di Mauropode, il vescovo di Euchaita era consapevole

---

<sup>985</sup> DELEHAYE 1909, p. 36.

<sup>986</sup> Si pensi a quanto rilevato da D'Aiuto in IOANNES MAUROPUS 1994, p. 54

<sup>987</sup> IOANNES MAUROPUS 1994, p. 43

<sup>988</sup> IOANNES MAUROPUS 1994, p. 38.

<sup>989</sup> L'unica tradizione che congiunge i due Santi anche dal punto di vista familiare è quella armena, come riporta IOANNES MAUROPUS 1994, p. 35 n. 4. Bisogna segnalare che San Teodoro Tirone ha effettivamente creato intorno a sé un *entourage* di Santi: oltre alla già citata Sant'Eusebia di Euchaita, è nota una *Passio* (BHG<sup>3</sup> 656), pubblicata da DELEHAYE 1909, pp. 202-213, dei due fratellastri, Eutropio e Cleonico e di suo nipote Basilisco, tutti soldati e martiri sotto Massimiano e Massimino esattamente come Teodoro (Tirone); cfr. GORDINI 1964. La presenza di questi Santi testimonia la germinazione causata dall'importanza culturale di Teodoro, da cui dovette nascere anche il suo "doppio" Stratelate; ma, proprio perché queste quattro figure sono presenti attorno a Teodoro, è ancora più netta l'assenza di collegamenti tra i due Santi omonimi, se non nella tipologia iconografica di cui si sta per parlare.

della presenza dello Stratelate, tanto da comporre per lui almeno il canone conservato. Dato il ruolo che Mauropode ricoprì a Euchaita, la maggior parte della critica, sin da Delehaye<sup>990</sup>, ha proposto di leggere nell'epigramma la volontà, da parte di Mauropode, di offrire una spiegazione *unitaria* dei due Santi per rigettare la presenza dei due omonimi, esattamente come noi moderni spieghiamo la genesi dei due Santi. A riguardo, è condivisibile la cautela suggerita da D'Aiuto relativamente all'attribuzione a Mauropode di tale "scetticismo razionalistico" volto a escludere la veridicità di due Teodori originari<sup>991</sup> e, come giustamente lo studioso sottolinea, l'argomento dell'epigramma dipende totalmente dall'elemento che descrive, la raffigurazione dei due Santi appaiati.

Prima di procedere, occorre introdurre il contesto artistico di tale iconografia. La raffigurazione singola di ciascun Teodoro dipende dalla loro appartenenza alla schiera dei Santi militari<sup>992</sup>. Teodoro è barbuto, rappresentato sempre stante e armato. Gli elementi dell'armamento possono variare da rappresentazione a rappresentazione, ma generalmente portano una corazza, una veste e mantello (fig. 81); la mano destra regge una lancia, la sinistra uno scudo. Quasi sempre è armato di spada, spesso nel fodero attaccato alla schiena (fig. 81), altre volte tenuta in mano al posto dell'asta (fig. 82)<sup>993</sup>. L'origine di tale iconografia è motivata da *Vita, educatio et miracula s. Theodori* 9 E (*Acta SS. Nov.*, IV, p. 52): dopo il martirio di Teodoro, la pia Eusebia vuole imprimere la sua immagine in un'icona e per questo si rivolge a un pittore, della cui opera ella è però del tutto insoddisfatta; per questo motivo appare Teodoro stesso, vestito come i soldati che devono affrontare un viaggio, e si fa dipingere dal pittore. La storiella, basata sull'archetipo di San Luca e l'icona della Vergine Maria<sup>994</sup>, dà una motivazione all'evidente presenza, percepita anche dai Bizantini, di tratti idiosincratici nella figura di San Teodoro Tirone sin dalle sue raffigurazioni di VI sec., pari a quelli di Santi maggiori quali Crisostomo o i Padri cappadoci. Lo Stratelate, dipendendo dal Tirone, ne prese semplicemente le sembianze, come è evidente dall'icona in steatite conservata presso il Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 84), nonché dal Trittico vaticano<sup>995</sup> (fig. 85) e Trittico Herbaville<sup>996</sup> (fig. 86-87); col tempo, i due si distinsero per l'abbigliamento – quello del Tirone più povero, quello dello Stratelate più

<sup>990</sup> DELEHAYE 1909, p. 36-37, poi anche in *Acta SS. Nov.*, IV, p. 23.47.

<sup>991</sup> IOANNES MAUROPUS 1994, p. 53.

<sup>992</sup> Si vedano, in particolare, le due voci dell'*LCI* sui due Santi (WEIGERT 1976a e WEIGERT 1976b) e WALTER 2003. Per l'abbigliamento dei Santi militari, vd. P. Ł. GROTOWSKI 2010. Cfr. anche P. Ł. GROTOWSKI 2008. San Teodoro d'Amasea/Tirone appare vestito anche in abiti civili (come un viandante che cammina a piedi?), ma questa iconografia perde via via d'importanza, come dimostra COTSONIS 2005, pp. 450-451 per i sigilli. Si pensi al Trittico Casanatense conservato a Palazzo Venezia (inv. PV 1490; metà X sec.), nel cui registro superiore interno delle due ante laterali, vi sono due coppie di Santi in abiti civili, tra cui San Teodoro Tirone sulla sinistra.

<sup>993</sup> Vd. l'icona conservata presso il tesoro del Monastero di San Giovanni a Patmos, datata genericamente al XIII sec., H. C. EVANS – WIXOM 1998, p. 129 n. 76. La medesima raffigurazione si trova sulla gran parte dei 747 sigilli catalogati che riportano uno dei due Santi.

<sup>994</sup> DE GIORGIO 2016, p. 43.

<sup>995</sup> A riguardo, vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 131-132 n. 79.

<sup>996</sup> A riguardo, vd. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 133-134 n. 80.

sfarzoso<sup>997</sup>.

Come gli altri Santi militari, si trovano spesso in schiera o in gruppi<sup>998</sup>. L'iconografia dei Santi appaiati, invece, è nata probabilmente dal modello di San Paolo e San Pietro e dei Santi, che sono detti "fratelli" nelle fonti agiografiche (cfr. e.g. Cosma e Damiano), e ha una certa diffusione tra X e XI sec. in affreschi, oggetti e icone<sup>999</sup>. Le possibili coppie di Santi appaiati sono svariate<sup>1000</sup> e, tra queste, non mancano quelle di Santi militari<sup>1001</sup>, tra cui spicca l'accostamento tra Teodoro e Demetrio o Giorgio, oppure tra Demetrio e Giorgio, a seconda della volontà e della venerazione del singolo committente/artista<sup>1002</sup>; questi "dittici" influenzarono via via l'ordine dei Santi nelle teorie dipinte all'interno delle chiese.

Nel caso dell'epigramma di Mauropode, la coppia è formata dai due Teodoro<sup>1003</sup>. I dati raccolti sia da Liljana Mavrodinova<sup>1004</sup> sia da Alexandra Trifonova<sup>1005</sup>, nonostante le due studiose mostrino maggiore interesse alla diffusione del culto dei due Santi in area slava, dimostrano che le prime apparizioni congiunte dei due Santi Teodoro si verificarono nel medesimo periodo in cui si diffuse la tipologia dei Santi militari appaiati, né furono tra le più diffuse in un primo momento. Si prenda come esempio la variazione nella disposizione dei Santi militari tra Trittico vaticano (X-XI sec., fig. 85) e Trittico Herbaville (metà XI sec., fig. 86-87), che presentano entrambi due coppie di Santi militari, una per ciascun registro superiore delle ante laterali interne. Nel Trittico Vaticano, i due San Teodoro, riconoscibili grazie all'epigrafe esplicativa, si trovano entrambi a sinistra, e sono identici in posa, aspetto fisico e armamento (l'asta nella destra, lo scudo appoggiato a terra e retto dalla mano sinistra); non sono, dunque, appaiati ma la disposizione parallela permette di esaltare l'omonimia dei due Santi: se si nota, infatti, gli altri due hanno tratti distintivi (l'assenza/presenza della barba), ma anch'essi presentano medesimo armamentario (spada nella sinistra, lancia nella

---

<sup>997</sup> KAZHDAN – MAGUIRE 1991, p. 13.

<sup>998</sup> Ad esempio, cfr. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 122-123 n. 69, un'icona su tavoletta di legno in cui appaiono i Santi Demetrio, Giorgio e Teodoro; pp. 300-301 n. 203, con tre Santi militari non specificati.

<sup>999</sup> Vd. TRIFONOVA 2010, p. 54 e n. 12.

<sup>1000</sup> Vd. e.g. H. C. EVANS – WIXOM 1998, pp. 141-144 nn. 89-90.

<sup>1001</sup> Cfr. e.g. H. C. EVANS – WIXOM 1998, p. 164 n. 111, un'encolpio sul cui retro vi sono San Giorgio e San Teodoro (XI ex. – XII sec.); *ivi*, p. 178 n. 132, un cameo con i Santi Giorgio e Demetrio benedetti da Cristo (XI-XII sec.).

<sup>1002</sup> WALTER 1999, pp. 191-192. Come Walter afferma, vi sono poi coppie attestate nella tradizione agiografica ma di cui non abbiamo testimonianze artistiche, come per i Santi Nearco e Polieutte di Melitene e Gioventino e Massimino. Per la variante per cui i Santi sono raffigurati a cavallo, vd. SCHOLZ 1982.

<sup>1003</sup> Il dato è accettato dalla critica da DELEHAYE 1909, pp. 36-37 fino a IOANNES MAUROPUS 1994, p. 52; Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 585) affermano «they [*scil.* the two Theodore] were frequently portrayed together», accettando *e silentio* l'interpretazione.

<sup>1004</sup> MAVRODINOVA 1969. Il saggio, in lingua bulgara, è di difficilissima reperibilità – OIKONOMIDÈS 1986 esplicitamente afferma di non essere riuscito a consultarlo. Per questo motivo, ringrazio Alexandra Trifonova e l'anonimo impiegato della Biblioteca del Tsentür za slavyano-vizantiiski prouchvaniya "Prof. Ivan Dučev" presso la Sofijski Universitet "Sv. Kliment Ohridski", i quali mi hanno inviato una perfetta riproduzione del documento.

<sup>1005</sup> TRIFONOVA 2010.

destra), formando così un perfetto parallelismo, che corrisponde alle quattro coppie di Santi (due busti in tondi; due coppie stanti a figura completa) nei registri mediano e inferiore<sup>1006</sup>. Circa un cinquantennio dopo, il Trittico Herbaville, che presenta precisamente la medesima struttura iconografica del Vaticano, accoppia i due Teodoro a sinistra, ponendo Giorgio e Eustazio a destra; tutti equattro i Santi hanno spada e lancia e la posizione delle armi crea una precisa similitudine: il Tirone e Giorgio, a sinistra, tengono la lancia dritta; lo Stratelate ed Eustazio la pongono sopra il petto.

I due Teodoro, proprio perché, in ottica diacronica, dipendono dallo sdoppiamento di un solo Santo e compiono i medesimi atti nelle fonti agiografiche, apparvero come figure adatte all'appaiamento iconografico nel periodo di diffusione della tipologia. Tuttavia l'accoppiamento, che divenne poi normale dal XII sec., non fu subitaneo, ma dipendente in tutto e per tutto dalla tipologia generica dei Santi militari accoppiati<sup>1007</sup>. Nella standardizzazione dell'accoppiamento della tipologia dei due Teodoro, l'omonimia probabilmente giocò un ruolo fondamentale, a causa della rilevanza data al nome nella determinazione del carattere del Santo: essi erano in comunione negli ἄθλα, come testimoniato dall'agiografia, e nel nome, nonché per l'importanza che almeno uno di loro, San Teodoro (Tirone), aveva da sempre goduto nella schiera dell'«*état major*» celeste e, per questo motivo, sono ottimi protettori che agiscono in accordo nella difesa dei loro devoti<sup>1008</sup>. Tutta questa serie di motivi fece da catalizzatore della diffusione dell'iconografia tra la fine del X e l'XI sec., che assunse un rinnovato rilievo dalla fine del XII sec.<sup>1009</sup>

---

<sup>1006</sup> Si confronti il Trittico dei Quaranta Martiri conservato presso l'Ermitage (Gosudarstvennyj Muzej Ėrmitaž, inv. W-299). In entrambi i registri delle due ante laterali interne sono posizionate quattro coppie di Santi, partendo da in alto a sinistra: Giorgio e Teodoro Tirone; Eustazio e Eustrazio (l'unico che non fa parte dei Santi militari); Demetrio e Mercurio; Teodoro Stratelate e Procopio. I due Teodoro, quindi, si trovano l'uno nel registro superiore sinistro, a destra; l'altro nel registro inferiore destro, a sinistra. A parte il chiasmo, non presentano tratti comuni, se non il volto: il Tirone porta lancia e scudo, esattamente come nel Trittico vaticano (fig. 85); lo Stratelate, porta lancia nella destra, appoggiata sul petto, e spada nella sinistra, come San Giorgio nel Trittico vaticano.

<sup>1007</sup> Si pensi all'esempio del Trittico Borradaile conservato al British Museum (inv. 1923,1205.1; metà X sec.), più o meno contemporaneo ai trittici del Vaticano e di Palazzo Venezia. Nel registro mediano delle ante laterali, esso presenta due coppie di Santi: a sinistra, San Giorgio e San Teodoro Stratelate, raffigurati secondo le loro iconografie standard; nell'anta di destra, si trova a sinistra Sant'Eustazio, in parallelo con San Giorgio, mentre a destra San Clemente di Ancira, che non fu Santo militare (come Sant'Eustrazio nel Trittico dell'Ermitage e WALTER 2003, pp. 275-276).

<sup>1008</sup> Vd. Man.Phil. *Carm.* II 262.

<sup>1009</sup> È probabile quanto DRPIĆ 2012, p. 648 e VITAE, ACTA ET PASSIONES SANCTORUM 2016, p. 17 danno per scontato - anche se la critica in realtà non ha mai dato molto peso alla vicenda: la Battaglia di Manzikert causò un vero e proprio cataclisma nel controllo delle province anatoliche da parte di Costantinopoli e, in effetti, sia Euchaita sia Euchaneia, nonostante i loro vescovi fossero presenti in Città per il processo a Giovanni Italo del 1082 e per il Sinodo del 1173, persero importanza nei confronti di nuovi centri di culto dei due Santi Teodoro: Costantinopoli, Corinto e Serres. E non è certo un caso che, dalla fine del XII sec. in avanti, si diffondano chiese in cui i Santi venivano venerati insieme, nonché raffigurazioni parietali dei due appaiati, soprattutto in area balcanica (vd. TRIFONOVA 2010 e DRPIĆ 2012). Infatti, pur essendo venute meno le "ragioni di campanile" radicate nel contesto culturale locale d'origine, fu però mantenuta la distinzione tra i due Santi, ormai radicata dalla tradizione: i due furono spesso appaiati per il semplice fatto di essere omonimi ed entrambi appartenenti alla schiera dei Santi militari e, d'altra parte, godettero di culti singoli.

In questo complicato contesto culturale e iconografico, l'epigramma di Mauropode è la prima fonte nota per la tipologia dei due Santi appaiati e si articola come una concisa lode del γραφεύς che ha realizzato la raffigurazione. Il pittore, in quanto uomo, è composto da πνεῦμα e σάρξ, e per questo motivo ha dipinto due alleati superni ἑαυτῶ (lett. per se stesso), attribuendo all'uno il corpo, all'altro l'anima. La critica tradizionale ha letto il contenuto del v. 2 come chiave per comprendere i due versi successivi: il pittore stesso è διπλοῦς, perché fatto di πνεῦμα e σάρξ; per questo motivo, ha diviso in due San Teodoro, per dare a ciascuno la protezione di una delle due parti di cui egli è composto. Pare aver ragione D'Aiuto<sup>1010</sup>: innanzitutto, non è certo che l'epigramma sia stato composto durante o dopo l'episcopato di mauropode a Euchaita<sup>1011</sup>; in secondo luogo, l'epigramma è una spiegazione tradizionale della *ratio* di una raffigurazione artistica e, se non vi fosse il *titulus*, potrebbe essere attribuita a qualsiasi coppia di Santi militari. Non serve neanche presupporre che Mauropode voglia celatamente sottolineare che il pittore abbia deciso di raffigurarli insieme «nonostante la rivalità esistente tra i devoti dei due Santi», come propone D'Aiuto<sup>1012</sup> dal momento che la *pointe* dell'epigramma pare essere proprio la duplicità e la simmetria degli ὑπερμάχοι omonimi, in tutto e per tutto concordi nella salvaguardia di entrambe le parti dell'uomo-pittore<sup>1013</sup>.

### 33.1 Commento metrico-ritmico

I quattro versi di cui è composto quest'epigramma sono tutti caratterizzati da una C5, preceduta nei primi tre casi da una parola tronca e al v. 4 da piana.

La distribuzione sillabica del v. 1 è basata sul *pattern*  $2b - b - 2a$ , dove il pentasillabo è diviso in un *word cluster* tetrasillabico e un monosillabo tronco. In questo modo, il verso inizia e finisce per due *word clusters* tetrasillabici formati da proclitica e trisillabo piano, con, al centro, un gruppo di quattro sillabe con accenti su prima e ultima sillaba (ἦν ὁ γραφεύς). Il v. 2, invece, presenta due trisillabi a inizio e fine verso con al centro tre bisillabi: è uno schema riconducibile al *pattern*  $b - a - 2a - b$ , con elemento doppio soluto in due elementi bisillabici<sup>1014</sup>. A conferma di ciò, sebbene ponga gli elementi dispari all'interno e i pari all'esterno, il v. 3 mantiene come al v. 2 l'elemento doppio proprio a inizio secondo κῶλον, con *pattern*  $a - b - 2b - a$  (bisillabo tronco, trisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico piano e bisillabo piano). Il v. 4, invece, presenta una forma modificata del *pattern* del v. 2: infatti, dopo due *word cluster*

<sup>1010</sup> IOANNES MAUROPUS 1994, p 52-53.

<sup>1011</sup> Come invece danno per scontato sia DELEHAYE 1909, pp. 36-37 e ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ 1986, p. 334 n. 21.

<sup>1012</sup> IOANNES MAUROPUS 1994, *ibidem*.

<sup>1013</sup> Tale semplice lettura dell'epigramma di Mauropode concorda con il tema di fondo degli epigrammi di Manuele File per la medesima tipologia iconografica, Man.Phil. *Carm.* I 171, II 51, II 262.

<sup>1014</sup> Come già osservato altrove, i due bisillabi a cavallo di cesura sono tra loro speculari per posizione d'accento ἀτύς πνεῦμα, mentre i due bisillabi nello stesso κῶλον sono entrambi piani. Questo accorgimento permette di comprendere che la cesura principale è in C5, mentre la pausa sancita da fine di parola in settima sillaba è minore.

piani al primo κῶλον (uno bisillabico l'altro trisillabico), al secondo κῶλον il trisillabo si trova in mezzo ai due elementi bisillabici. A livello fonetico, si può ricondurre al *pattern a – b – a – 2b*.

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 ha ritmo ascendente (anapesto, giambo, due anapesti e atona finale); il v. 2 prosegue il ritmo ascendente fino alla C5 (giambo + anapesto) per poi passare a discendente (trocheo + dattilo + trocheo) a causa dei due accenti consecutivi su quinta e sesta sillaba<sup>1015</sup>; il v. 3 riprende il ritmo ascendente (giambo, anapesto, anapesto allungato, giambo e atona finale). Il v. 4, infine, inizia con ritmo discendente fino alla settima sillaba (luogo di pausa minore), con la serie trocheo + dattilo + trocheo, seguita da una cellula ritmica formata da anapesto allungato e atona finale<sup>1016</sup>.

### 33.2 Commento letterario

**65.1 ὡς ... εἰκόνων** l'epigramma si apre con una tradizionale lode al γραφεὺς τῶν εἰκόνων, la medesima espressione usata in *Carm.* 10.16 L'uso del termine γράφεις indica che, con ogni probabilità, si trattava di una pittura che poteva essere sia parietale, sia al di sopra di un piccolo supporto, sia una miniatura di un manoscritto<sup>1017</sup>. L'aggettivo ἀγχίνοος indica propriamente un uomo dalla mente pronta, perspicace, intelligente (vd. LSJ, GI s.v.) e ricorre spesso nel *corpus* mauropodeo: nelle *Epistole*, accompagna σοφός (*Epist.* 8.15-16; 19.25) o altri aggettivi che indicano qualità intellettive (*Epist.* 23.6-9; 54.15-17); nei canoni, è legato al sostantivo ἔμπορος (*Can. in Theod. Strat.* 239; *Can. in Nic.* 5.71) o κριτής (*Can. in Nic.* 7.132), in similitudini a indicare qualità proprie del Santo lodato.

**65.3 διπλοῦς ... νέμων** il pittore si trova a esser doppio, fatto di πνεῦμα/ψυχή e σάρξ/σῶμα, e per questo dipinge due alleati per difendere entrambe le sue nature. Si tratta di una dualità di tradizione antichissima nel pensiero greco, d'ascendenza senz'altro platonica<sup>1018</sup>, soprattutto se espressa attraverso i sostantivi σῶμα e ψυχή come al v. 3, ma radicata nel pensiero cristiano, sia per la descrizione dell'uomo sia per la definizione delle due nature di Cristo dopo il Concilio di Calcedonia secondo la dottrina del εἰς ἓν πρόσωπον καὶ μίαν ὑπόστασιν (cfr. Col. 2.9). Si potrebbe ravvisare una certa somiglianza con ps.Basil. *En. in Is.* 1.31.60-62 ὡσπερ γὰρ διπλοῦς ὁ ἄνθρωπος, ἐκ ψυχῆς συνεστῶς καὶ σώματος, οὕτω καὶ αἱ τροφαὶ διπλαῖ, κατάλληλοι τῇ ἑκατέρου συστάσει τυγχάνουσαι, data la presenza di tutti gli elementi con cui si descrive il γραφεὺς nell'epigramma di Mauropode. Tuttavia, data la presenza dei due Teodoro che *difendono* le due nature dell'uomo, la menzione del dualismo potrebbe

<sup>1015</sup> Si tratta della prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>1016</sup> In questo caso, la doppia inversione sia nel primo sia nel secondo κῶλον non genera ritmo discendente, perché nel gruppo τὴν ψυχὴν νέμων, l'accento di ψυχὴν si lenisce dinanzi a fondamentale di undicesimo.

<sup>1017</sup> Cfr. e.g. ἔδειξεν ἡμῖν ὁ γραφεὺς ἐν εἰκόνι in un epigramma che circonda la miniatura di Mosé che sale sul Monte Sinai nel ms. Reg. gr. 1, vd. <https://www.dbbe.ugent.be/types/5688>.

<sup>1018</sup> Cfr. Mi.Ps. *Poem.* 13.



essere basato su un'allusione alla fonte del testo pseudo-epigrafo di Basilio di Cesarea, ovvero Paolo in 1Tes. 5.23 αὐτὸς δὲ ὁ θεὸς τῆς εἰρήνης ἀγιάσαι ὑμᾶς ὀλοτελεῖς, καὶ ὀλόκληρον ὑμῶν τὸ πνεῦμα καὶ ἡ ψυχὴ καὶ τὸ σῶμα ἀμέμπτως ἐν τῇ παρουσίᾳ τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τηρηθεῖη<sup>1019</sup>. L'accorto γραφεύς, avendo bisogno di un ὑπέρμαχος per ciascuna delle proprie nature per superare indenne i problemi della vita, decide di raffigurare i due Teodoro<sup>1020</sup>. Il termine ὑπέρμαχος è usato in maniera tradizionale, a indicare la protezione da parte di un Santo sulla vita degli uomini. Mauropode usa il medesimo termine per indicare l'azione dei Tre Ierarchi rappresentati insieme in *Carm.* 17.2; nei suoi Canoni editi, esso è epiteto di Cristo (*Can. par.* 1.135) e di San Nicola (*Can in Nic.* 2.163; 3.276; 4.227; 6.52). I tre versi sono molto raffinati dal punto di vista metrico e retorico. Tutti i versi finiscono con un verbo, i versi pari con participi congiunti al soggetto (τυγχάνων e νέμων); in tal modo, tre versi (1-2, 4) su quattro terminano in -ων e τυγχάνων si trova a essere perfetto corrispettivo di εἰκόνων, entrambi in clausola, poiché sono trisillabi piani finenti in -ων, la cui prima vocale [i] è seguita da gutturale, nel primo caso occlusiva sorda, nel secondo caso fricativa preceduta da nasale gutturale; inoltre, entrambi sono preceduti da un monosillabo iniziante per [t]. Di converso, i vv. 2-3 sono legati a inizio verso da διπλοῦς/διττοῦς sono perfettamente identici dal punto di vista sillabico e accentuativo (bisillabi tronchi) e sono seguiti da αὐτός/ἐαυτῶ. I vv. 2 e 4, oltre a essere uniti in clausola, presentano gli elementi sinonimici in chiasmo: πνεῦμα σὰρξ τε τὸ σῶμα ... τὴν ψυχὴν. Infine, i vv. 3-4 sono uniti sempre attraverso un chiasmo: il v. 3 presenta l'ordine accusativo – dativo; il v. 4 dativo – accusativo.

## 34 *Carm.* 71-72

Τροπαιοφόρος è, per antonomasia, insieme a μεγαλομάρτυρ l'epiteto di San Giorgio ed è parimenti usato nei *tituli* delle due orazioni mauropodee per il Santo conservate anch'esse nella collezione vaticana, *Or.* 181-182 B.L. Si può facilmente identificare

<sup>1019</sup> Il passo è usato da Sym.Neoth. *Hymn.* 30.100-106 per descrivere le due nature di Cristo secondo il Concilio di Calcedonia: δύο τὸ ἐν ἀμέριστα ὑποστάσει, οὐ φύσει· / εἷς οὖν θεὸς ἐγὼ εἰμι τέλειος ἄνθρωπος τε, / ὀλοτελής, ὀλόκληρος, σὰρξ, ψυχὴ, νοῦς καὶ λόγος· / ἄνθρωπος ὅλος καὶ θεὸς ἐν δυσὶ ταῖς οὐσίαις, / διπλαῖς ὡσαύτως φύσει, διπλαῖς ταῖς ἐνεργείαις, / διπλαῖς καὶ ταῖς θελήσεσιν ἐν μιᾷ ὑποστάσει· / θεὸς ὁμοῦ καὶ ἄνθρωπος εἷς εἰμι τῆς τριάδος.

<sup>1020</sup> Sebbene di per sé siano una descrizione tradizionale della morte di un uomo, è certo interessante considerare da questo punto di vista i seguenti versi di un inno per la liturgia del 17 febbraio: AHG VI 18, 271-280 ἡ γῆ τῇ καταθέσει / σοῦ τοῦ σεπτοῦ / ἡγίασθη, Θεόδωρε, / σώματος, / ὁ οὐρανὸς / χαίρει δὲ τὸ πνεῦμα τὸ ἱερόν / ὡς κεκτημένος πάντοτε, / ἄνθρωποι, τὴν μνήμην σου τὴν σεπτὴν / τελοῦντες ἐτησίως, / αἰτούμεθά σε πρέσβυν / ὑπὲρ ἡμῶν, μακαριώτατε; AHG VI 19, 92-98 ἀπάρας ἀπὸ τῆς γῆς / πρὸς οὐρανὸν μεταβέβηκας, / ἐξέστης ἀπὸ σαρκός, / ἐγένου ἐν πνεύματι, / Θεῶ προσωπίησας / διαστάς ἀνθρώπων, / μεγαλομάρτυς Θεόδωρε. L'attività di protettore del Santo è attestata anche in innografia, cfr. e.g. AHG VI 9, 185-191 e 213-219 per la festività dello Stratelate (7/8 febbraio): ἄσβεστον / τὴν λαμπάδα κεκτημένος / τῆς θερμῆς πρεσβείας σου / ἀεὶ καὶ πάντοτε νέμοις / τοῖς αἰτοῦσί σε φῶς τὸ νοητὸν / καὶ σκότους ἀφαρπάζων, μεγαλομάρτυς Θεόδωρε ... πρεσβείαν / τοῖς αἰτοῦσί σε παρέχων / ἐν σπουδῇ παράστηθι / τοῖς σὲ ἐπικαλουμένοις / ἐν πολέμοις καὶ ἄρμασι πιστοῖς / τὴν νίκην ἀπονέμων, / μεγαλομάρτυς Θεόδωρε.

l'istituzione per la quale il libro fu commissionato con il complesso di San Giorgio dei Mangani, fondato proprio da Costantino IX Monomaco<sup>1021</sup>. Peraltro, tale complesso di edifici è definito τοῦ Τροπαιοφόρου nei sigilli dei μέγα οἰκόνομοι addetti all'οἶκος dei Mangani<sup>1022</sup>, nonché nel sigillo del σεκρέτον edito da Nicolas Oikonomidès<sup>1023</sup>. La costruzione del complesso di S. Giorgio dei Mangani è generalmente datata tra il 1042 e il 21 aprile 1047, quando fu inaugurato<sup>1024</sup>, e comprendeva, secondo il resoconto di Giovanni Scilitze<sup>1025</sup>, una chiesa di straordinaria bellezza<sup>1026</sup> e un monastero, al quale erano annessi edifici complementari (γηροτροφεῖα, ξενῶνες, πτωχοτροφεῖα, νοσοκομεῖον e una scuola) che rendevano il complesso una εὐαγῆς οἶκος posta sotto il controllo dell'οἰκόνομος<sup>1027</sup>.

L'importanza politica della fondazione del complesso dei Mangani è confermata dalla sua presenza nelle opere dei letterati dell'epoca. Michele Psello dà un dettagliato resoconto dell'edificazione del complesso nella sua *Cronografia* (*Chron.* 6.185-188). Nel *corpus* poetico pselliano è presente una poesia per San Giorgio (*Poem.* 31 Westerink<sup>1028</sup>), che Westerink suppone che accompagnasse un'immagine del Santo in

<sup>1021</sup> Parte del complesso della Chiesa di San Giorgio nel quartiere dei Mangani è stato portato alla luce, vd. JANIN 1934a, DEMANGEL – MAMBOURY 1939 e JANIN 1969, pp. 70-76. Per le fonti storiche, cfr. *Mi.Ps. Chron.* 1.143-144 et 2.61-63; *Mi.Att. Hist.*, pp. 54-55 Perez Martín; *Io.Scyl. Hist.*, pp. 476-477 Thurn; *Zon. Hist.* 3.619-620 et 646-647.

<sup>1022</sup> All'XI secolo sono datati due sigilli di un μέγας οἰκόνομος, tale Michele βεστάρχης, *DO Seals* 5, 25.15a (acc.num. DO: BZS.1958.106.171) e *DO Seals* 5, 25.15b (acc.num. DO: BZS.1947.2.22): sul dritto vi è una raffigurazione di San Giorgio accompagnata dalla semplice scritta ὁ ἅγιος (l'indicazione del nome non è necessaria perché vi è Τροπαιοφόρος nel rovescio); sul rovescio si legge Κ(ύρι)ε βοήθ(ει) Μιχαήλ βεστάρχ(η) (καὶ) [μ(ε)γ(άλω)] οἰκονομῶ τοῦ Τροπαιοφόρ(ου). Al periodo tra XI e XII secolo si data il sigillo di Giorgio Lactentitze patricio, *DO Seals* 5, 25.14 (acc.num. DO: BZS.1958.106.171) che risulta molto simile al sigillo BnF 414: sul dritto si legge Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) τῷ σῶ δούλω; sul rovescio, Γεωργ(ίω) μ(ατ)ρικίω (da leggersi πατρικίω), δημάρχ(ω) τῶν Βενέτ[ων] (καὶ) μ(ε)γ(άλω) οἰκονομῶ τοῦ Τροπαιοφόρ(ου) τῷ Λακτεντίτζη.

<sup>1023</sup> *DO Seals* 5, 25.17 (acc.num. DO: BZS.1958.106.39), vd. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔÈS 1980-1981: sul dritto si legge Σφρ[αγ(ις)] τοῦ σεκρέτ(ου) τοῦ ἀγ(ίου) μ(ε)γ(αλο)μ(άρ)τ(υρος) Γεωργ(ίου) τοῦ Τροπαιοφόρ(ου), sul rovescio (καὶ) οἴκου τ(ῆ)ς ὑπε(ρ)περιλάμπρου (καὶ) εὐτυχεστ(ά)τ(ης) σεβαστ(ῆ)ς. La σεβαστή menzionata è Maria Scleraina, sulla quale si vedano, oltre a ΟΙΚΟΝΟΜΙΔÈS 1980-1981, SEIBT 1976, pp. 70-76 e LAURITZEN 2018.

<sup>1024</sup> A riguardo, vd. LEFORT 1976, LEMERLE 1977a, pp. 207-212 e ΟΙΚΟΝΟΜΙΔÈS 1980-1981, p. 241.

<sup>1025</sup> *Io.Scyl. Hist.*, p. 477 Thurn

<sup>1026</sup> Si vedano le descrizioni sottostanti, vd. *infra*.

<sup>1027</sup> Sulle funzioni e l'organizzazione del complesso, vd. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔÈS 1980-1981, pp. 241-246, SEIBT 1976, pp. 71-76 e SHEA 2020, pp. 64-65; sull'ospedale ai Mangani, vd. S. G. MERCATI 1970a, II p. 56. La costruzione del complesso e la spesa che l'imperatore dovette sostenere per il suo progetto destò parecchie critiche, a quanto pare dalle fonti: Giovanni Scilitze (*Hist.*, pp. 476-477 Thurn) si sofferma sulla quantità di denaro speso per l'edificazione; Michele Psello, attraverso un'accorta reticenza, allude a quanto pareva essere il reale motivo della costruzione del complesso che era posto vicino alla residenza dell'amante dell'imperatore, Maria Scleraina: *Mi.Ps. Chron.* 6.185.5-6 ἤρξατο μὲν οὖν αὐτῷ ἡ ὑπόθεσις οὐκ ἀπὸ κρείττονος ἀφορμῆς, περὶ ἧς οὐδὲν δέομαι λέγειν.

<sup>1028</sup> *Poem.* 31 Westering ὡς στερρός, ὡς ἄτρεστος, ὡς ὑπὲρ φύσιν / ἀθλητικούς ἤνεγκας εὐψύχως πόνους, / Γεώργιε κράτιστε, μαρτύρων κλέος. / Πυρὸς κατεφρόνησας ἐμπύρω ζέσει, ὑγρᾶς κατεκράτησας ὡς πῦρ οὐσίας, / κρείττων ἐφάνης καὶ τομῆς καὶ μαστίγων. / Ὡς θῦμα δεκτὸν τῷ θεοῦ, μάρτυς, λόγῳ / τομὴν ὑπέστης καὶ σφαγὴν μαρτυρίου. / Ταῖς ἀρεταῖς δὲ πανσθενῶς πεφραγμένος / τροχοῦ φορᾶν ἤνεγκας ἐντόνω σθένει / καὶ δεσμὰ καὶ κάκωσιν ἄλλην ἐσχάτην. / Καὶ δὴ προσελθὼν τῷ βραβευτῇ

San Giorgio dei Mangani: in effetti, la poesia parrebbe essere stata composta proprio per svolgere una funzione epigrammatica, ma non vi sono ulteriori indizi che corroborano l'ipotesi dell'attribuzione di tale immagine alla Chiesa dei Mangani. Anzi, nel *corpus* pselliano è presente un'ulteriore poesia per la raffigurazione di San Giorgio sul φλάμουλον di Costantino IX Monomaco (*Poem.* 27 Westerink<sup>1029</sup>) la quale, assieme al già citato epigramma anonimo per un encolpio appartenente al medesimo imperatore, che conteneva una parte della spada di San Giorgio e della pietra dove fu deposto il corpo di Cristo<sup>1030</sup>, corrobora l'ipotesi di una generale devozione da parte di Costantino nei confronti del Santo, che non si esaurisce nell'edificazione del complesso nel quartiere dei Mangani<sup>1031</sup>. Il *Poem.* 31, inoltre, è preservato solamente nella raccolta contenuta dal frammentario ms. Haun. GkS 1899 4° (diktyon 37185; XIII ex. – XIV sec. in.<sup>1032</sup>) e, dunque, non vi sono altri dati contestuali utili a trarre ulteriori indizi per collegare la poesia al complesso dei Mangani.

Invece, proprio per l'inaugurazione della Chiesa di San Giorgio fu composto il *Carm.* 95 di Cristoforo Mitileneo<sup>1033</sup>:

**Εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ ἁγίου Γεωργίου τὴν ἐν τοῖς Μαγγάνοις (*Carm.* 95)**

Ἐν ταῖς ἄνω μὲν μαρτύρων κατοικίαις,  
 ἄς εἰς ἀμοιβὴν τῶν πόνων θεὸς νέμει,  
 ποῖα τὸ κρεῖττον ἔσχεν, οὐκ ἔχω λέγειν·  
 ἐν τοῖς δόμοις δὲ τοῖς κάτω τούτοις τέως  
 Γεώργιος τὰ πρῶτα κληροῦται γέρα·  
 κἂν τῶν ἀθλητῶν ἢ θεοστεφῆς φάλαγξ  
 ὥρας ναῶν ἤριζον ἀλλήλοις χάριν,  
 πάντων ἂν ἐκράτησεν οὗτος μαρτύρων·  
 ὑπερφυῆ γὰρ πάντα τοῦδε τοῦ δόμου  
 καὶ πλήρες ὤδε χαρίτων τὸ χωρίον  
 καὶ θεῖον ὄντως, εἰ τᾶληθές χρὴ λέγειν.  
 Ἴδὼν Ἰακῶβ εἶπεν ἄν, καθὼς πάλαι·  
 «ὡς φρικτὸς οὗτος καὶ φόβου γέμων τόπος·  
 οὐκ ἔστι τοῦτο – φησὶν – ἢ θεοῦ δόμος.»

σου λόγῳ / στεφηφορῶν ἔστηκας ὡς νικηφόρος.

<sup>1029</sup> Τοῦ αὐτοῦ (scil. Ψελλοῦ) στίχοι εἰς τὸ φλάμουλον τοῦ Μονομάχου ἔχον ἱστορημένον τὸν ἅγιον Γεωργίον, τὸν βασιλέα ἔφιππον, φέροντα λόγχην καὶ τοὺς βαρβάρους διώκοντα – Μάρτυς, βασιλεῦ, ἴππε, λόγχη, βάρβαροι, / σύμπνει, δῖωκε, σπεῦδε, πλήττε, πίπτετε.

<sup>1030</sup> L'epigramma è contenuto nel cod. Marc. Gr. Z, 524, *Carm.* B128 Spingou = 112 Lambros; per il testo, vd. il commento a *Carm.* 58, pp. 485-490.

<sup>1031</sup> È in tal senso molto indicativo che i sigilli di Costantino Monomaco usava prima di diventare imperatore riportino tutti San Giorgio sul dritto e sul rovescio un'invocazione per concedere la protezione a Costantino, detentore di una particolare carica pubblica: *DO Seals* 3, n. 39.10 (acc.num. BZS.1958.106.1436); *DO Seals* 4, n. 1.21 (acc.num. BZS.1951.31.5.1006, olim Fogg 1006); Gosudarstvennyj Muzej Ėrmitaž, M-8807; il pezzo venduto nel catalogo Hirsch 173 (1992) col numero 1426. CHEYNET 2008, pp. 288-295 (= CHEYNET 2002) sottolinea l'importanza di San Giorgio per tutti i Monomachi, anche se Costantino IX ebbe una particolare devozione per il Santo che protrasse per tutta la sua vita.

<sup>1032</sup> A riguardo, vd. J. CHRISTENSEN 2011 e qui, pp. 17-18.

<sup>1033</sup> Vd. FOLLIERI 1964a.

Traduzione: *Sulla Chiesa di San Giorgio ai Mangani* – Di tutte le dimore celesti dei martiri, che Dio attribuisce loro come ricompensa delle loro pene, non posso dire quale sia la migliore. Però, tra le chiese terrestri, Giorgio ha ottenuto le migliori ricompense. E se la schiera coronata da Dio dei martiri gareggiasse tra i vari componenti per la bellezza dei templi, costui avrebbe la meglio su tutti. Infatti tutto ciò che fa parte di questo tempio è al di là della natura e il posto è del tutto pieno di grazie e veramente divino, se occorre dire il vero. Se Giacobbe vedesse tutto ciò, direbbe esattamente come fece un tempo: «Com'è straordinario questo luogo e pieno di terrore! Non può essere altro» dice «che la dimora di Dio!».

Nel ms. Marc. Gr. Z, 524, f. 1r è conservato un epigramma, menzionato da Lambros<sup>1034</sup> ma solo recentemente edito da Spingou<sup>1035</sup>, sul τρίκλινος<sup>1036</sup> ai Mangani:

**Εἰς τὸν τρίκλινον τοῦ Μονομάχου τοῦ ἐν τοῖς Μαγγάνοις**

Εἶ ποῦ τι τερπνὸν πανταχοῦ γῆς ἐν δόμοις,  
ἐνταῦθα πάντα συρρέοντα θαυμάσεις  
ἃ δημιουργεῖ δεσπότης Μονομάχος  
τῆ δημιουργοῦ καὶ Θεοῦ συνεργίᾳ.  
καὶ Μῶμος ὧδε τὸ θρασὺ φράττων στόμα  
«νικᾶς με» κρᾶζει «πανταχοῦ Μονομάχος».

Traduzione: *Sul triklinos di Monomaco che si trova ai Mangani* – Anche se il bello si trova nei palazzi di ogni angolo della terra, ti meraviglierai a vedere confluire qui tutto ciò che il sovrano Monomaco crea con l'aiuto di Dio Creatore. Persino Momo, tenendo stretta la sua lingua sfrontata, urla: «Mi sconfiggi, o Monomaco, campione in ogni cosa<sup>1037</sup>!»

Nel ms. Ath. EBE 1040 (diktyon 3336; anno 1381), è conservata una poesia anonima, attribuita ora a Michele Psello ora a Giovanni Mauropode, che potrebbe risalire al medesimo periodo:

**Στίχοι ἱαμβικοὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Γεωργίου (A. I. SAKKELION 1856, pp. 184-185)**

Τὸ θαῦμα τῆς γῆς, οὐρανοῦ τὴν ἀψίδα  
τὸ τερπνὸν ὠραῖσμα τῶν ἀνακτόρων,  
τὸν φῶς ἀπαστράπτοντα πάγχρυσον δόμον  
τοῦ φωτολαμποῦς μάρτυρος Γεωργίου,  
ὄρων καταπλάγηθι πᾶς τις ἐνθάδε.  
Ἐνδον τὰ σεπτὰ τῶν ἀπορρήτων φέρει,  
ἔξω τὸ κάλλος ἡλίου πρὸς τὸν κύκλον  
σοφῶς συνάπτει, καὶ σὺν αὐτῷ τὴν κτίσιν

<sup>1034</sup> LAMBROS 1911, p. 6 n. 5 (solo incipit) = SPINGOU 2012 n. 5.

<sup>1035</sup> SPINGOU 2015, pp. 61-65.

<sup>1036</sup> Probabilmente è uno degli edifici del complesso dei Mangani a cui Michele Psello fa riferimento, vd. SPINGOU 2015, p. 62.

<sup>1037</sup> Nella clausola dell'ultimo verso si gioca sul significato del termine μονομάχος in Greco.

λαμπρῶς δαδουχεῖ καλλοναῖς ἀσυγκρίτοις<sup>1038</sup>.  
 ὄν ἐκ πόθου ζέοντος ἠνθρακωμένον  
 καὶ πίστεως ἄνωθεν ἀρράγεσάτης  
 ὁ γῆς ἀνάσπων ἥλιος Μονομάχος  
 ὁ παμμέγιστος εὐσεβῆς Κωνσταντῖνος  
 τὸ πορφύρας φῶς, τῶν ἀνάκτων τὸ στέφος,  
 ὁ Χριστὸν αὐτὸν ἔνδον ἐν ψυχῇ φέρων  
 σὺν τῇ συλλέκτρῳ νῦν ἀνάσση τοῦ γένους  
 χρυσεῖ σελήνῃ παμφαεῖ σελασφόρῳ,  
 Ζωῆ μεγίστη Δεσποίνῃ χρυσοστύλῳ,  
 καὶ Θεοδώρῳ πανσέμνῳ βασιλίδι,  
 ἤγειρεν, ἐξήνησεν εἰς κάλλος ξένον  
 εἰς θαῦμα μεῖζον τῶν Σολομῶντος δόμων  
 εἰς δόξαν, εἰς καύχημα τῆς σκηπτουχίας·  
 οἷς, Χριστὲ σῶτερ, παμβασιλεῦ τῶν ὅλων,  
 νίκας, τρόπαια, καὶ χρόνων μῆκος νέμοις  
 καὶ πρὸς τὸ μέλλον τῆς βασιλείας κλήρους,  
 ὧ μήτηρ δυσωπεῖ παντάνασσα Παρθένος  
 ὑπὲρ λόγον σὲ τὸν θεάνθρωπον Λόγον  
 τεκοῦσα καὶ φέρουσα νῦν ἐν ἀγκάλαις,  
 σὺν τῷ φαεινῷ φωσφόρῳ Γεωργίῳ  
 καὶ πᾶσιν ἄλλοις μάρτυσι στεφηφόροις.

Traduzione: *Versi giambici sul tempio di San Giorgio* – Osservando in questo luogo la meraviglia della terra, la volta del cielo, la gradevole eleganza dei santuari, la chiesa tutta ricoperta d'oro che colpisce gli occhi di luce del rilucente martire Giorgio, chiunque sia esterrefatto! Al suo interno essa porta il culto dei misteri, fuori congiunge sapientemente la bellezza del sole al cerchio centrale e con esso fa risplendere l'edificio di un'incomparabile bellezza e di una fede invincibile resa tale dall'alto. Monomaco, il sole che governa la terra<sup>1039</sup>, il grandissimo e fedele Costantino, la luce di porpora, la corona dei sovrani, colui che porta all'interno della sua anima Cristo stesso, con la sua consorte, la sovrana della stirpe, l'aurea luna portatrice di luce e ovunque risplendente, la colonna aurea<sup>1040</sup>, la

<sup>1038</sup> La descrizione conferma precisamente la struttura descritta da Mi.Ps. *Chron.* 6.186 ἀλλ' οὐπω τέλος ὁ ναὸς ἐσχέκει, καὶ αὐθις πάντα ἠλλοιοῦτο καὶ μετετίθετο, καὶ διελέλυτο μὲν αἱ ἀκριβεῖς ἀρμονίαι τῶν λίθων, τοῖχοι τε διερρήγνυντο, καὶ ἀπεστρώννυντο σύμπαντα· ἡ δὲ γε αἰτία, ὅτι ὁ πρὸς τοὺς ἑτέρους ναοὺς ἐκείνῳ ἀγὼν οὐ πάντη κατάρθωτο, ἀλλὰ πρὸς ἓνα τῶν πάντων ἀμιλληθεῖς, τὰ δευτερεῖα ἠνέγκατο· τεῖχος οὖν αὐθις ἕτερον κατεπήγνυτο, καὶ κύκλος ἀκριβῆς ὡς περὶ κέντρον τὸν τρίτον νεῶν τεχνικώτερον, ἢν' οὕτως εἴπομι κατεγέγραπτο, καὶ πάντα λαμπρὰ καὶ αἰθήρια· ὁ μὲν γὰρ ναὸς ὡσπερ τις οὐρανὸς χρυσοῖς ἀστράσι πάντοθεν ἐπεποίκιλτο, μᾶλλον μὲν τὸ μὲν αἰθέριον σῶμα ἐκ διαστημάτων κατακεχρῦσεται, ἐκείνῳ δὲ ὁ χρυσοῦς, ὡσπερ ἐκ κέντρου ῥυεῖς ἀφθόνῳ τῷ ῥέυματι, πᾶσαν ἀδιαστάτως ἐπέδραμεν ἐπιφάνειαν.

<sup>1039</sup> Nella triade regnante, Monomaco è spesso descritto come il sole, vd. Mi.Ps. *Or. pan.* 1 Dennis, Io.Maur. *Carm.* 54.121-123 e *Carm.* 55.34-40.

<sup>1040</sup> L'espressione potrebbe essere un riferimento al fatto che, in quanto figlia di Costantino VIII (l'ultimo βασιλεύς maschio della casata dei Macedoni), è Zoe a offrire le fondamenta del potere di Costantino IX. Una simile espressione, attraverso la citazione di Pindaro (*Pi. Ol.*, 6.1-2), si ritrova in *Carm.* 57.6, per indicare che grazie al crisobollo di Costantino IX i proventi del santuario di Euchaita possono arrivare indisturbati.

grandissima Regina Zoe<sup>1041</sup>, e la regina reverendissima Teodora, innalzò e adornò fino a una bellezza straordinaria, fino a una meraviglia più grande dei templi di Solomone, fino alla gloria e al vanto del comando. A loro, o Cristo Salvatore e Signore di tutte le cose, assegna vittorie, trofei e una lunga durata alle loro vite e, per il futuro, l'eredità del regno, o Vergine madre, signora reverendissima che generasti e portasti nel tuo grembo il Logos umano e divino al di là di ragione, assieme al risplendente portatore di luce Giorgio e a tutti gli altri martiri coronati.

Per quanto riguarda Giovanni Mauropode, egli dovette essere attivamente incluso da Costantino IX o da Costantino Licude nel progetto celebrativo del complesso. Innanzitutto, le due orazioni di Mauropode su menzionate (*Or.* 181-182 B.L.) furono probabilmente composte per essere recitate proprio ai Mangani; inoltre, nell'*Or.* 187 B.L., un encomio a Costantino Monomaco, si legge un esplicito riferimento a S. Giorgio dei Mangani (*Or.* 187 B.L., p. 198). Gli *Carm.* 71-72 si inseriscono in questa operazione di promozione letteraria dell'opera di Costantino IX. Insieme alle orazioni, i due epigrammi dimostrano che Costantino si servì attivamente delle doti letterarie di Mauropode in tale frangente e, al contempo, il ricordo di quest'onore conferito al letterato dall'imperatore è senz'altro il motivo per cui Mauropode incluse i due epigrammi all'interno della collezione vaticana.

Il problema principale, però, è comprendere che cosa sia, con esattezza, un βιβλίον τῆς διακονίας. Per Bernard e Livanos, si tratterebbe di un libro per il servizio liturgico («likely a gospel book»<sup>1042</sup>), realizzato su commissione da Costantino IX e, con lui, dalle Auguste Zoe e Teodora per la Chiesa di San Giorgio dei Mangani. Precedentemente Bernard affermava che si tratterebbe di «a book belonging to Monomachos stipulating the exact liturgical service for his patron, Saint George»<sup>1043</sup>. Tale interpretazione fu proposta in primo luogo da Kazhdan<sup>1044</sup> e, poi, accettata anche da De Gregorio<sup>1045</sup> e si basa sull'intendere διακονία in chiave liturgica, quindi come “servizio della parola” (vd. Lampe s.v.): anche se vi è la menzione esplicita della parola λειτουργία in *Carm.* 72.6, non è chiaro il motivo per cui gli epigrammi siano intitolati εἰς τὸ βιβλίον τῆς διακονίας e non, per esempio, con il nome specifico di un libro liturgico bizantino, come si fa altrove (*Carm.* 31 con l'εὐαγγέλιον, 97-98 con i μηνῶν). Tuttavia, se si trattasse anche in questo caso di un libro liturgico, ben si coordinerebbe con l'attenzione che Costantino IX mostrò verso le istituzioni monastiche e secolari, con la serie di riforme e donativi di cui si è parlato nel commento ai *Carm.* 31 e 57

Sottolineando che l'ipotesi di Bernard e Livanos ha buone probabilità di essere corretta, il significato della parola διακονία si potrebbe riferire a qualcosa di diverso

<sup>1041</sup> Così come Costantino IX al sole, Zoe era spesso associata alla luna, vd. e.g. Io.Maur. *Carm.* 54.124-127.

<sup>1042</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 586.

<sup>1043</sup> BERNARD 2014b, p. 264.

<sup>1044</sup> KAZHDAN 1995, p. 366 «Ep. 71 is written as if from Constantine to St. George (probably at the accomplishment of the construction of Manganes) [...] The epigram accompanied the grant of a liturgical book (βιβλίον τῆς διακονίας – title) given to the monastery of St. George».

<sup>1045</sup> DE GREGORIO 2010, p. 47.

dalla sola liturgia. Nei *typika*, infatti, *διακονία* è usato sia per i servizi liturgici sia per i servizi generalmente intesi, che i partecipanti di un convivio devono compiere secondo una modalità regolamentata. Inoltre, sin dall'età tardoantica e per tutto il Medioevo greco, il termine indicava un'associazione caritatevole, laica o religiosa ma comunque sottoposta a una regola, che offriva servizi gratuiti alla cittadinanza<sup>1046</sup>. Il complesso di San Giorgio dei Mangani, si è detto, associava alla chiesa, lodata dai letterati già citati, e alla scuola di legge un monastero al quale erano annessi gli edifici di finalità filantropica<sup>1047</sup>. Se i sigilli dimostrano che l'organizzazione generale dei Mangani era affidata a un *οικόνομος*, proprio i due epigrammi di Mauropode, come già proposto da Paul Magdalino<sup>1048</sup>, sono la prova della presenza di una *διακονία* che operava negli edifici annessi al monastero, dove forse risiedeva<sup>1049</sup>. La posizione degli epigrammi all'interno della collezione vaticana sembrerebbe poter corroborare quest'ipotesi. Infatti, essi si trovano appena dopo il discusso *Carm.* 70:

70 Εἰς τὴν διὰ κινναβάρεως χαραγὴν τῶν σχεδῶν

f. 30v

Ἡ δεσπότου χεὶρ τοῦ σοφοῦ Μονομάχου  
ἀληθινὸν νοῦν ἐντίθησι τοῖς νέοις,  
ἄνθει καταχρῶζουσα πορφυροχρῶ  
βασιλικῆς γνώρισμα λαμπρὸν ἀξίας.

Traduzione: *Sulla fissazione in colore rosso degli schéδη*<sup>1050</sup> – La mano del sapiente signore Monomaco infonde nei giovani un intelletto genuino, ponendo il colore di un fiore purpureo come lampante segnale della dignità imperiale.

L'interpretazione proposta separatamente da Follieri<sup>1051</sup> e Hussey<sup>1052</sup> è quella maggiormente accettata ed è stata solo leggermente rivista da De Gregorio<sup>1053</sup>: l'epigramma intende lodare la Novella (*Or.* 187 B.L.) con la quale Costantino IX inaugurò il

<sup>1046</sup> Il termine si potrebbe tradurre con l'italiano "opera pia". A riguardo, vd. J. W. NESBITT 1987 e MAGDALINO 1990; sulle attività caritatevoli e filantropiche durante il periodo bizantino si vedano JUDITH HERRIN 1990 e CONSTANTELOS 1991. Purtroppo occorre tuttora ribadire quanto detto da MAGDALINO 1990, p. 178 «[...] an examination of the *diakonia*, or charitable association, an institution which has received far too little attention from Byzantinists, although it was undoubtedly as important in medieval Constantinople as it was in early medieval Rome, where its history has been studied in great detail.

<sup>1047</sup> OIKONOMIDÈS 1980-1981, soprattutto pp. 241-243.

<sup>1048</sup> MAGDALINO 1990, pp. 187-188 fa un'utilissima lista delle *διακονίαι* bizantine note, annoverando anche San Giorgio dei Mangani; lo stesso (*ivi*, p. 189) rivela di motivare la probabile presenza di una *διακονία* presso i Mangani, oltre attraverso l'articolo di OIKONOMIDÈS 1980-1981, proprio tramite i due epigrammi mauropodei.

<sup>1049</sup> Si tratta di un dato eccezionale, dal momento che, come afferma MAGDALINO 1990, 178 «the Byzantine evidence (scil. di *διακονίαι*) is admittedly less straightforward and circumstantial, mainly because the *diakonia* was incidental to the concerns of Byzantine writers».

<sup>1050</sup> Si veda DE GREGORIO 2010, p. 43 n. 135 per la corretta definizione del colore e del metodo di scrittura.

<sup>1051</sup> Prima in IOANNES MAUROPIUS 1967, p. 9 n. 6 e, in parte, in FOLLIERI 1971 anche se parla solo di *Carm.* 94

<sup>1052</sup> HUSSEY 1937, p. 53-54.

<sup>1053</sup> DE GREGORIO 2010, pp. 42-48; si rimanda al contributo per le confutazioni relative alle proposte di ANASTASI 1974 e ANASTASI 1984, che condivido *in toto*.

διδασκαλεῖον τῶν Νόμων a Costantinopoli, avvenuta, come dimostra Lefort<sup>1054</sup>, in concomitanza con la consacrazione di San Giorgio dei Mangani. Secondo De Gregorio, se si intendono gli σχέδη come il ben noto materiale didattico bizantino e si intende l'epigramma come legato all'evento dell'apertura del διδασκαλεῖον τῶν Νόμων, «non può che riscontrarsi qui una chiara allusione al risultato dell'attività di fondazione di istituzioni scolastiche da parte del Monomaco»<sup>1055</sup>; De Gregorio aggiunge che i *Carm.* 70-72 fanno in realtà parte della medesima serie, «recante per tema la 'dotazione' del complesso appena aperto ἐν τοῖς Μαγγάνοις, una dotazione che comprendeva da un lato la Novella per la Facoltà giuridica annessa all'edificio (e come concreta applicazione di tale provvedimento la preparazione degli σχέδη [...]), dall'altro un libro per il rito religioso»<sup>1056</sup>.

Il testo dell'epigramma è in realtà molto chiaro e non serve intendere la parola σχέδη come metonimia per scuola. Infatti, le considerazioni prima offerte da Markopoulos<sup>1057</sup> e poi, soprattutto, da Bernard dipanano i pregiudizi avanzati sulla possibilità che l'imperatore possa essere stato il promotore della realizzazione di una collezione di σχέδη<sup>1058</sup>. Lo studioso, giustamente, afferma che il titolo e il contenuto non lasciano dubbi che questo componimento fosse un *book epigram* apposto a una siffatta collezione e, come per i *Carm.* 71-72, la committenza imperiale a Giovanni Mauropode, nonché la sua presenza nella collezione vaticana assieme ad altri epigrammi che testimoniano pratiche scolastiche sottolineano l'importanza dell'operazione di Costantino IX e l'onore che Mauropode sentì di aver ricevuto. Sia che il manoscritto degli σχέδη fosse pensato per il διδασκαλεῖον presso i Mangani sia che fosse stato composto per un'altra scuola costantinopolitana, i *Carm.* 70-72 sembrano avere una forte coesione tematica, anche se non ne avessero alcuna dal punto di vista storico: si tratta di azioni di Costantino a favore dei sudditi – nel primo caso gli scolari, nei secondi i possibili beneficiari dei servizi offerti dal complesso dei Mangani. I servizi offerti, nel caso dei *Carm.* 70-71, potrebbero essere sia la liturgia sia quelli della comunità di persone che vivevano presso le strutture e permettevano le attività per le quali queste ultime furono costruite.

Inoltre, si consideri un altro dato. Tra il *Carm.* 70 e il *Carm.* 68, intitolato semplicemente εἰς σχέδος in cui si fa riferimento a una gara di σχέδη tra due scuole, è posto un componimento altresì interessante:

---

<sup>1054</sup> LEFORT 1976.

<sup>1055</sup> DE GREGORIO 2010, p. 46.

<sup>1056</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>1057</sup> MARKOPOULOS 2006, p. 94.

<sup>1058</sup> Vd. HUNGER 1978, II, p. 25 e KARPOZILOS 1982, p. 86. Va sottolineato, però, che la produzione di σχέδη all'interno della scuola aperta da Costantino IX è alla base della proposta di DE GREGORIO 2010, che ha l'unico problema di essere poco economica perché basata su una ricercata metonimia (materiale scolastico – scuola) in un *book epigram* che sembrerebbe dal dettato molto diretto.



Ἔβλυζε καὶ πρὶν νᾶμα τῷ λαῷ πέτρα·  
 Χριστὸν δὲ ταύτην μυστικοὶ φασιν λόγοι,  
 ὃς καὶ ποτίζει νέκταρ εἰς ἀφθαρσίαν.  
 Μήτηρ δὲ Χριστοῦ δευτέρα πάλιν πέτρα·  
 ζηλοῖ τὸν υἱόν, καὶ ῥέει ζωῆς ὕδωρ.  
 Πάντες δέχεσθε συντρέχοντες τὴν χάριν.

69.1 ἔβλυζε ... πέτρα] resp. Ex. 17.1-7 10.4  
 69.3 ὃς ... ἀφθαρσίαν] resp. 1Cor.

Traduzione: *Sui bagni delle Blacherne* – Anche un tempo una roccia sgorgava acqua per il popolo: racconti mistici dicono che essa era Cristo, colui che dà anche da bere del nettare per l’immortalità. La madre di Cristo è a sua volta una seconda pietra: emula suo figlio e fa fluire acqua di vita. Radunatevi, ricevete tutti questa grazia!

I bagni delle Blacherne<sup>1059</sup> furono fondati, vicino alla famosa Chiesa dedicata alla Θεοτόκος, nella cappella denominata ἁγία σορός alla fine del VI sec.<sup>1060</sup> Qualunque sia stata la funzione originaria di questo componimento mauropeo, si tenga conto di due dati: in primo luogo, *Carm.* 69.1, citando la fonte miracolosa dell’*Esodo*, afferma che l’acqua dei bagni è un bene che scaturisce per tutti, un concetto ribadito al v. 6, laddove si esortano tutti (πάντες) a radunarsi e a godere della grazia offerta dalla Madre di Cristo; in secondo luogo, come Magdalino sottolinea nel suo contributo, alcuni sigilli rivelano che i bagni di ἁγία σορός delle Blacherne erano gestiti da una διακονία<sup>1061</sup>. Si parta dal secondo dato. Tenendo conto della gestione delle Blacherne e della funzione dei bagni nella Costantinopoli bizantina<sup>1062</sup>, i *Carm.* 68-72 seguono un ordine binario dal punto di vista tematico: *Carm.* 68 e 70 sono di ambito scolastico e sono collegati solo dal fatto che parlano di σχέδη<sup>1063</sup>; *Carm.* 69 e 71-72 riguardano i

<sup>1059</sup> Essi sono definiti dalle fonti δημόσιον λουτρόν. Mauropode, usando λουῖμα nel titolo, sfrutta la duplicità semantica propria del sostantivo in epoca bizantina: come λουῖσμα, esso vuol dire bagno (vd. LbG s.v.), ma anche flusso d’acqua (vd. LSJ e GI s.v.), esattamente come il più dotto νᾶμα presente al primo verso.

<sup>1060</sup> Vd. JANIN 1969, pp. 168-169 e MAGDALINO 1990. Come JANIN 1969, pp. 161-162 riporta, i capitelli della chiesa delle Blacherne furono abbelliti da Romano III l’Argiro e, successivamente, l’edificio fu distrutto da un incendio nel 1070 e ricostruito sotto Romano IV Diogene e Michele VII Duca. Nessuna delle fonti parla di una ristrutturazione del bagno presso ἁγία σορός, ma è molto interessante notare che anche nel corpus di Cristoforo Mitileneo si trova un componimento sul bagno, anche se non vi sono indizi per identificarlo con quello delle Blacherne: si tratta del *Carm.* 53, intitolato εἰς τὸ λουτρόν, che si trova tra una poesia che parla della caduta di Michele V il Calafato e un’altra di elogio a Costantino IX Monomaco.

<sup>1061</sup> MAGDALINO 1990, pp. 179 e 186-188.

<sup>1062</sup> Si veda il più volte citato MAGDALINO 1990.

<sup>1063</sup> Sulle problematiche insite nell’interpretazione di IOANNES MAUROPOS 1984, per cui *Carm.* 70 alluderebbe a una sorta di gara di schede patrocinata dall’imperatore, vd. DE GREGORIO 2010, p. 45.

servizi resi dalle διακονίαι costantinopolitane. Ma, in ogni modo, la chiesa delle Blacherne e i suoi bagni sono legati al palazzo imperiale ivi stanziato e, nei bagni, veniva celebrato un bagno rituale dell'imperatore<sup>1064</sup>. Gli *Carm.* 68-72, dunque, creano una serie di elogi della munificenza del sovrano nei confronti dei suoi sudditi, da un lato attraverso la scuola, dall'altro tramite i servizi resi da due grandi complessi imperiali cittadini, le Blacherne e San Giorgio dei Mangani. Tale sequenza, in realtà, rimane valida sia che διακονία venga intesa come servizio liturgico (Costantino IX e le due Porfirogenite consentono, attraverso il libro per cui furono composti i *Carm.* 70-71, una regolamentazione liturgica del nuovo complesso di cui può godere la comunità) sia che si riferisca a tutti i servizi del complesso dei Mangani, offerti alla cittadinanza dagli imperatori (*Carm.* 71.3).

Per quanto riguarda la datazione, è plausibile che la confezione di questo βιβλίον sia avvenuta in concomitanza all'apertura della Chiesa e del complesso, che, come si è già ricordato, furono inaugurati il 21 aprile 1047, ma, anche se si vuol supporre un'altra datazione, il chiaro *terminus ante quem* è la morte di Zoe, avvenuta l'11 giugno 1050, la quale altrimenti non avrebbe avuto ragione di essere citata al fianco di suo marito e sua sorella.

Bernard e Livanos suppongono che i *Carm.* 71-72 originariamente accompagnassero la raffigurazione dei tre regnanti, prendendo a modello un altro codice commissionato dagli stessi sovrani, il Sin. gr. 364 (diktyon 58739; 1042-1050) contenente il commentario di Giovanni Crisostomo al Vangelo di Matteo (fig. 88)<sup>1065</sup>. L'interpretazione è corretta: due sostantivi γραφή e τύπος al v. 6, infatti, si riferiscono il primo alla raffigurazione (cfr. Io.Maur. *Carm.* 80.10), il secondo a quanto è contenuto nella figura (cfr. e.g. Mi.Ps. *Theol.* 92.36-37 παρὰ τῆ γραφῆ ὁ τοιοῦτος τῆς ἀπαγγελίας τύπος πεφύλακται πανταχοῦ): si potrebbe supporre che, nella miniatura apposta all'epigramma, vi fosse una raffigurazione del complesso dei Mangani. Come in *Carm.* 80.10 l'immagine ha valore testimoniale, serve a fare in modo che vi sia un monumento dell'azione del sovrano a vantaggio dell'edificio<sup>1066</sup>.

Per capire la funzione di questi due epigrammi è utile prendere ad esempio il manoscritto sinaitico menzionato da Bernard e Livanos. Ai ff. 2v-3r di questo codice, vi sono due miniature, l'una in cui San Matteo offre a Giovanni il codice contenente il suo Vangelo da commentare; l'altra, invece, è divisa in due registri: in alto Cristo assiso in trono e racchiuso in mandorla è trasportato da due angeli; in basso sono raffigurati i tre sovrani, nell'ordine Zoe, Costantino e Teodora. Attorno alle due miniature vi sono due epigrammi in dodecasillabi e, in particolare, al f. 3r si legge<sup>1067</sup>:

<sup>1064</sup> Const.Porph. *De cer.* II 12 Reiske, ma vd. la notizia per il 26 dicembre in *Syn. eccl. CP*, col. 343 (26 dicembre) ἡ σύναξις τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ἐν Βλαχέρναις, ἔνθα ἀπόκειται ἡ ἁγία σορός. (= *Typ. Magn. Eccl.* p.158 Mateos).

<sup>1065</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 586.

<sup>1066</sup> Cfr. quanto si è detto per *Carm.* 57, pp. 473-484.

<sup>1067</sup> L'altro epigramma, invece, è al f. 2v e descrive Matteo e Giovanni Crisostomo, BEiÜ IV Nr. ÄG10, pp. 86-87 Rhoby = DBBE Type 1929 (olim typ/50): εἰς εὐσύνοπτον τοῦ τελώνου τοὺς λόγους / τιθεῖς ὁ χρυσοῦς τὸν λόγον καὶ τὸν τρόπον / αἰτεῖ σὺν αὐτῷ τοῖς κρατοῦσι τῶν κάτω / βίου γαλήνην καὶ μέθεξιν τῶν ἄνω. A riguardo, vd. anche PAUL 2012, p. 108.

BEiÜ IV Nr. ÄG11, pp. 87-89 Rhoby = DBBE Type 2142 (olim typ/196)

Ὡς τῆς τριάδος, σῶτερ, εἷς παντοκράτωρ  
τῶν γῆς ἀνάκτων τὴν φαεινὴν τριά[δα]  
σκέποις κράτιστον δεσπότην Μονομάχον  
ὀμαιμόνων ζεῦγος τὲ πορφύρας κλάδ[ον].

Traduzione: O Salvatore, in qualità di pantocratore uno e trino<sup>1068</sup> possa tu proteggere la rilucente triade dei signori della terra, l'imperatore Monomaco e la coppia di sorelle, discendenti della porpora<sup>1069</sup>.

L'epigramma in questo caso pone i tre regnanti sul medesimo livello, mentre in entrambi i *Carm.* 70-71 della collezione vaticana vi è una netta preponderanza dell'azione di Costantino IX – fu d'altronde lui in prima persona a essere molto devoto a San Giorgio e, in questo caso, a progettare la fondazione del complesso dei Mangani. Un'altra differenza, più sottile, sta nella plausibile destinazione dei due epigrammi all'interno della *mise en page* del βιβλίον τῆς διακονίας. Mentre i due epigrammi anonimi del manoscritto sinaitico sono tetrastici e sono dunque perfettamente distribuibili lungo i quattro lati della cornice della miniatura (vd. fig. 88), i due epigrammi mauropodei della collezione vaticana sono composti da otto versi. Una prima soluzione potrebbe essere pensare una distribuzione su due cornici, seguendo magari un ordine concentrico. Questo tipo di disposizione, tuttavia, non gioverebbe alla lettura dei due epigrammi. È forse ben più plausibile una disposizione simile a una delle due proposte da Bianconi per spiegare gli ἄγραφα del Vat. gr. 676<sup>1070</sup>, ovvero supporre che, nei primi fogli del codice, vi fossero alternati i due epigrammi mauropodei<sup>1071</sup> a raffigurazioni dei regnanti (una o due)<sup>1072</sup> oppure che essi fossero riportati sopra la miniatura (in

<sup>1068</sup> Giustamente PAUL 2012, p. 106 e EPIGRAMMATA BYZANTINA 2018, p. 89 sottolineano che la traduzione del primo verso come “the one Pantokrator of the Trinity” di WEITZMANN – GALAVARIS 1990, p. 66 non sia giustificabile sul piano teologico, proponendo dunque una virgola dopo εἷς e la traduzione “als einer der Trias, Heiland, mögest du, Allherrscher [...] beschützen.” In realtà, il vocativo è unico (σῶτερ): pensando τῆς τριάδος ... εἷς παντοκράτωρ come unico sintagma, che ho reso in italiano con “Pantocratore uno e trino”, si ripristina la perfetta corrispondenza tra l'unità delle tre persone di Dio e quella dei tre regnanti sulla terra.

<sup>1069</sup> Si prenda a paragone Io.Maur. *Carm.* 55.113-137, in cui, alludendo al famoso passo del Libro di Daniele (Dan. 3), in cui tre giovani gettati nella fornace da Nabucodonosor II, si auspica che Cristo prenda parte alla triade dei regnanti come quarto, il loro protettore.

<sup>1070</sup> BIANCONI 2011, p. 99.

<sup>1071</sup> Magari finemente incorniciati, come per i primi fogli del Par. gr. 74.

<sup>1072</sup> Per essere chiari, basti prendere a paragone il Vat. gr. 1176 (diktyon 67807; tra 1161 e 1180) il quale presenta al f. IIr una miniatura a piena pagina di Manuele I Comneno e Maria d'Antiochia, seguito al f. IIv da un testo. Forse con un ἄγραφον di protezione iniziale (non calcolato nelle ipotetiche numerazioni che seguono), il manoscritto che si sta tentando di ricostruire potrebbe aver avuto una miniatura sul f. Ir e i entrambi gli epigrammi di séguito, su f. Iv o su ff. Iv-IIr, con ἄγραφον o indice al f. IIv; oppure una sequenza ripetuta nel caso di doppia miniatura: 1) ordine min<iatura> + ep<igramma> (o viceversa) ripetuto due volte, per il quale potrebbero però esserci problemi a immaginare la fascicolazione tenendo conto sia della legge di Gregory sia della tendenza a realizzare le miniature a piena pagina su lato carne; 2) ordine min, ep, ep, min con Ir lato carne; 3) ep, min, min, ep con Ir lato pelo e, probabilmente, un ἄγραφον di guardia con lato carne al *recto*.

questo caso sicuramente due)<sup>1073</sup>. In particolare, il secondo epigramma sembra essere adatto per accompagnare una scena di incoronazione simile a Sin. gr. 364, f. 3r.

## 34.1 Commento metrico-ritmico

### 34.1.1 Εἰς τὸ βιβλίον τῆς διακονίας τοῦ Τροπαιοφόρου

L'epigramma presenta due versi caratterizzati da C7 (25%) e presenta un'unica struttura: inizia e finisce con due versi contrassegnati da 5ox e correlati semanticamente (prima menzione del sovrano; menzione delle Auguste); al centro vi sono tre serie di due versi basate nella quale il primo verso ha una parola sdrucchiola davanti a cesura, mentre il secondo ha 5p (1. 7pp - 5p; 2. 5pp - 5p; 3. 7pp - 5p).

Il v. 1 ha *pattern a - b - b - 2a*, in cui i primi tre elementi sono tutti tronchi (bisillabo, due trisillabi, tetrasillabo, divisibile in due elementi ἀὐτοκράτωρ), mentre il v. 2 dispone gli elementi in ordine crescente di sillabe: trisillabo tronco, tetrasillabo sdrucchiolo e *word cluster* pentasillabico piano (non a caso l'onomastico ὁ Μονομάχος). Il v. 3 ha nel primo κῶλον due gruppi sillabici, divisi dai due accenti in terza e quarta sillaba (trisillabo tronco è bisillabo piano); nel secondo κῶλον, invece, si hanno due bisillabi piani intervallati da un *word cluster* trisillabico tronco. Il v. 4, invece, è simile al primo verso, con *pattern a - b - a - 2b* (bisillabo piano, trisillabo sdrucchiolo; bisillabo tronco e pentasillabo piano); all'interno di ciascun κῶλον, il v. 5 inverte l'ordine degli elementi – che mantengono inalterato l'accento, tranne l'ultimo bisillabo che diventa piano per ragioni metriche – ottenendo così un *pattern b - a - 2b - a*, dove però 2b è in realtà composto da un monosillabo tonico seguito da tetrasillabo piano. Il v. 6, invece, ha *pattern 2a - b - a - b* (*word cluster* tetrasillabico tronco, trisillabo sdrucchiolo, bisillabo piano e *word cluster* trisillabico piano), che il v. 7 inverte a cavallo del κῶλον in *a - b - 2a - b* (bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano, tetrasillabo piano e *word cluster* trisillabico piano); se al v. 6 i *word cluster* aprono e chiudono il verso, al v. 7 sono posti alla fine di ciascun κῶλον. Il v. 8, infine, ha *pattern b - a - 2b - a*, concettualmente identico a quello del verso precedente ma con il ruolo degli elementi pari e dei dispari ribaltato, con *enjambement* interno tra ταῖς σαῖς e πανσεβάστοις – mentre al v. 1 la separazione tra i due κῶλα data da cesura è regolarmente rispettata.

I vv. 1-2 hanno ritmo discendente: v. 1 giambo + tre anapesti e atona; v. 2 anapesto, giambo, due anapesti<sup>1074</sup> e atona. Il v. 3 incomincia con un anapesto come il verso precedente, ma i due accenti su terza e quarta sillaba provocano un primo cambiamento in ritmo discendente (due trochei), seguito da anapesto e trocheo finale. Il v. 4 ha nel

<sup>1073</sup> Si pensi al ms. Par. Coislin 79 commissionato da Niceforo III Botaniate (in carica tra 1078 e 1081). Si tenga peraltro conto che gli epigrammi dei ff. 2r-2v del Crisostomo commissionato da Botaniate (BEiÜ IV Nr. FR31 – FR32, pp. 155-159 Rhoby = DBBE Type 2146 olim typ/197 et Type 1918 olim typ/42) sono di sei versi ciascuno: la disposizione appaiata è possibile anche per i due epigrammi mauropodei, dato che entrambi sono di otto versi e, tra i vv. 4 e 5, presentano una chiara cesura sintattica.

<sup>1074</sup> L'articolo ὁ potrebbe prendere accento d'appoggio perché posto dopo una 7pp e prima di due atone.

primo κῶλον ritmo discendente (trocheo + dattilo), nel secondo ascendente (giambo + anapesto allungato), mentre il v. 5 ha ritmo solo discendente (dattilo + trocheo || dattilo + due trochei); l'arsi del dattilo con cui inizia il secondo κῶλον corrisponde a un monosillabo tonico, secondo una modalità più volte vista finora. Il v. 6 incomincia per anapesto allungato, al quale, dopo due sillabe consecutive accentate in quarta e quinta sede, seguono due dattili e un trocheo. Infine, il v. 7 ha ritmo ascendente (due giambi + anapesto allungato con atona prima di cesura e anapesto dopo cesura + anapesto e atona finale) e il v. 8 incomincia con inversione (dattilo + giambo) per poi continuare con ritmo ascendente (anapesto + anapesto allungato e atona finale).

### 34.1.2 Εἰς τὸ αὐτό

L'epigramma presenta tre versi caratterizzati da C7 (37,5%). Esattamente come il *Carm.* 71, le tre sezioni tematiche in cui l'epigramma è diviso attraverso una ragionata disposizione dei versi con C5 e C7. I vv. 1-3 e 6-8 sono interrelati: se i primi tre hanno due 5ox e una 7pp, gli ultimi tre hanno due 7pp e una 5ox, con accento sempre sulla quinta sillaba. Al centro di queste due strutture vi è un distico con 5ox e 5p, in cui non a caso sono citati Costantino IX (voce parlante) e le due Auguste.

Il v. 1 presenta *pattern* sillabico *a – b – a – a – b* (bisillabo piano, trisillabo tronco, due elementi bisillabici, uno piano e uno tronco, un trisillabo piano), mentre il v. 2 dispone le proprie sillabe in tre gruppi: nel primo κῶλον un *word cluster* tetrasillabico piano seguito da monosillabo tonico e, dopo la cesura, un *word cluster* trisillabico tronco con due bisillabi, uno tronco e uno piano, in clausola di verso. Il v. 3 sfrutta la disposizione del verso precedente per capovolgerla, ponendo *word cluster* tetrasillabico piano e trisillabo sdrucchiolo nel primo κῶλον, seguiti da *word cluster* pentasillabico piano; il v. 4 invece presenta un *pattern* sillabico *a – b – b – a – a* (bisillabo piano, trisillabo tronco, *word cluster* trisillabico tronco e due bisillabi pari), mentre il v. 5 ha i gruppi sillabici in ordine decrescente (due *word cluster*, uno pentasillabico piano e uno tetrasillabico sdrucchiolo, seguiti da trisillabo piano<sup>1075</sup>), un ordine che il v. 6 modifica ponendo il trisillabo al centro del verso, a sinistra un *word cluster* tetrasillabico e a destra il pentasillabo piano, come il v. 3. Infine, il v. 7 ha ancora la medesima disposizione sillabica e accentuativa del verso precedente, con *enjambement* interno tra μέγιστε e Τροπαιοφόρε a cavallo di C7; il v. 8 ha *pattern* sillabico *b – a – b – 2a* (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano e tetrasillabo piano).

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 si apre con inversione, in cui l'ultimo accento è seguito da un ulteriore accento al di là di cesura sulla sesta sillaba, formando così una sequenza di trocheo + anapesto + dattilo + due trochei. Il v. 2, invece, ha ritmo ascendente (anapesto + giambo + due anapesti<sup>1076</sup>), che è mantenuto anche al verso

<sup>1075</sup> Tutti gli elementi che portano accento nel verso sono trisillabi.

<sup>1076</sup> Nel nesso finale λιταῖς ἔχων, il primo tonico si affievolisce dinanzi alla sillaba accentata di ἔχων, posta in undicesima sillaba e, quindi, non ha valore ritmico. Vd. terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

successivo (anapesto, giambo, due anapesti<sup>1077</sup> e atona finale). Il v. 4 presenta la stessa cellula ritmica del v. 1, ma senza accento sulla sesta sillaba: si hanno così un trocheo e tre anapesti<sup>1078</sup> con atona finale. I vv. 5-7 hanno tutti ritmo ascendente: il v. 5 inizia con un anapesto allungato, seguito da quattro atone e una tonica<sup>1079</sup>, un anapesto e un'atona finale; il v. 6 presenta anapesto, giambo e due anapesti<sup>1080</sup> con atona finale; il v. 7 è ritmicamente identico al precedente<sup>1081</sup>. Il v. 8, infine, presenta di nuovo la cellula ritmica del primo κῶλον dei vv. 1 e 4, con dattilo iniziale dovuto a inversione, due giambi, un anapesto allungato e un'atona finale.

Nell'epigramma non vi sono elisioni.

## 34.2 Commento letterario

### 34.2.1 Εἰς τὸ βιβλίον τῆς διακονίας τοῦ Τροπαιοφόρου

**71.1-4 πιστός ... Τροπαιοφόρε** i primi due versi descrivono la fede, la pietà e l'adesione all'ortodossia di Costantino IX Monomaco. L'imperatore ha dimostrato con l'azione, ovvero con la creazione del complesso dei Mangani, il φίλτρον che prova nei confronti di San Giorgio: un epigramma del ms. Marc. gr Z 524 testimonia che Costantino possedeva personalmente un encolpio con una reliquia di San Giorgio<sup>1082</sup>. Il nesso τὸ φίλτρον τοῖς ἔργοις δεικνύναι si ritrova identico in un'epistola di Teofilatto di Ocrida (*Carm.* 78.29 Gautier) e in un contesto molto simile in Theod.Prod. *Carm. Hist.* 29.28, composto per la tomba di Giovanni I Comneno.

**71.5-6 ἅπαντα ... τύπους** il verbo ἀπαρτίζω, composto del poetico ἀρτίζω (GI s.v. "preparare, apprestare), significa propriamente "rendere uniforme" e quindi "compiere, finire" (vd. GI s.v.). Al v. 5 si noti l'uso di σὴν χάριν in iperbato con in mezzo

<sup>1077</sup> Nel *word cluster* τοῖς ὑπηκόοις, l'articolo è accentato perché si trova dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>1078</sup> Così come per il σέ *Carm.* 59.1, il manoscritto vaticano pone accento su σοί. Si tratta, anche in questo caso, di un sussidio grafico per una corretta interpretazione della ritmica del verso: l'accento sul σοί, elemento marcato, indica la sua rilevanza nonostante le normali regole prosodiche; l'accento su δόξα, al contrario, è presente solamente perché deve essere presente, in quanto accento grammaticale, ma a livello ritmico non ha valore (formando dunque elemento tetrasillabico con φέρω, che ben si accorda col *pattern* sillabico del verso. Il verso, dunque, si presenta in questo modo [ˈçeron emafˈton istoˈsiðoksan ˈferin]).

<sup>1079</sup> È lecito altresì supporre che non sia una cellula ritmica iper-anapestica, ma si tratti di una sequenza di giambo + anapesto, con ὡς che assume accento a causa della sua posizione dopo 5p e prima di due atone.

<sup>1080</sup> Come già detto per il secondo κῶλον del v. 3, in καὶ λειτουργίαν il monosillabo καί, posto dopo 7pp e prima di due atone, porta accento.

<sup>1081</sup> In Τροπαιοφόρε, l'accento di appoggio potrebbe cadere sulla prima sillaba, come avviene per qualsiasi altro elemento posto dopo 7pp e iniziante per tre atone oppure potrebbe prendere accento sulla seconda sillaba, dove cade l'accento etimologico di τροπαῖος (si avrebbe così un anapesto, un giambo e un'atona finale). Le due interpretazioni differiscono di ben poco nella resa effettiva del verso, che rimane di ritmo spiccatamente ascendente e si è preferito porre come ipotesi primaria la prima solamente per somiglianza con le clausole dei versi attorno.

<sup>1082</sup> Vd. *supra*, p. 488.

un verbo tetrasillabico, come in Eur. fr. F757.28 Kannicht. Sul significato di γραφή e τύπος, vd. *supra*.

71.7-8 ἔμοί ... Ἀυγούσταις i due dativi sono retti direttamente da μαρτυρέω e sono da intendere come dativi di vantaggio; πρὸ πάντων non ha valore locativo (“dinanzi a tutti”, anche perché la γραφή del βιβλίον τῆς διακονίας non era visibile a tutti ma solo all’eventuale utilizzatore del volume), ma temporale in correlazione con ἔπειτα: la γραφή testimonia il πόθον, il desiderio di glorificare San Giorgio, *in primis* a vantaggio di Costantino, il vero devoto del Santo e fautore del complesso, e solo successivamente delle due Auguste.

#### 34.2.2 Εἰς τὸ αὐτό

72.1-6 ἄλλων ... λειτουργίαν l’epigramma è giocato sulla distinzione espressa dal primo verso: Costantino, mentre è di tutti gli altri sovrano, è un πιστὸς οἰκέτης di San Giorgio e dalla sua intercessione ha ottenuto il potere. Tenendo a mente questo dato va interpretato ἀδελφὸν ... δίδωμι τοῖς ὑπηκόοις, collegato al distico precedente da οὖν: non significa, infatti, “so I give what is akin to my subjects”. In realtà, l’espressione è da leggere nell’ottica del verso precedente: nella relazione col Santo, dunque, Costantino è “fratello dei suoi sudditi”, ovvero semplicemente un uomo, accomunato a tutti gli altri che governa dalla sua subalternità al Santo. Come subalterno egli glorifica il santo nel mondo attraverso la fondazione di San Giorgio dei Mangani e, nel far ciò, ha come collaboratrici le due Auguste. Costoro, esattamente come in *Carm.* 71.7-8, appaiono subalterne all’azione dell’imperatore.

72.7-8 ἄλλὰ ... σκηπτουχίαν Nonostante la subalternità delle due Auguste nell’edificazione dei Mangani, il distico finale si conforma esattamente alla richiesta espressa anche da BEiÜ IV Nr. ÄG11, pp. 87-89 Rhoby: il Santo deve mantenere il potere nelle mani di tutti e tre i regnanti in cambio di quanto è stato realizzato in suo onore: σκηπτουχία (σκηπτρον + ἔχω) intende, infatti, il mantenimento dello scettro di comando nelle mani del medesimo regnante. Si noti che in *Carm.* 72.8 è usato per il mantenimento del potere da parte di un imperatore maschio: su questo termine è coniato λαμπαδουχία, usato per il potere femminile in *Carm.* 55.45.

## 35 *Carm.* 73-74

Del culto di San Michele Arcangelo, della sua iconografia e della sua importanza culturale durante il millennio bizantino si è già parlato per il commento a *Carm.* 24<sup>1083</sup>. Tuttavia, mentre non è chiaro chi fosse il committente della raffigurazione che era accompagnata dal *Carm.* 24, nei due epigrammi in esame compare esplicitamente il nome di Teodora Porfirogenita<sup>1084</sup>.

<sup>1083</sup> Vd. *supra*, pp. 420-423.

<sup>1084</sup> Sulla vita di Teodora, si veda GARLAND 1999, pp. 161-167.

Figlia di Costantino VIII, Teodora rimase in ombra rispetto alla sorella Zoe sin dal momento in cui la sorella sposò Romano Diogene, il successore del padre: gli storici a lei contemporanei menzionano Teodora nel momento in cui ella diveniva via via il fulcro di sedizioni e complotti contro gli imperatori consorti di Zoe, proponendo di sostituirla alla sorella regnante; per questo motivo, dopo la congiura di Costantino Diogene del 1031, fu cacciata da palazzo e fatta risiedere nel Monastero di San Giovanni Battista del quartiere di Petrion, dove le venne imposto di divenire monaca. Tuttavia, ella ritornò a svolgere un ruolo cruciale per la destituzione di Michele V il Calafato nel 1042, quando fu associata al potere insieme alla sorella Zoe e, successivamente, assieme a lei e al suo nuovo consorte Costantino IX Monomaco. Durante il regno di quest'ultimo (1042-1055), sembrerebbe che Teodora avesse comunque un ruolo subalterno rispetto alla coppia regnante<sup>1085</sup>, nonostante Costantino IX avesse un particolare rispetto per la cognata, che presenziava sempre in qualità di imperatrice durante le cerimonie ufficiali<sup>1086</sup>, ma gli storici affermano che ella prendeva parte attiva alle decisioni di stato e che, ad esempio, l'accecamento di Giovanni Orfanotrofo nel 1043 fu effettuato su suo comando e, a séguito della morte di Zoe nel 1050, ella si oppose a eventuali nuove nozze di Costantino IX e spinse per ottenere l'espulsione dalla Città di Romano Boilas, il cui tentativo di complotto contro l'imperatore era stato sventato nel 1051 ma che fu perdonato dall'imperatore. Dopo la morte di Costantino, ella detenne il potere per circa un anno (giugno 1055 - agosto 1056).

Giovanni Mauropode parla di Teodora in due componimenti encomiastici già menzionati: nel *Carm.* 54, nel quale si racconta il suo primo ingresso a corte (*Carm.* 54.126-131), ella è accostata alla coppia regnante come τὸ φαίδρὸν ἄστρον τοῦ πανολβίου στέφους, sorella di eguale valore a Zoe; alle due sorelle è inoltre dedicato l'intero *Carm.* 55.

A differenza di Costantino IX nei confronti di San Giorgio, le fonti in nostro possesso non consentono di affermare con certezza alcuna forma di particolare devozione da parte di Teodora per qualche Santo. Come Bernard e Livanos affermano<sup>1087</sup>, l'ipotesi più plausibile è che i due epigrammi siano stati composti per accompagnare una raffigurazione di San Michele donata da Teodora, come risulta evidente da *Carm.* 74.7-8. La lunghezza di otto versi si confà alla lunghezza di altri epigrammi atti a svolgere una simile funzione e conservatisi simili nel *corpus* mauropodeo.

<sup>1085</sup> Si pensi anche solo alla sua evidente assenza nel mosaico preservatosi in Hagia Sophia, in cui sono raffigurati solo Costantino IX e sua moglie. Ella certo appare, in qualità di imperatrice regnante, in altri documenti – cfr. anche solo il già citato ms. Sin. gr. 343 e alla cosiddetta “corona di Costantino” conservata al Magyar Nemzeti Múzeum (inv. 1860.99.1, vd. fig. 80), ma basti ricordare i *clichées* encomiastici contemporanei per capire la sua posizione: se Costantino IX e Zoe, i due consorti, sono rispettivamente il sole e la luna, Teodora è “solamente” una stella.

<sup>1086</sup> Tale attenzione dipendeva certamente dal fatto che Costantino IX era consapevole che il suo potere dipendeva dalla presenza, al suo fianco, delle due Porfirogenite e che il popolo e, soprattutto, i ceti influenti costantinopolitani tenevano al mantenimento del potere nelle mani della dinastia macedone. Si pensi, per esempio, al fatto avvenuto durante la celebrazione dei Quaranta Martiri (Io.Scyl. *Hist.*, p. 434 Thurn) durante la quale la folla fu sobillata da una voce che paventava una sostituzione delle Porfirogenite con Maria Scleraina, che ne avrebbe voluto la morte.

<sup>1087</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOUS 2018, p. 587.



Da un punto di vista compositivo, la coppia di epigrammi è simile ai precedenti *Carm.* 71-72. Il primo epigramma di ciascuna coppia, infatti, introduce i due elementi chiave (dono – retribuzione) su cui è composto anche l'altro, il quale modifica la modalità in cui i concetti sono esposti e introducono maggiori dettagli. Inoltre, i *Carm.* 71 e 73, i primi del distico, sono composti da due sezioni di egual numero di versi, mentre i *Carm.* 72 e 74 hanno la prima sezione di quattro versi e la seconda di due. In particolare, il *Carm.* 73 è composto secondo un dialogo tra due interlocutori fittizi, prettamente funzionali alla forma amebaica scelta per l'epigramma: si può riconoscere un Io narrante cui risponde, ogni verso dispari, probabilmente l'Arcangelo stesso, se si vuole intendere l'esclamazione del v. 7 come un'allocuzione diretta e non una preghiera spontanea dinanzi all'icona a cui risponde pacatamente la seconda voce. Le domande e le risposte si alternano nei versi dispari e nei versi pari e terminano con la fine di verso<sup>1088</sup>. Al contrario, il *Carm.* 74 è un epigramma di dedica assai tradizionale, che si apre con una subordinata participiale causale e termina con un distico cletico, in cui si chiede l'intervento di San Michele nelle modalità desiderate da Teodora, riprendendo precisamente il contenuto del distico finale del *Carm.* 73. Il *Leitmotiv* principale (dono – retribuzione) è esposto nei due epigrammi alludendo alla teoria della salvezza esposta da Paolo nella Lettera ai Romani: così come la fede di Teodora ha fatto in modo che l'ἄσωματος Michele venisse rappresentato, in egual modo essa offrirà all'imperatrice la salvezza eterna nel momento in cui il giudizio divino (uso del campo semantico del verbo κρίνω, vd. *Carm.* 74.5-6) si abatterà sovrani della terra.

### 35.1 Commento filologico

A parte il caso dei termini tecnici in clausola di verso, solo due volte appare una decima sillaba breve nell'intero *corpus* poetico mauropodeo: qui e in *Carm.* 8.21 con πατέρας. Per questo motivo, Bollig – De Lagarde propongono in ἐξεμόρφωσεν φύσιν in *Carm.* 73.1, per fare in modo che la decima sillaba sia lunga; Bernard – Livanos accettano la correzione. In realtà, come sottolinea Lauxtermann, bisogna stare cauti ad aggiungere -v eufonici *metri causa*, perché la loro assenza potrebbe dipendere non da un errore, ma da un uso volutamente dotto: nel suo commentario al canone pentecostale attribuito a Giovanni Damasceno, Eustazio di Tessalonica difende la lezione ἐξελήλυθε νόμος perché, secondo l'erudito, è una κοινή συλλαβή<sup>1089</sup>. Nel v. 54 del canone pentecostale, ἐξελήλυθε νόμος si trova in clausola di un dodecasillabo, esattamente come il trådito ἐξεμόρφωσε φύσιν in *Carm.* 73.1; entrambe le clausole poi sono formati da verbi sdrucchioli seguiti da bisillabo, il cui accento corrisponde con l'accento di undicesima sillaba<sup>1090</sup>. Per questo motivo, ho deciso di accogliere a testo la lezione del manoscritto. Se si considera tale lezione corretta, il passo non va considerato

<sup>1088</sup> Si tratta di una modalità compositiva simile a *Carm.* 20 e molto comune in poesia bizantina: cfr. e.g. BEiÜ I Nr. 230, pp. 329-341 Rhoby all'interno di un epigramma di παράκλησις in cui è Maria a rispondere al postulante.

<sup>1089</sup> LAUXTERMANN 2019a, p. 281 e 283.

<sup>1090</sup> In nessuno degli apografi di V appare il -v eufonico.

un'infrazione alla disposizione di lunghe e brevi nel verso, giacché in ἐξεμόρφωσε φύσιν l'ultima sillaba del verbo è considerata lunga in quanto κοινή συλλαβή.

## 35.2 Commento metrico-ritmico

### 35.2.1 Ἀμοιβαῖοι εἰς τὸν ἀσώματον

L'epigramma contiene due versi caratterizzati da C7 (25%). I versi si dividono in due gruppi: i primi quattro versi hanno due 5pp e due 7pp e 5ox (ovvero accento su quinta sillaba in due contesti dati da cesura diversa); i vv. 5-8, invece, si aprono e si chiudono con 5ox, mentre i due versi centrali hanno 5p e 7p. Le due sezioni sono speculari per la disposizione degli accenti: partendo dal centro, i vv. 4-5 hanno accento sulla prima e sulla quinta sillaba; i vv. 3 e 6 sulla seconda e sulla quinta; i vv. 2 e 7 sulla terza sillaba; i vv. 1 e 8 sull'ottava sillaba.

Il v. 1 inizia per monosillabo tonico, per poi disporre un *word cluster* tetrasillabo sdrucchiolo, un pentasillabo sdrucchiolo e un bisillabo piano in clausola. Il v. 2, invece, presenta un *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo, un *word cluster* trisillabico e un tetrasillabo entrambi piani. Il v. 3, invece, ha *pattern a - 2b - b - a* (bisillabo tronco, pentasillabo sdrucchiolo, trisillabo sdrucchiolo e bisillabo piano) e il v. 4 *a - b - a - a - b* (bisillabo piano, trisillabo tronco, due bisillabi piani e trisillabo piano), mentre il v. 5 riprende il *pattern* del v. 3, ma invertendo gli elementi di ciascuno κῶλον in *b - a - 2b - a* (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, pentasillabo tronco e bisillabo piano), la medesima operazione che il v. 6 fa con gli elementi del secondo κῶλον del v. 4, presentando *pattern a - b - b - 2a* (bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico piano, trisillabo tronco e tetrasillabo piano). Il v. 7 riprende gli elementi dei vv. 3 e 5, ponendo pentasillabo a inizio verso (*2b - a - a - b*, pentasillabo sdrucchiolo, due bisillabi piani, *word cluster* trisillabico piano), ponendo tra due pause (C7 e cesura minore in C5) il primo imperativo, *σπεῦδε*; il v. 8, infine, inverte l'ordine dei due κῶλα del verso precedente, in *b - a - 2a - b*, mantenendo però gli elementi dispari all'esterno e i pari all'interno (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco + tetrasillabo piano e *word cluster* trisillabico piano).

Dal punto di vista ritmico, il v. 1 incomincia con un ritmo discendente (trocheo + dattilo), che si sperde con le atone a cavallo di C5 e diviene ritmo ascendente nel secondo κῶλον (anapesto + anapesto allungato e atona finale). Il v. 2 mantiene il ritmo ascendente (anapesto + anapesto allungato, con due atone prima di cesura e giambo dopo di essa + anapesto e atona finale) e così anche il v. 3 (giambo + tre anapesti e atona finale). Il v. 4 pone accento tonico su prima e quinta sillaba per inversione e, quindi, dopo un attacco trocaico è posto un anapesto, il cui ritmo ascendente è però interrotto in corrispondenza di C5, seguita da un'ulteriore tonica<sup>1091</sup> che recupera il ritmo discendente del primo piede ritmico (trocheo + dattilo + trocheo); il v. 5 inizia con la medesima cellula ritmica del v. 4, con un dattilo (per inversione) e un giambo;

<sup>1091</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

nel secondo κῶλον si ha la sequenza ἡ πανευσεβῆς θέλει, di difficile interpretazione ritmica, ma che parrebbe essere di cadenza ascendente<sup>1092</sup>. I vv. 6 hanno ritmo ascendente: v. 6 due giambi + anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto) + anapesto e atona finale; v. 7 due anapesti, giambo, anapesto e atona finale; v. 8 giambo + due tre anapesti e atona finale.

Non vi sono né elisioni né *enjambement*. Al v. 6 il manoscritto vaticano segnala la C5 con una virgola, perché il verbo ποθει è separato dal suo complemento diretto, l'accusativo ψυχικὴν σωτηρίαν, dal complemento πρὸ πάντων.

### 35.2.2 Ἄλλοι εἰς τὸν αὐτόν

L'epigramma si apre e si chiude con un verso accentato sulla quinta sillaba (v. 1 5ox e v. 8 7pp, per differenziarsi dalle 5ox dei versi precedenti); i vv. 2-4 hanno 5pp e i vv. 5-7 hanno 5ox. I vv. 1, 2, 4 e 6 hanno poi accento sulla settima sillaba; i vv. 3, 5, 7 hanno accento sull'ottava sillaba; i vv. 5-8 hanno un'alternanza binaria circa l'accentazione delle prime due sillabe (i vv. 7-8 hanno accento sulla prima sillaba, i vv. 6-8 sulla seconda).

Il v. 1 presenta *pattern*  $b - a - b - 2a$  (trisillabo sdrucciolo, bisillabo tronco, trisillabo piano e *word cluster* tetrasillabico piano<sup>1093</sup>), che è variato al v. 3 ponendo gli elementi dispari all'interno ma mantenendo il gruppo di quattro sillabe, diviso in due bisillabi, in clausola (*pattern*  $a - b - b - a - a$  con bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico sdrucciolo<sup>1094</sup>, trisillabo tronco e due bisillabi, uno tronco e uno piano). I vv. 2 e 4, invece, dividono le sillabe in tre elementi, nell'ordine un pentasillabo sdrucciolo, un trisillabo piano (al v. 2 una parola, al v. 3 un *word cluster*) e un tetrasillabo piano. I vv. 5, 6, 7 sono praticamente identici, con *pattern*  $a - b - b - a - a$  come il v. 3: il v. 5 ha bisillabo piano, due trisillabi tronci, due bisillabi piani; il v. 6 un *word cluster* bisillabico tronco, un trisillabo tronco, un *word cluster* trisillabico piano e due bisillabi, uno tronco e uno piano; il v. 7 è identico al v. 5, con entrambi due gruppi trisillabici realizzati con *word cluster* (elemento proclitico + bisillabo tronco). Il v. 8, infine, capovolge il *pattern* del v. 2 e divide il tetrasillabo in due bisillabi a modello dei tre versi precedenti (due bisillabi, uno tronco e uno piano<sup>1095</sup>; trisillabo sdrucciolo e pentasillabo piano), con *pattern*  $2a - b - 2b$ .

<sup>1092</sup> Si potrebbe supporre un accento d'appoggio su -παν-, dato che la forma πανευσεβῆς è un composto accrescitivo di εὐσεβῆς. In tal modo si avrebbe, dopo la cesura, un giambo e un anapesto con trocheo finale.

<sup>1093</sup> Come già detto in precedenza, il gruppo ἐνταῦθά σε va inteso come [endaf'θase], con l'eliminazione del primo tonico. Mauropode sfrutta una regola fonetica ormai persa in greco medievale per poter spostare l'accento grammaticale dell'avverbio e porre il nesso in clausola.

<sup>1094</sup> Si tratta dell'esatto opposto del primo κῶλον del v. 1

<sup>1095</sup> Questa scelta accentuativa è tutt'altro che casuale: i vv. 5 e 7 hanno i due bisillabi in clausola entrambi piani; il v. 6 ha i due bisillabi di posizione accentuativa speculare (tronco + piano) e così anche il v. 8, pur ponendoli a inizio verso e non in clausola. Si rafforza così l'alternanza binaria che si è vista propria di questa serie.

Il primo verso presenta inversione: dopo attacco dattilico, si procede con ritmo ascendente (due giambi + anapesto allungato e atona finale). I vv. 2-4 hanno tutti ritmo ascendente. Il v. 2 anapesto, anapesto allungato (due atone prima di cesura e giambo dopo di essa), anapesto allungato e atona finale. Il primo κῶλον del v. 3 può essere interpretato in due modi: se si suppone che ἐκεῖ πλέον rimangano entrambi accentati<sup>1096</sup>, si ha un giambo, un dattilo e, dopo cesura, un anapesto, un giambo e un trocheo finale, secondo una specularità quasi perfetta (si ha l'aggiunta del solo giambo αὐτῆς); gli accenti di ἐκεῖ e αὐτῆς potrebbero attenuarsi dinanzi ai due accenti fondamentali del metro (πλέον prima di C5 e θέλει in undicesima sillaba): se per il secondo è assai probabile ([prosta'tin aftis'theli], creando un doppio anapesto e un'atona finale), per il primo è altresì possibile ([eki 'pleonse], con anapesto e, quindi due atone che formano anapesto allungato con προστατεῖν dopo cesura)<sup>1097</sup>. Il v. 4 ha anapesto, un primo anapesto allungato, formato da due atone nel primo κῶλον e giambo nel secondo, e un anapesto allungato con arsi in undicesima sillaba, con atona finale. Nella seconda sezione, i vv. 5 e 7 sono identici dal punto di vista ritmico, con una variazione per κῶλον: si aprono con la stessa cellula ritmica del v. 1, ma con trocheo + anapesto, proseguono con anapesto dopo la C5 il cui ritmo ascendente è spezzato dai due accenti consecutivi su ottava e nona sillaba<sup>1098</sup> che segnalano il cambio ritmico e la chiusa con due trochei. Per i vv. 6 e 8 sono possibili due interpretazioni che dipendono dal valore degli accenti consecutivi. Infatti, se si intendono sia la clausola del v. 6 φρικτὴν ἄγῃ sia il gruppo θερμῶς τότε del v. 8 come [frikтин'ayi] e [θer'mostote]<sup>1099</sup>, la relazione tra i due κῶλα sarebbe quasi del tutto grafematica<sup>1100</sup>: si avrebbe per il v. 6 una sequenza formata da giambo, anapesto, giambo, anapesto allungato e atona finale, mentre per il v. 8 giambo e tre anapesti<sup>1101</sup> con atona finale. Se invece si intendono le due coppie di accenti consecutivi come tonici, il v. 6 avrebbe, dopo la cesura, un giambo, un anapesto e un trocheo, mentre il v. 8 sarebbe sarebbe prevalentemente di ritmo discendente (giambo iniziale, trocheo, due dattili e trocheo finale).

Si riscontra un'elisione (v. 9 παρ' αὐτῆς).

<sup>1096</sup> Prima casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>1097</sup> La mancanza di accento su σέ fa escludere che sia l'accento di ἐκεῖ a prevalere. In tal caso, infatti, si avrebbe foneticamente un gruppo [e'ki pleonse]: il σε diverrebbe tonico per evitare che il *word cluster* sia bisdrucchiolo, peraltro dinanzi a C5 ma, se così fosse, il manoscritto vaticano avrebbe σέ, con accento (cfr. *supra Ep.* 18.1 αὐτόν, πάτερ, σέ | C5 |), mentre al v. 31ν si trova {πλέον σε}.

<sup>1098</sup> Si tratta della prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>1099</sup> Si tratterebbe della terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>1100</sup> In realtà, il parlante sa che i due tetrasillabi [frikтин'ayi] e [θer'mostote] sono formati da due parole, nonostante in ciascuno uno degli accenti è scomparso a discapito dell'altro e, dunque, anche oralmente si potrebbe capire l'affinità, posto che ci si ricordi una clausola sentendo un incipit a distanza di due versi.

<sup>1101</sup> Anche in questo caso, nel *word cluster* τῆς δωρουμένης, l'articolo τῆς assume accento d'appoggio perché si trova dopo 7pp e prima di due atone.

### 35.3 Commento letterario

#### 35.3.1 Ἀμοιβαῖοι εἰς τὸν ἄσώματον

73.1-4 **τίς ... ῥαδίως** i primi due distici riprendono precisamente il *cliché* già esposto in *Carm.* 24: la committente Teodora ha fatto in modo che l'ἄμορφος φύσις dell'Arcangelo venisse rappresentata, nonostante essa sia una ἄγνωστος θεά. Esattamente come negli altri epigrammi di dedica, il verbo iniziale ha valore causativo: non fu lei a realizzare direttamente l'icona, ma la fece realizzare. Il gioco etimologico tra il verbo ἐκμορφώ e l'aggettivo ἄμορφος di φύσις permette di sottolineare l'azione di cambiamento della forma dell'angelo, definito nel *titulus* ἄσώματος. Al v. 2, come Bernard e Livanos s'intende τὸ στέφος come complemento oggetto di δοξάσασα; tuttavia, τὸ στέφος potrebbe essere anche un accusativo di relazione retto dal participio. Al v. 3 si riprende la composizione della prima domanda, riassetando l'ordine dei membri come si è visto nel *Commentario metrico*: in tal modo ἄμορφον φύσιν e ἄγνωστον θεάν creano un binomio indivisibile dal momento che, se l'Angelo non ha di per sé un corpo e la sua natura è amorfa, la sua visione risulta essere ἄγνωστος secondo le possibilità umane. Ma è la πίστις che κατορθοῖ πάντα ταῦτα ῥαδίως (v. 4): il verbo κατορθόω è usato spesso in senso morale (vd. Lampe s.v.). Il verbo ἀνιστορέω si ritrova anche in Io.Maur. *Carm.* 49.1: non dà di per sé indizi sul supporto della raffigurazione, anche se è utile ricordare, come già fatto per l'epigramma su Teodoreto, che esso è usato in BEiÜ II Nr. Ik7.5, pp. 56 Rhoby per descrivere la pittura di un'icona su tavola in legno.

73.5-8 **ποιῶν ... τόδε** la seconda metà dell'epigramma, invece, si basa sulla ricompensa (μισθόν) che la dedicataria Teodora vorrebbe ricevere dal Santo: la protezione di Michele durante il Giudizio universale per ottenere la salvezza della propria anima (*Carm.* 6 ψυχικὴν σωτηρίαν). La formulazione del verso finale, si è già detto, rivela per la prima volta l'allusione alle modalità di accesso alla salvezza descritte da Paolo nell'*Epistola ai Romani*: Teodora riceverà la ψυχικὴ σωτηρία non tanto per questa (o altre) opere a favore di Santi, ma per la fede, la stessa che le ha permesso di compiere l'impossibile catturando nell'icona l'ἄμορφος φύσις dell'Arcangelo. La formulazione del v. 8 con il verbo προξενέω si trova anche in due passi dei commentari di Teodoreto alle epistole paoline: Thdt. *Comm. ep. Paul. Rom.* 9.28, PG 82, col. 161.15-18 ἃ γὰρ διὰ πολλῶν ἐντολῶν ὁ νόμος ἐπαίδευσε, καὶ τελείαν παρασχεῖν τὴν σωτηρίαν οὐκ ἴσχυσεν, ἢ εἰς Χριστὸν ὁμολογία κατώρθωσε, καὶ τὴν πίστιν προὔξενησε e *Comm. ep. Paul. Col.* 2.3, PG 82, col. 605.44-47 ταῦτα μέντοι ἅπαντα εἴρηκε, τὴν ἐπισκήψασαν ἰατροῦ νόσον, καὶ διδάσκων ὡς οὐχ αἱ νομικαὶ παρατηρήσεις, ἀλλ' ἢ εἰς τὸν Κύριον πίστις προξενεῖ τὴν ἀληθῆ σωτηρίαν.. Nel *Carm.* 73 entrambe le sezioni terminano con un riferimento alla πίστις della sovrana, che nel primo caso le ha permesso di far rappresentare l'Arcangelo sull'icona, nel secondo le permetterà di ottenere la salvezza.

### 35.3.2 Ἄλλοι εἰς τὸν αὐτόν

74.1-8 ἔχουσα ... ἄγη il nesso θερμὸς προστάτης è tipico della produzione inno-  
grafica, sin da Rom.Mel. *Hymn.* 78.8.8, per poi essere usato molte volte da Teodoro  
Studita e, infine, anche da Giovanni Mauropode (*Can. in Nic.* 4.225-226 e 7.162-163)  
e da Cristoforo Mitileneo (*Cal. can.* Dec. 23-24). Il sostantivo προστάτης è unito con  
gioco etimologico a προστατεῖν, di medesimo peso sillabico e anch'esso posto dopo  
C5, al v. 3 – secondo una disposizione binaria che fa il paio con la struttura ame-  
baica del carme precedente: l'Augusta Teodora (πανσέβαστος e Αὐγούστα sono due  
titoli ufficiali della sovrana) vuole avere l'Arcangelo Michele come suo protettore sia  
da viva sia, soprattutto, da morta, nel momento in cui il βασιλεύς οὐρανῶν giudi-  
cherà i βασιλεῖς γῆς (vv. 5-6), secondo la tradizionale distinzione tra unico sovrano  
celeste e l'imperatore bizantino, ὁ τῆς γῆς βασιλεύς. L'epigramma si chiude in *Ring-*  
*komposition*, riprendendo gli elementi del nesso iniziale θερμὸς προστάτης in θερμῶς  
πρόστηθι, di medesimo peso sillabico e, in questo caso, posti entrambi prima di C7.

## 36 *Carm.* 75-79 – Εἰς δέησιν, ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως

Gli *Carm.* 75-79 formano un polittico che fu composto da Mauropode per accom-  
pagnare una singola raffigurazione, una δέησις nella quale compariva l'immagine  
dell'imperatore prostrato in segno di supplica. L'iconografia della δέησις è una del-  
le più diffuse nel mondo ortodosso e, per il periodo bizantino, il suo studio è stato  
condotto in particolare da Thomas von Bogyay<sup>1102</sup> e da Christopher Walter<sup>1103</sup>. Come  
giustamente sottolinea Walter, bisogna distinguere tra l'appropriazione e la rinfun-  
zionalizzazione slava della δέησις, che ne ha plasmato significato e iconografia in età  
moderna, dalle sue forme originarie: lo studioso elenca ventiquattro forme differen-  
ti di δέησις in epoca bizantina, caratterizzate da attributi e significati talvolta molto  
simili, ma talaltra del tutto differenti e, per questo motivo, afferma che «as for other  
names under which Byzantine ikons were known, a firm univocal definition of δέησις  
is impossible»<sup>1104</sup>, anche se sottolinea la differenza che intercorre, in epoca bizantina,  
tra il momento della δέησις e quello della παράκλησις: la prima viene effettuata del-  
l'uomo verso Dio, la seconda è l'intercessione dei Santi al cospetto di Dio in favore  
dell'uomo<sup>1105</sup>. Ciascuna ha una precisa realizzazione iconografica.

Assieme alla celere menzione nella voce di Gudeman-Thiele nella *RE*<sup>1106</sup> e tra le  
fonti letterarie per l'arte mediobizantina radunate da Mango<sup>1107</sup>, Walter è l'unico ad

<sup>1102</sup> VON BOGYAY 1967 e VON BOGYAY 1966.

<sup>1103</sup> WALTER 1968 e WALTER 1970. Cfr. anche ANDALORO 1970.

<sup>1104</sup> WALTER 1968, p. 324.

<sup>1105</sup> WALTER 1968, pp. 318-320.

<sup>1106</sup> GUDEMAN-THIELE 1916, col. 1768.

<sup>1107</sup> MANGO 1984b, p. 220 n. 182. Egli presenta solamente la traduzione di *Carm.* 74, limitandosi ad affermare che i successivi parlano del medesimo tema e sono «purely rhetorical in content». Riguardo

aver dedicato particolare attenzione al polittico di epigrammi composti da Giovanni Mauropode. All'interno del suo secondo contributo sull'iconografia della δέησις<sup>1108</sup>, egli ne offre il testo greco e la traduzione in lingua inglese, proponendo *en passant* la corretta interpretazione del *titulus* che, nell'edizione Bollig – de Lagarde, pare attribuito al solo *Carm.* 75 attraverso una riproduzione precisa dal punto di vista tipografico della *mise en page* del manoscritto vaticano<sup>1109</sup>. Nel manoscritto<sup>1110</sup>, infatti, il primo *titulus* è distinto in due elementi, dato che εἰς δέησιν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κευμένου τοῦ βασιλέως è separato da ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως dal segno diacritico : e, in tal modo, risulta evidente che il primo elemento funge da *titulus* per tutta la serie, mentre il secondo solamente per il primo epigramma. In effetti, i quattro epigrammi successivi sono tutti coerentemente introdotti da un *titulus* nella forma ὡς ἐκ + gen. che serve a determinare la voce parlante in ciascuno, all'interno del dialogo tra l'imperatore supplice e Maria, Giovanni il Battista e Cristo<sup>1111</sup>: si tratta di una modalità di scambio che ricorda molto da vicino le didascalie delle miniature, come nota Victoria Kapetzi<sup>1112</sup>.

Il problema, però, sta nell'attribuzione o nell'esclusione del *Carm.* 79 dal polittico. Thiele lo include, affermando che «im Schlußgedicht dankt der Kaiser Christus»<sup>1113</sup>, ma, a riguardo, Walter sostiene che «he is wrong, for it presents the emperor as still living. The dramatic sequence is in any case complete, and its structure corresponds to that of the Deësis in iconography, where the person offering the ex voto is represented prostrate at Christ's feet»<sup>1114</sup>. Le menzioni successive non aiutano a risolvere il dilemma: Mango prende semplicemente come dato di fatto l'inclusione di *Carm.* 79, affermando che, nei *Carm.* 76-79 «the Virgin Mary and St. John the Baptist intercede on the Emperor's behalf, Christ accepts their petition, and then the Emperor utters a further prayer» rispetto a quella già contenuta in *Carm.* 75<sup>1115</sup>; Apostolos Karpozilos afferma che essi farebbero parte dei successivi ἐπιτύμβοι<sup>1116</sup>; Kapetzi<sup>1117</sup> e, di conseguenza, John Cotsonis<sup>1118</sup> escludono il *Carm.* 79; infine, mentre nella sua mono-

---

alla raffigurazione immaginata da Mango, vd. *infra*.

<sup>1108</sup> WALTER 1970, pp. 182-187.

<sup>1109</sup> Già WALTER 1970, pp. 183-184. In CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, Bernard e Livanos mantengono quanto si trova nell'edizione

<sup>1110</sup> Dubito che Walter abbia consultato il Vat. gr. 676, anzi suppongo che la sua decisione sia avvenuta *ope ingenii*.

<sup>1111</sup> Vd. per i dialoghi LAUXTERMANN 2019a, pp. 81-87 e, nel *corpus* mauropodeo i *Carm.* 20 e 73-74. In generale, si tratta di una forma tipica dei *tituli* apposti a opere letterarie scritte come se fossero composte o pronunciate da qualcuno di diverso rispetto all'autore – si pensi, ad esempio, a molte epistole del *corpus* di Giovanni Tzetze. Si tratta di una questione molto interessante e poco studiata e, a riguardo, si attende un contributo di G. Gerbi, che apparirà negli atti del convegno su Tzetze tenutosi tra 6 e 8 settembre 2018 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.

<sup>1112</sup> KAPETZI 1998, p. 234.

<sup>1113</sup> GUDEMAN-THIELE 1916, col. 1768.

<sup>1114</sup> Già WALTER 1970, pp. 185.

<sup>1115</sup> MANGO 1984b, p. 220 n.182.

<sup>1116</sup> KARPOZILOS 1982, pp. 90-91, ma sulla questione si tornerà *infra*, nel commento al *Carm.* 80, pp. 547-563.

<sup>1117</sup> KAPETZI 1998.

<sup>1118</sup> COTSONIS 2013, pp. 564, soprattutto n. 59.

grafia Bernard include il *Carm.* 79 nella serie<sup>1119</sup>, nel commento redatto con Livanos si afferma che il *Carm.* 75 «is the first of a series of four», ma l'esclusione, quasi *e silentio*, del *Carm.* 79 non è poi motivata nel suo commento specifico, dedicato alla sola individuazione di una possibile allusione al terzo libro dei Re<sup>1120</sup>.

L'osservazione di Walter è acuta ma solo in parte esatta. In effetti, la spiegazione di Thiele è sbagliata non tanto per quanto afferma Walter, ma perché semplicemente il *Carm.* 79 non è un epigramma di ringraziamento, bensì un ulteriore epigramma cletico: incomincia con un ricordo dei benefici ottenuti dal sovrano senza che li avesse prima richiesti (vd. *Carm.* 31.70) e termina con due imperativi che supplicano Cristo di avere pietà e concedergli la grazia. Dall'altra parte, l'asserzione di Mango per cui il *Carm.* 79 sarebbe un'ulteriore preghiera a Cristo è stridente con la logica interna alla successione degli epigrammi: nel *Carm.* 75 il sovrano espone una generica δέησις a Cristo; i *Carm.* 76-77 sono le due παρακλήσεις di Maria e di Giovanni il Battista per fare in modo che la δέησις possa essere ascoltata ed esaudita; il *Carm.* 78 è l'accettazione, da parte di Cristo, della δέησις; un'ulteriore richiesta da parte del sovrano suonerebbe a dir poco sconveniente e, soprattutto, ciò che Cristo concede nel *Carm.* 78 è proprio la salvezza eterna che, nel *Carm.* 79, è di nuovo esplicitamente richiesta. Per citare Walter, a séguito di *Carm.* 75-78 «the dramatic sequence is [...] complete»<sup>1121</sup>.

Ciononostante, Walter sbaglia a pensare che i *Carm.* 75-79 non formino un'unica sequenza. Per la corretta interpretazione della serie, bisogna contestualizzarla all'interno della collezione vaticana e, soprattutto, interpretarla non come una successione di cinque, bensì di due elementi: il gruppo *Carm.* 75-78 e il *Carm.* 79. Innanzitutto, se si considera la disposizione di versi contraddistinti da differenti cesure, i *Carm.* 75-78 seguono un *pattern* significativo. I primi due epigrammi hanno un ordine speculare (*Carm.* 75: 5pp, 7pp, 5p, 5p; *Carm.* 76: 5p, 5p, 7pp, 5p); il *Carm.* 77 mantiene il rapporto 3-1 tra i due tipi di cesura, ma con C7 in maggioranza e, per la prima volta, con la cesura di diversa natura all'ultimo verso e preceduta da ossitona (7pp, 7pp, 7p, 5ox); il *Carm.* 78 ha una successione binaria di C5 e C7, incomincia con 5ox e mantiene la presenza di due 7pp e di un verso con la cesura preceduta da parossitona (5ox, 7pp, 5p, 7pp). A due a due, l'ultimo verso degli epigrammi dispari e il primo degli epigrammi pari sono caratterizzati da medesima disposizione prosodica (*Carm.* 75 – *Carm.* 76: 5p; *Carm.* 77 – *Carm.* 78: 5ox); il primo e l'ultimo verso della coppia ha medesima cesura (*Carm.* 75.1 5p – *Carm.* 76.4 5pp; *Carm.* 77.1 7pp – *Carm.* 78.4 7pp).

Dal punto di vista contenutistico, il gruppo formato dai *Carm.* 75-78 non è nient'altro che la realizzazione polifonica e più complessa della medesima struttura alla base del dialogo amebaico contenuto nel *Carm.* 73: nel *Carm.* 73 la lunghezza di ciascuna battuta corrisponde a un singolo verso e i dialoganti sono due, l'Arcangelo e un astante anonimo; nel gruppo *Carm.* 75-78, invece, le voci sono quattro (l'imperatore, Maria, Giovanni, Cristo), i loro interventi non sono alternati ma progressivi e, al con-

<sup>1119</sup> BERNARD 2014b, p. 142 «poems 75 to 79 are epigrams on a Deesis depicting the emperor prostrated before Christ».

<sup>1120</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 587. A riguardo, vd. *infra*.

<sup>1121</sup> WALTER 1970, *ibidem*.



tempo, esattamente come per il *Carm.* 73, lo spazio dedicato all'intervento di ciascuno è il medesimo, ovvero un breve epigramma di quattro versi<sup>1122</sup>. Inoltre, esattamente come per il *Carm.* 73, il dialogo termina con il Santo che accetta la supplica di un intermediario: nel caso di *Carm.* 73, l'astante, dopo aver conosciuto il desiderio di Teodora, prorompe nella supplica per la salvezza dell'anima della sovrana e l'Arcangelo Michele gli risponde che la fede la salverà – dando in tal modo una risposta implicitamente positiva, poiché la fede di Teodora è tanto solida da averle già permesso di raffigurare un essere incorporeo per natura; nei *Carm.* 75-78, Cristo risponde positivamente alla supplica dell'imperatore e all'intermediazione di sua Madre e di San Giovanni.

Inoltre, i *Carm.* 75-78 sono uniti anche da un *fil rouge* allusivo alla Parabola dei Talenti presente in Mt. 25.14-30, con la quale Gesù descrive il momento del giudizio. Infatti, sulla base dell'unica allusione diretta al passo in *Carm.* 78.4, il verso di chiusura del gruppo in cui è citato Mt. 25.23<sup>1123</sup>, si capisce la pregnanza del distico iniziale di *Carm.* 75.1-2: Cristo ha posto l'imperatore come signore delle proprie creature (δεσπότην με τῶν σεαυτοῦ κτισμάτων) esattamente come il padrone di casa consegnò ai suoi servi i propri beni (Mt. 25.14 ἐκάλεσεν τοὺς ἰδίους δούλους καὶ παρέδωκεν αὐτοῖς τὰ ὑπάρχοντα αὐτοῦ) e, per di più, lo ha scelto come ἀρχῶν τῶν συνδούλων: questa posizione di predominio sugli altri uomini corrisponde allo schiavo della parabola a cui vennero dati in pegno i cinque talenti secondo le sue abilità (Mt. 25.15). L'espressione, da parte dell'imperatore, della propria paura per la verga di Cristo – una paura propria di uno schiavo – è espressa dal verbo τρέμω, con cui si indica il tremare per la paura (vd. LSJ e GI s.v.); nella parabola, lo schiavo malvagio ebbe paura dell'ira del padrone e per questo motivo nascose il suo talento (Mt. 25.24, in cui è usato però il verbo φοβέω, tipicamente neotestamentario).

Secondo Walter, «the theme of John Mauropous' poem is quite certainly the power of intercession»<sup>1124</sup>. In realtà, il tema principale del gruppo è l'oggetto della richiesta, non l'intercessione: in *Carm.* 75.1-2 e *Carm.* 78.2-4, ovvero a inizio e fine gruppo, si richiama la Parabola dei Talenti, che parla direttamente del giudizio delle anime; nel *Carm.* 76.3-4 si allude a Osea 13.4 e Jud. 8.20, intendendo che mentre Efraim in Osea e le generazioni passate in Giuditta hanno peccato convertendosi al culto di idoli, l'imperatore è rimasto fedele al comandamento di Ex. 20.3; nel *Carm.* 77.1 si allude, tramite εὔσπλαγγνε, a Odae 12.7-8, sempre legato al tema del giudizio e, forse, il v. 3 ad Apoc. 2.3. Se ciò non bastasse, in *Carm.* 75.4 Cristo è definito esplicitamente δεσπότης κριτής e l'incipit del *Carm.* 77 ἄνθρωπος ἦν è usato in *Carm.* 49.6 per giustificare gli errori di Teodoro in vita, ossia per salvaguardarlo da un giudizio. Dunque, se le παρακλήσεις di Maria e Giovanni sono certamente il motore drammatico del dialogo, essa non è comunque il tema principale che, al contrario, risulta essere la richiesta a

<sup>1122</sup> Se si sciolgono i due dialoghi, si nota che ciascuna voce parla per quattro versi, esattamente come nella serie di *Carm.* 75-78; in *Carm.* 20, invece, si hanno due versi per voce e, come per la serie qui in esame, non si tratta di un canto amebeo.

<sup>1123</sup> La citazione è stata rilevata da e sia WALTER 1970, p. 185 sia Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 587) si limitano a confermarla.

<sup>1124</sup> WALTER 1970, p. 186.

Cristo di concedere la salvezza eterna all'anima dell'imperatore defunto<sup>1125</sup>. Si tratta, perciò, della medesima richiesta di salvezza contenuta dalla coppia di epigrammi per l'icona di San Michele commissionata da Teodora (*Carm.* 73-74) e indirizzata, in quel caso, all'Arcangelo: infatti, *Carm.* 74.3-6 fa diretta menzione del giudizio del Re dei Cieli sui re che si saranno avvicinati sulla terra.

Passando al *Carm.* 79, esso è, al contrario di quanto afferma Walter, la chiusa del ciclo. Si è detto che il *titulus* di *Carm.* 75 va diviso in due: εἰς δέησιν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως, da una parte, è il titolo di una serie di epigrammi; ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως è quello specifico di *Carm.* 75, identico a quelli degli *Carm.* 76-78. Walter ha ragione nell'affermare che la serie intitolata εἰς δέησιν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως si conclude con il *Carm.* 78 e ciò è chiaro dal punto di vista narrativo, poiché il dialogo culmina con il *Carm.* 78 e un'ulteriore aggiunta nella medesima struttura drammatica apparirebbe posticcia. Tuttavia, il *titulus* del *Carm.* 79 è anch'esso doppio (ἄλλοι εἰς τὸν Σωτῆρα, ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως), i cui elementi sono divisi nel manoscritto vaticano da virgola<sup>1126</sup>. Se si considera solamente il primo elemento dei due *tituli* (εἰς δέησιν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως – ἄλλοι εἰς τὸν Σωτῆρα) si ottiene una coppia che è identica agli altri esempi di epigrammi appaiati all'interno della collezione vaticana, in cui il primo elemento porta il titolo più esplicativo e il secondo è riferito al primo attraverso l'uso di ἄλλοι, ἕτεροι o una forma di αὐτός:

- *Carm.* 38 εἰς τὸν βεστάρχην Ἀνδρόνικον ἐπιτύμβιοι (10 vv.) – *Carm.* 39 ἕτεροι εἰς τὸν αὐτόν (16 vv.);
- *Carm.* 40 εἰς τὸν ἑαυτοῦ τάφον (6 vv.) – *Carm.* 41 ἄλλοι (6 vv.);
- *Carm.* 44 εἰς τὴν καθημερινὴν λειτουργίαν τῆς Ἁγίας Σοφίας (4 vv.) – *Carm.* 45 ἄλλοι (4 vv.);
- *Carm.* 51 εἰς τὸν διαρρήξαντα τὸ οἰκεῖον χειρόγραφον (8 vv.) – *Carm.* 52 εἰς τὸ αὐτὸ χειρόγραφον, συγκολληθὲν πάλιν (6 vv.);

<sup>1125</sup> Vd. *infra*.

<sup>1126</sup> La differenza di diacritico tra i *tituli* dei *Carm.* 75 e 79 dipende da vari elementi. Innanzitutto, il *titulus* di *Carm.* 75 appare nel seguente modo:

∴ εἰς δέησιν· ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ χ̄υ.  
κειμ<sup>ε</sup> τοῦ βασιλ<sup>ε</sup> : ὡς ἐκ τοῦ βασιλ<sup>ε</sup> :

I successivi *Carm.* 75-78 – e anche 79 – hanno il *titulus* tra i consueti segni diacritici ∴ e : (e.g. ∴ ὡς ἐκ Θεοτόκου :). La presenza di : prima di ὡς dipende dal fatto che il segno diacritico ∴ è già usato per indicare l'inizio dell'intero *titulus*, ma al contempo ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως è nettamente separato dalla frase precedente, a indicarne l'appartenenza al solo *Carm.* 75. Il caso del *Carm.* 79 è differente: attraverso la forma ∴ ἄλλοι εἰς τὸν σ(ωτῆ)ρα, ὡς ἐκ τοῦ βασιλέ(ως) : si indica che la modale è strettamente legata al *titulus*, perché è riferito al solo *Carm.* 79 e, soprattutto, non è seguito da ulteriori cambi di voce; la medesima disposizione di diacritici, infatti, si riscontra al f. 32v per il *titulus* del *Carm.* 82 ∴ ἕτεροι, ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως : il quale dà un'informazione valida per il gruppo di *Carm.* 82-87, senza ulteriori cambi di personaggio.

- *Carm.* 63 εἰς τὴν Θεοτόκον, ὡς ἐν ὕπνῳ ἀπεκαλύφθη (8 vv.) – *Carm.* 64 εἰς τὴν αὐτὴν (6 vv.);
- *Carm.* 71 εἰς τὸ βιβλίον τῆς διακονίας τοῦ Τροπαιοφόρου (8 vv.) – *Carm.* 72 εἰς τὸ αὐτό (8 vv.);
- *Carm.* 73 ἀμοιβαῖοι εἰς τὸν ἀσώματον (8 vv.) – *Carm.* 52 ἄλλοι εἰς τὸν αὐτόν (8 vv.);
- *Carm.* 81 εἰς τὸν τοῦ βασιλέως τάφον ἐπιτύβιοι (20 vv.) – *Carm.* 82 ἕτεροι, ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως (24 vv.) – *Carm.* 83 ἄλλοι (12 vv.) – *Carm.* 84 ἄλλοι (12 vv.) – *Carm.* 85 ἄλλοι (12 vv.);
- *Carm.* 89 ὑπὲρ ἑαυτοῦ πρὸς Χριστόν (40 vv.) – *Carm.* 90 ἄλλοι περὶ ἑαυτοῦ πρὸς τὸν Χριστόν (43 vv.);
- *Carm.* 97 εἰς τὰ δωρηθέντα μηναιᾶ εἰς Εὐχάϊτα (8 vv.) – *Carm.* 98 εἰς τὰ αὐτά (4 vv.).

In tal senso, i due elementi qui appaiati tramite i *tituli* (*Carm.* 75-78 e *Carm.* 79) si comportano esattamente come gli altri casi appena citati. Si prendano in esame i *Carm.* 71-74, appena prima del polittico, che sono divisi in due coppie di epigrammi di eguale lunghezza su un medesimo tema, affrontato, in ciascuno, secondo un approccio evidentemente interrelato ma sostanzialmente diverso: nell'atto di dono nei confronti di San Giorgio, il *Carm.* 71 sottolinea l'importanza della fondazione dei Mangani, il *Carm.* 72 pone maggiormente l'accento sul rapporto di sudditanza di Costantino rispetto al Santo e sulla richiesta che quest'ultimo conceda, a lui e alle due sovrane, la σκηπτουχία; per quanto riguarda la donazione dell'icona di San Michele, nel *Carm.* 73 si sottolinea il ruolo della fede di Teodora sia nella realizzazione dell'opera d'arte sia nella sua personale salvezza eterna, mentre il *Carm.* 74 è una tradizionale richiesta di intercessione nel momento del giudizio universale.

Nei *Carm.* 75-78, l'imperatore non chiede alcunché a Cristo, afferma solo di temerne il flagello, mentre sono Maria e Giovanni a pregare per la sua salvezza al cospetto di Cristo; nel *Carm.* 79, l'imperatore si rivolge direttamente al Salvatore per la concessione della grazia. Il punto, però, è il medesimo: se nei *Carm.* 75-78 i portatori del messaggio sono gli intercessori, nel *Carm.* 79 l'imperatore chiede in prima persona che Cristo Salvatore gli conceda la grazia della salvezza, così come gli ha concesso liberamente ogni cosa sulla terra. Ma questa somiglianza che, di primo acchito, sembrerebbe banale, in realtà si basa su una ricercata allusione alla Parabola dei Talenti che congiunge la coppia *Carm.* 74 e 78 (δέησις dell'imperatore e risposta di Cristo) al *Carm.* 79: così come il padrone si è allontanato, ha chiamato i servi e ha dato loro in pegno i talenti liberamente, senza che essi lo volessero (Mt. 25.14), in egual modo l'imperatore ha ottenuto in vita ogni cosa perché concessa liberamente da Cristo (*Carm.* 79.1-2); ora egli chiede a Cristo di essere ancor più misericordioso e di concedergli la grazia della vita perenne, una richiesta che, letta nell'ottica della Parabola matteana, si basa sul frutto portato al padrone a partire dai talenti liberamente concessi: se i talenti, così come tutte le cose concesse in vita all'imperatore, fanno parte del mondo e quindi sono, per usare le parole maupodee, ἄστατα, la ζωή che viene concessa da Cristo è μένουσα. Inoltre, il polittico incomincia e finisce con due epigrammi in cui la voce parlante è un βασιλεύς che si rivolge direttamente a Cristo ricordandogli di essere stato da lui scelto come sovrano (*Carm.* 75.1-2 e *Carm.* 79.1-2, in entrambi

casi al primo distico). A tale concordanza contenutistica e strutturale corrisponde un preciso rapporto dal punto di vista prosodico. L'epigramma si apre infatti con un verso caratterizzato da 5ox esattamente come il *Carm. 78*, modificando la caratteristica precipua delle due coppie di epigrammi di cui è composto il gruppo *Carm. 75-78*, per la quale l'ultimo verso di un epigramma ha la medesima cesura del primo verso del successivo. Inoltre, la struttura è perfettamente speculare a *Carm. 77* (*Carm. 77*: 7pp, 7pp, 7p, 5ox; *Carm. 78*: 5ox, 7p, 7 pp, 7pp).

Un ultimo interessante dato è la disposizione della quantità di testo all'interno del polittico. Si è visto che nelle coppie formate dai *Carm. 71-74*, così come per *Carm. 40-41* e *44-45*, i due componimenti costitutivi della coppia hanno un numero pari di versi. Per quanto riguarda i *Carm. 75-79*, invece, ogni epigramma è identico all'altro per quantità di versi – sono tutti tetrastici<sup>1127</sup> – ma, in tal modo, il gruppo dei *Carm. 75-78* (sedici versi) è esattamente il quadruplo del *Carm. 79* (quattro versi); inoltre, la serie è composta da un numero dispari di epigrammi. Questi dati, se visti nel contesto della collezione vaticana, assumono una rilevanza non trascurabile:

- i *Carm. 71-2* e *73-74* sono due coppie di epigrammi, ciascuno composto da otto versi. Il primo elemento della serie in esame, *Carm. 75-78*, è composto da quattro epigrammi tetrastici accoppiati a due a due: sono dunque della medesima lunghezza di ciascuna coppia di epigrammi precedenti e ne duplicano la disposizione. Peraltro, il *Carm. 80*, posto appena dopo la serie, è composto anch'esso di sedici versi.
- aggiungendo il *Carm. 79*, la serie è composta in totale da venti versi, esattamente come *Carm. 81*, il primo epigramma della serie successiva (*Carm. 81-85*). Anche questa serie può essere distinta in due elementi: *Carm. 81* è un epigramma di lutto dal contenuto molto tradizionale<sup>1128</sup>; il *Carm. 82*, invece, introduce la voce dell'imperatore che pronuncia anche i successivi *Carm. 83-85*. È interessante il rapporto di lunghezza: il *Carm. 81* è di venti versi; il *Carm. 82* è di ventiquattro ed è seguito da tre epigrammi di dodici versi ciascuno (un rapporto di due a tre); in totale, la serie è composta da ottanta versi, dei quali venti sono nel primo epigramma e sessanta nel secondo gruppo, che è dunque il triplo di *Carm. 81*. Esattamente come la serie dei *Carm. 75-79*, anche questa è composta da cinque epigrammi.

Gli *Carm. 75-79*, dunque, compongono un dittico in cui è narrata una scena di δέησις in cui all'imperatore, quasi certamente defunto, prostrato dinanzi a Cristo, è concessa la salvezza eterna grazie all'intercessione di Maria e Giovanni il Battista. Come suggerisce Walter<sup>1129</sup>, fatto che l'imperatore non fosse oramai più in vita è inferibile dall'invocazione di Prodomo, la quale si apre con un imperfetto (ἀνθρωπος ἦν).

<sup>1127</sup> La lunghezza scelta per gli epigrammi potrebbe anche dipendere dallo spazio a disposizione sull'oggetto per i quali erano stati scritti e sul quale dovevano essere incisi. Gli epigrammi tetrastici o comunque con un numero di versi divisibile per due o per quattro (e.g. i più volte citati *Carm. 71-74*) sono i più numerosi nel *corpus* mauropodeo.

<sup>1128</sup> Esso presenta notevoli concordanze tematiche con la serie dei *Carm. 75-79*, vd. *infra*.

<sup>1129</sup> WALTER 1970, pp. 184-185.

Tale dato è confermato anche dai fitti rapporti che la serie di *Carm.* 75-79 intrattiene con il *Carm.* 81, il primo degli ἐπιτύμβιοι per la tomba di un βασιλεύς: *Carm.* 81.5-8 ricordano molto da vicino *Carm.* 75; *Carm.* 81.15-6 ricorda *Carm.* 79; *Carm.* 81.17 è identico a *Carm.* 76.3-4, così come *Carm.* 81.19-20 hanno il medesimo contenuto di *Carm.* 77. In entrambi i casi dell'imperatore non è rivelata, forse perché l'anonimato amplifica la patina di sommessa supplica che caratterizza le due serie e, in particolare, nei *Carm.* 75-79 si afferma che il defunto ha avuto solo la sorte, concessagli da Cristo, di essere stato ἀρχων τῶν συνδούλων. Kapetzi<sup>1130</sup> sottolinea l'importanza, all'interno del politico, del tema del pentimento associato a un sovrano, che ricorda da vicino Ἰωδάριον κατανυκτικόν di Leone VI: in effetti, il dialogo dei *Carm.* 75-78 e il *Carm.* 79 è molto evidente questa tematica, dato che si afferma che l'imperatore, come tutti gli altri uomini, fu un essere instabile nei confronti del peccato (*Carm.* 76.2 e 77.2). Tuttavia, esattamente come per i *Carm.* 73-74 con Teodora, l'elemento che maggiormente traspare è la potenza della πίστις dell'imperatore, tramite la quale egli riesce a eradere i suoi sbagli in vista del Giudizio.

Non è possibile dire con certezza chi fosse il sovrano. È assai plausibile, come già suppongono Walter<sup>1131</sup> e Bernard – Livanos<sup>1132</sup>, che il βασιλεύς dei *Carm.* 75-79 sia da identificare con Costantino IX. Innanzitutto, la serie è posta appena dopo due coppie di epigrammi nelle quali le figure di Costantino e della co-imperatrice Teodora sono centrali e, dal *Carm.* 54 in avanti, Costantino IX è senza dubbio la figura principale. Inoltre, si potrebbe pensare che l'allusione alla Parabola dei Talenti, se unita al contenuto di *Carm.* 79.1-2, potrebbe essere un riferimento all'ascesa al potere di Costantino IX, il quale fu selezionato da Zoe come nuovo marito, dopo che, per diversi motivi, le prime due scelte, Costantino Dalassenos e Costantino Atroklines, si rivelarono fallimentari e, per questo motivo, fu richiamato da Mitilene dopo sette anni di esilio sotto gli imperatori Michele IV e Michele V<sup>1133</sup>.

### 36.1 Commento metrico-ritmico

Gli *Carm.* 75-79 formano un politico dalla struttura coesa, in cui ciascun elemento è di quattro versi. Il *Carm.* 75 incomincia con una struttura formata da 5pp, 7pp e due 5p; il *Carm.* 76 capovolge questa struttura, con due 5p, 7pp e un 5p. Il *Carm.* 77 ha i primi due versi con 7pp, seguiti da 7p e da 5ox (ovvero la realizzazione in contesto di C5 della stessa accentazione sulla quinta sillaba dei primi due versi): si tratta di un'applicazione, a cesura diversa, dello stesso schema  $a - a - b - a$  del *Carm.* 76. Esattamente come il *Carm.* 76 con il 75, il *Carm.* 78 capovolge la struttura dell'epigramma precedente, con una sequenza formata da 5ox, seguito da 7pp, 5p e 7pp: in questo modo pur mantenendo lo schema  $a - a - b - a$  (5ox e i 7pp hanno accento su

<sup>1130</sup> KAPETZI 1998, soprattutto pp. 233-234.

<sup>1131</sup> WALTER 1970, p. 184.

<sup>1132</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 587.

<sup>1133</sup> Mi.Ps. *Chron.* 6.15-21. Anche KAZHDAN 1995, p. 365 ritiene importante questo dato per la comprensione, nel suo caso, di *Carm.* 31

quinta sillaba), pone la cesura distintiva dell'ultimo verso dell'epigramma precedente come primo verso; inoltre, mutando la cesura del v. 3, mantiene però la cadenza prima di essa (una parola piana). Il *Carm.* 79 è l'esatto opposto del *Carm.* 77, con 5ox, 7p e due 7pp. Dei venti versi totali dei *Carm.* 75-79, ben undici (55%) sono caratterizzati da C7.

- I. *Carm.* 75 – l'epigramma è composto da due distici, introdotti ciascuno da un pronome personale in prima sede (v. 1 σύ, v. 3 ἐγώ), il cui verbo è posto come ultimo bisillabo del secondo verso del distico (v. 2 ἔθου; v. 4 τρέμω). Il v. 1 ha un monosillabo tonico iniziale, seguito da due *word cluster* tetrasillabici, uno sdrucchiolo e uno tronco<sup>1134</sup> e da un trisillabo piano. Il v. 2 ha *pattern* 2a – b – b – a (*word cluster* tetrasillabico tronco, trisillabo sdrucchiolo, trisillabo piano e bisillabo piano), con *enjambement* interno tra τῶν ἐμῶν ... συνδούλων, posti tra loro anche in iperbato. Il v. 3, invece, presenta *pattern* b – a – b – 2a (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo piano, trisillabo tronco e tetrasillabo piano, con iperbato tra δοῦλος e ἀμαρτίας), mentre il v. 4 ha un *word cluster* pentasillabico piano, un trisillabo sdrucchiolo e due bisillabi, uno tronco e uno piano. Il v. 1 ha dunque ritmo discendente, con trocheo, due dattili<sup>1135</sup>, due trochei; il v. 2, invece, inizia con un anapesto allungato<sup>1136</sup>, la cui arsi però è subito seguita da un'altra sillaba tonica a rafforzare l'effetto dato dall'iperbato<sup>1137</sup>: in questo modo, dopo l'attacco di ritmo ascendente, vi è l'inserzione di un dattilo, il cui ritmo discendente si perde però a causa del fatto che la sua arsi è seguita da tre atone; si torna perciò a ritmo ascendente, con due giambi<sup>1138</sup> e un'atona finale. I vv. 3-4 mantengono ritmo discendente: il v. 3 ha due giambi, seguiti da anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto) e anapesto con atona finale; il v. 4 un anapesto, un giambo, un anapesto allungato con arsi in undicesima sillaba (da notare, dal punto di vista semantico, la fusione di Κριτά τρέμω in [krita'tremo]).
- II. *Carm.* 76 – il primo verso contiene *pattern* b – a – 2a – b (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo piano, tetrasillabo piano e trisillabo piano), lo stesso di *Carm.* 75.2 ma con gli elementi del secondo κῶλον invertiti; il v. 2 modifica il *pattern* del verso precedente in b – a – a – 2b, mantenendo gli elementi dispari all'esterno (*word cluster* trisillabico piano, un bisillabo, un *word cluster* bisillabico e un pentasillabo tutti piani). Il v. 3 inverte l'ordine dei κῶλα, mantenendo sempre gli elementi dispari all'esterno, con *pattern* b – 2a – a – b formato da tre *word cluster*, il primo trisillabico piano, il secondo tetrasillabico sdrucchiolo, il terzo bisillabico piano<sup>1139</sup>, seguiti da trisillabo piano.

<sup>1134</sup> Sono speculari rispetto alla C5: trisillabo piano + enclitica | C5 | proclitica + trisillabo tronco.

<sup>1135</sup> Anche in questo caso, in τῶν σεαυτοῦ l'articolo τῶν prende accento perché concordato in iperbato con κτισμάτων e posto dopo 5pp e prima di due atone.

<sup>1136</sup> A livello fonologico, il gruppo ha un solo accento [ketone'mon]; si può anche supporre che siano in realtà due giambi, con accento di appoggio su τῶν, ma la natura ritmica dell'incipit del v. 2 rimane invariata.

<sup>1137</sup> Prima casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

<sup>1138</sup> Questi due giambi potrebbero suggerire che anche l'attacco è in realtà un doppio giambo, vd. n. precedente.

<sup>1139</sup> Tutti e tre i *word cluster* hanno come primo elemento una forma dell'aggettivo σός o del pronome σύ, formando una forte anafora unita da poliptoto.

Infine, il v. 4 è il primo ad avere come primo elemento un bisillabo e presenta un *pattern* simile a quello del v. 2, in cui gli elementi del primo κῶλον sono inverti:  $a - b - a - 2b$  (bisillabo tronco, trisillabo piano; bisillabo piano, pentasillabo piano). Alla fine del v. 3 la virgola segnala che il complemento oggetto οὐδένα al v. 3 è legato al predicativo dell'oggetto e al verbo posti al v. 4: tale costruzione è evidenziata anche dalla struttura sillabica: la frase σοῦ πλὴν οὐδένα / θεὸν γινώσκει è formata da una sequenza di bisillabo piano + trisillabo piano + bisillabo tronco + trisillabo piano. Dal punto di vista ritmico, il v. 1 incomincia con un dattilo e un trocheo, ma dopo la C5 si trovano due anapesti e un'atona finale, secondo un ritmo speculare. Gli altri versi sono tutti di ritmo ascendente: il v. 2 ha tre giambi, seguiti da un anapesto, da un giambo e un'atona finale; il v. 3 ha un giambo, due anapesti, un giambo e un'atona finale<sup>1140</sup>; il v. 4, infine, potrebbe avere o tre giambi e un anapesto allungato con quattro atone seguite da arsi in undicesima sillaba con tonica finale, oppure due giambi e due anapesti con tonica finale, intendendo δὸς σύ come enfaticamente accentato sulla seconda, affievolendo il primo accento<sup>1141</sup>.

- III. *Carm.* 77 – l'epigramma si apre con un trisillabo sdrucchiolo e un monosillabo tonico, seguito da due trisillabi e un bisillabo, tutti piani: come l'incipit suggerisce, si tratta di un'attento riassetto degli elementi di *Carm.* 75.1, riconducibile a  $2a - b - b - a$ . Il v. 2 ha tre elementi in ordine crescente di sillabe (*word cluster* trisillabico sdrucchiolo, tetrasillabo sdrucchiolo e pentasillabo piano), il v. 3, invece, ha *pattern*  $b - a - a - 2b$ . In questo verso, dopo un *word cluster* trisillabico sdrucchiolo, identico all'attacco del v. 2, si hanno un *word cluster* bisillabico tronco e un bisillabo piano, due elementi tra loro concordati con una disposizione accentuativa speculare rispetto alla cesura stessa. Dato però che πίστιν è un bisillabo che si trova dopo quinta sillaba, non è chiaro in questo caso che cesura ci sia: potrebbe essere una C5, posta tra due accenti tonici (un contesto tipico in Mauropode), causando così un *enjambement* interno (τὴν σὴν | C5 | πίστιν); oppure, ed è l'opzione che preferisco a causa delle somiglianze strutturali con gli epigrammi del polittico, in C7, con pausa minore in C5 segnalata proprio dai due accenti che rafforzano lo stacco della fine di parola. Si preferisce intendere σὴν accentato, anche se è normalmente proclitico, proprio perché i due accenti si trovano a cavallo di C5, sia essa cesura principale o pausa minore. La compresenza di una pausa minore in C5 preceduta da tonico è molto importante, perché rende il verso omogeneo agli altri tre dell'epigramma che hanno accento sulla quinta sillaba. Inoltre, il *Carm.* 78 ha un'alternanza binaria di C5 e C7: il *Carm.* 77 potrebbe essere dunque un epigramma di passaggio, che mantiene la caratteristica degli epigrammi precedenti (una cesura è in rapporto 3 a 1 con l'altra), ma apre al rapporto 2 : 2 dell'epigramma successivo. Infine, il v. 4 ha *pattern*  $b - a - 2a - b$ , identico a *Carm.* 76.1 (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, tetrasillabo sdrucchiolo e trisillabo piano). Dal punto di vista ritmico, i vv. 1 ha accento su prima, quarta e sesta sillaba: si tratta di una disposizione accentuativa enfatica, in cui due dattili sono separati da sillaba tonica, che forma una successione di due accenti consecutivi con l'arsi del secondo dattilo. Dopo questo

<sup>1140</sup> Il verso sarebbe dunque [son'plasma# son'piima#] | C7 | ['suplin# u'ðena].

<sup>1141</sup> Nel caso, rientrerebbe nella terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, pp. 345.

doppio attacco di ritmo discendente, con C7 si passa a ritmo discendente, con due giambi e un'atona finale. I vv. 2 e 3<sup>1142</sup> si ha inversione: dopo dattilo e giambo, il v. 2 prosegue con due anapesti<sup>1143</sup> e un'atona finale; il v. 3, invece, dopo inversione con dattilo e giambo, ha un trocheo (πίστιν), isolato al centro del verso dalle due pause in C5 e C7, a cui segue un anapesto allungato con arsi in undicesima sillaba e un'atona finale. Il v. 4 è di ritmo discendente, con un giambo, un anapesto, un giambo e un anapesto allungato con tonica sull'undicesima sillaba, seguita da atona finale.

IV. *Carm.* 78 – proprio come *Carm.* 77.4, il v. 1 di questo epigramma è identico a *Carm.* 76.1, presentando *pattern*  $b - a - 2b - a$ , con la sola differenza per cui l'elemento doppio a inizio di secondo κῶλον è dispari e non pari (*word cluster* trisillabico piano, bisillabo tronco, *word cluster* pentasillabico sdrucciolo<sup>1144</sup>, bisillabo piano). Il v. 2, invece, ha una progressione crescente di gruppi sillabici (trisillabo sdrucciolo, *word cluster* tetrasillabico sdrucciolo, *word cluster* pentasillabico piano): in tutti e tre i gruppi, l'elemento portatore di accento è un trisillabo sdrucciolo, che rimane trisillabico nel primo caso, diviene un tetrasillabo con l'aggiunta di un proclitico in οὐκ ἄκοντα nel secondo e, nell'ultimo, un pentasillabo con l'aggiunta di un proclitico e un enclitico in καὶ πείθουσί με, il cui accento grammaticale è modificato proprio dall'enclitico; inoltre, il primo e l'ultimo elemento sono due verbi alla terza persona singolare del presente indicativo, mentre ἄκοντα può essere considerata anch'essa forma riconducibile a un participio<sup>1145</sup>. Il v. 3, invece, riprende il *pattern* del v. 1, mantenendo l'alternanza binaria di dispari/pari ma ponendo l'elemento doppio in clausola e soluto in due bisillabi,  $b - a - b - a - a$  (*word cluster* trisillabico tronco, bisillabo piano, *word cluster* trisillabico piano e due bisillabi piani): in questo modo i due *word cluster* trisillabici sono identici (proclitico + bisillabo) e i due κῶλα hanno la stessa struttura grafica (monosillabo + due / tre bisillabi). Il v. 4 presenta *pattern*  $2a - b - a - b$ , che capovolge quello del verso precedente con *word cluster* tetrasillabico tronco, trisillabo sdrucciolo, bisillabo tronco e trisillabo piano. In tal modo, il v. 1 è di ritmo ascendente (giambo + tre anapesti e atona finale), mentre il v. 2 inizia con inversione (dattilo), a cui fa seguito un giambo, un anapesto allungato (due atone prima di C7, un giambo dopo C7) e un giambo con atona finale. Il v. 3 è il contrario rispetto al precedente: inizia con un anapesto, seguito da dattilo<sup>1146</sup> e tre trochei. Il v. 4 presenta il medesimo *pattern* ritmico al primo κῶλον, con anapesto allungato + dattilo; il ritmo discendente del dattilo si ferma però con la C7, con una clausola formata da due giambi e un'atona finale.

V. *Carm.* 79 – il v. 1 ha due *word cluster* pentasillabici (uno sdrucciolo, formato da un trisillabo piano con proclitico ed enclitico; uno piano, formato da tetrasillabo sdrucciolo + enclitico) separati da bisillabo tronco. Il v. 2, invece, *pattern*  $a - b - a - 2b$  (bisillabo

<sup>1142</sup> Sull'eccezionale accento di σήν si è già detto poco sopra.

<sup>1143</sup> In εἰς ἁμαρτίαν, εἰς prende accento d'appoggio perché posto dopo 7pp e prima di due sillabe atone.

<sup>1144</sup> Si noti la specularità tra i due gruppi, causata da τε ... καί, uno enclitico, l'altro proclitico.

<sup>1145</sup> Cfr. e.g. Hsch. [α] 1325 Cunningham ἀέκοντα νέεσθαι· μὴ θέλοντα ἀναχωρῆσαι e [α] 1326 Cunningham ἀέκοντος· ἄκοντος, μὴ βουλομένου.

<sup>1146</sup> Prima casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.



piano, trisillabo piano, bisillabo piano e un *word cluster* pentasillabico piano); il v. 3, invece, ha tre gruppi sillabici in ordine crescente dal punto di vista del numero di sillabe (*word cluster* trisillabico piano, *word cluster* tetrasillabico sdrucciolo e pentasillabo piano); il v. 4 mantiene il pentasillabo, ma lo pone a fine primo κῶλον, secondo il *pattern* *a – 2b – a – b* (bisillabo piano, pentasillabo sdrucciolo, bisillabo tronco e *word cluster* trisillabico piano). Dal punto di vista ritmico, il v. 1 ha ritmo ascendente con anapesto, anapesto allungato (due atone prima di cesura + giambo dopo di essa), due giambi e un'atona finale. Il v. 2, invece, incomincia con un ritmo discendente (trocheo, dattilo, trocheo) che si interrompe con C7: dopo di essa si trova un anapesto allungato e un'atona finale<sup>1147</sup>. Il v. 3 mantiene ritmo ascendente (giambo + tre anapesti<sup>1148</sup> e atona finale, mentre il v. 4 ha inversione, con attacco trocaico seguito da un anapesto, un anapesto allungato (due atone prima di C7 e giambo), un giambo e un'atona finale.

In nessun epigramma vi è elisione. Si riscontra un unico *enjambement* (*Carm.* 76.3-4).

## 36.2 Commento letterario

75.1-4 σὺ ... τρέμω il *Carm.* 75 va letto in luce della Parabola dei Talenti di Mt. 25.14-30 e, in particolare, i primi due versi alludono a Mt. 25.14-15 mentre gli ultimi due potrebbero alludere a Mt. 25.24. L'epiteto δέσποινα τῶν κτισμάτων è attribuito alla Vergine nella produzione innografica (vd. e.g. *Men. Ven.* XII, p. 68.30).

76.1-4 μήτηρ ... σωτηρίαν i vv. 3-4 alludono a due passi veterotestamentari che dipendono direttamente da Ex. 20.3, ovvero Osea 13.4 καὶ ἐγὼ ἀνήγαγόν σε ἐκ γῆς Αἰγύπτου, καὶ θεὸν πλήν ἐμοῦ οὐ γνώσῃ, καὶ σὺ ζῶν οὐκ ἔστιν ἄρεξ ἐμοῦ e Jud. 8.20 ἡμεῖς δὲ ἕτερον θεὸν οὐκ ἔγνωμεν πλήν αὐτοῦ· ὅθεν ἐλπίζομεν ὅτι οὐχ ὑπερόψεται ἡμᾶς οὐδ' ἀπὸ τοῦ γένους ἡμῶν.. Allusioni ai medesimi passi sono diffuse in innografia (e.g. AHG III 43, 105; VI 1 (1), 195-196 ἄλλος πλήν ἐμοῦ / οὐκ ἐγνώσθη Θεός; XI 26, 247 ἄλλον οὐ γινώσκομεν πλήν σου / Χριστόν, θεὸν καὶ βασιλέα, / πάτερ παντοκράτορ καὶ υἱὲ / καὶ πνεῦμα θεῖον, τριάς ἀμέριστε· / εἰς σὲ γὰρ βεβαπίσμεθα / καὶ σὲ ὑμνοῦντες μεγαλύνομεν.), nonché presenti in *Christ.Mityl. Cal. can.* Ian. 65 e in *Io.Maur. Carm.* 81.17. Come segnalato nel commento metrico, il v. 3 risulterebbe [son'plasma# son'piima#] | C7 | ['suplin# u'dena], in cui il primo anapesto ha le due atone nell'ultima sillaba di πλάσμα e la prima del *word cluster* σὸν ποίημα e il secondo, invece, le ha nelle due atone di ποίημα, prima di C7. In tal modo, se nei primi due elementi σὸν è proclitico, nel terzo σοῦ diviene l'arsi dell'anapesto, peraltro nella posizione enfatica come prima parola di κῶλον. Tale espediente ritmico rafforza la

<sup>1147</sup> Non serve pensare a un accento d'appoggio su δή- sfruttando l'etimologia del composto δημιουργός da δήμιος (cfr. il commento metrico a *Carm.* 31.31), perché l'anapesto allungato è una cellula ritmica diffusissima nella poesia mauropea.

<sup>1148</sup> Rispetto al secondo κῶλον del verso precedente, in questo caso si ha una 7pp seguita da ἐξαιτουμένῳ e quindi si suppone un accento di appoggio su ἐξ-.

clausola e, quindi, anche l'effetto dell'*enjambement*: il secondo κῶλον del v. 3, infatti, ha significato anche senza θεὸν γινώσκει ed è interno al verso. Nel primo κῶλον, infatti, σόν è proclitico e, quindi, forma un gruppo foneticamente inscindibile con la parola che segue e, peraltro, si trova nella normale sede del prefisso che è un elemento che apporta una modifica di significato alla parola a cui è unito; se si applica ai due elementi del primo κῶλον l'istruzione σοῦ πλὴν οὐδένα alla lettera, sfruttando il fatto che σοῦ, in realtà genitivo del pronome σύ, è omografo del genitivo dell'aggettivo possessivo, si ottengono i due sostantivi πλάσμα e ποίημα che, privi dell'indicatore che rivela il loro possessore/creatore, sono privi di significato e, quindi, l'uomo sarebbe il prodotto di nessuno anche a livello grammaticale.

**77.1-4 ἄνθρωπος ... σφάτω** il primo verso del discorso di Giovanni Prodromo serve a sottolineare l'umanità del sovrano defunto e, quindi, la sua fallibilità: la compartecipazione umana al dolore e al peccato dei consimili è un *Leitmotiv* delle poesie funerarie mauropodee, vd. *Carm.* 40, pensato per essere iscritto sulla tomba di Mauropode. L'aggettivo εὐσπλαγχνος è un riferimento, in questo contesto, a un passo della preghiera di Manasse in Odae 12.7-8 ὅτι σὺ εἶ κύριος ὑψιστος, / εὐσπλαγχνος, μακρόθυμος καὶ πολυέλεος / καὶ μετανοῶν ἐπὶ κακίαις ἀνθρώπων· / σὺ οὖν, κύριε ὁ θεὸς τῶν δικαίων, / οὐκ ἔθου μετάνοιαν δικαίους, ripresa da Paolo (Eph. 4.32 γίνεσθε εἰς ἀλλήλους χρηστοί, εὐσπλαγχοί, χαριζόμενοι ἑαυτοῖς καθὼς καὶ ὁ θεὸς ἐν Χριστῷ ἔχαρίσατο ὑμῖν). Dal punto di vista strutturale, i *Carm.* 76-77 contengono, nei due versi centrali, praticamente il medesimo messaggio: l'imperatore fu un essere umano, quindi dedito al peccato (*Carm.* 76.2-3 σόν ... ποίημα; *Carm.* 77.2); ciononostante, non vacillò mai nella sua fede (*Carm.* 76.3-4 σοῦ ... γινώσκει; *Carm.* 77.3). Tra i *Carm.* 76 e 77 potrebbe essere sottesi due passi dei commentari di Cirillo di Alessandria, finiti poi nelle catene e, non a caso, uno di essi è proprio il commento al profeta Osea, citato in *Carm.* 76.3-4: Cyr.Alex. *Comm. in Os.* 7.2, I p. 152.30-153.4 Pusey Ἔως ἔτι φορητὰ καὶ μεμετρημένα πλημμελοῦμεν, ὡς ἄνθρωποι, καὶ εὐόλισθον ἔχοντες εἰς ἁμαρτίαν τὴν φύσιν, παραπέμπεται Θεὸς ἐξ ἐμφύτου φιλανθρωπίας. οἶδε γὰρ οἶδε «τὸ πλάσμα ἡμῶν, μέμνηται δὲ ὅτι καὶ χοῦς ἐσμὲν» (= Ps. 103.14), κατὰ τὴν τοῦ ψάλλοντος φωνήν (cfr. Cyr.Alex. *Exp. Ps.* 39.8, PG 69, col. 977.35-37 e *Comm. in Lc.* 12.38, PG 72, col. 745.49-52). Almeno fino a *Carm.* 77.2, le due intercessioni di Maria e del Battista si basano su testi veterotestamentari o su commenti ad essi, mentre gli epigrammi che direttamente coinvolgono l'imperatore (*Carm.* 75 e 79) e Cristo Salvatore (*Carm.* 78) siano basati su una parabola evangelica, come se i due intermediari dell'imperatore chiedessero la salvezza eterna secondo la Nuova Alleanza ma in forza di quanto affermato nell'Antico Testamento. Secondo de Lagarde, il v. 4 alluderebbe a Mt. 9.22, in cui Gesù dice a una donna appena guarita da un flusso di sangue (la γυνὴ αἱμορροοῦσα): ἡ πίστις σου σέσωκέν σε: ma la formula è molto generica e, invero, potrebbe dipendere dalla teoria della salvezza della Lettera ai Romani di Paolo, già sfruttata da Mauropode in *Carm.* 73-74.

**78.1-4 αἰδώς ... Κυρίου** la citazione di Mt. 25.23 in realtà si estende anche al v. 3, grazie alla presenza del nesso πιστὲ δοῦλε: εὔ, δοῦλε ἀγαθὲ καὶ πιστὲ, ἐπὶ ὀλίγα ἦς πιστός, ἐπὶ πολλῶν σε καταστήσω· εἴσελθε εἰς τὴν χαρὰν τοῦ Κυρίου σου.

75.1-4 τῶν ... χάριν de Lagarde riscontra ai primi due versi un'allusione a una scena del terzo Libro dei Re nella versione dei Settanta: Salomone chiede a Dio di mantenere un cuore docile per governare il popolo e Dio, dal momento che non ha chiesto altri beni di solito bramati dai sovrani (lunga vita, ricchezza, vittorie), glielo concede e, assieme a esso, concede anche ciò che non ha domandato (καὶ ἃ οὐκ ἤτησω, δέδωκά σοι). È a 3Reg. 3.13 che *Carm.* 79.1 fa riferimento, non come 3Reg. 3.11 come è stato erroneamente segnato in apparato, certamente per *lapsus calami*<sup>1149</sup>.

### 37 *Carm.* 80 – Εἰς τὴν ἐν τῷ Σωσθενίῳ εἰκόνα

Il *Carm.* 80 ha un contesto di produzione e un referente iconografico molto simile a *Carm.* 57, composto per il ritratto dell'imperatore Costantino IX Monomaco realizzato all'interno del santuario di Teodoro a Euchaita, a séguito di un crisobollo imperiale che, probabilmente, ne garantiva e regolamentava i proventi. Anche in questo caso, si ha a che fare sicuramente con donazioni (v. 13) ma di più imperatori (v. 1 τοὺς κραταιοὺς δεσπότας; v. 9 τοῖς δεσπόταις) al monastero di Sostenio; i monaci fecero quindi realizzare all'interno del monastero beneficiario una raffigurazione degli imperatori mentre sono incoronati da Cristo.

Il monastero di San Michele Arcangelo nel golfo di Sostenio – τοῦ Σωσθενίου ο ἐν τῷ Σωσθενίῳ – si trovava sulla costa europea del Bosforo<sup>1150</sup>: la chiesa doveva essere tardoantica<sup>1151</sup> e fu un importante centro legato all'attività degli Stiliti; il monastero fu molto probabilmente restaurato e riformato – e non fondato<sup>1152</sup> – da Basilio II Bulgaroctono, poiché, secondo Nic.Chon. *Chron.* 8.5, p. 373.11-21 van Dieten, Isacco II Angelo propose un nuovo τυπικόν al Monastero, sovvertendo, secondo alcuni, lo

<sup>1149</sup> Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPIUS 2018, p. 587) ripetono nel loro commentario l'errore e, per questo motivo, non sono convinti del suggerimento di de Lagarde («there may be etc.»).

<sup>1150</sup> Sulla chiesa e sul monastero, vd. JANIN 1934b, pp. 44-47, JANIN 1969, pp. 346-350 e PEERS 1998. Gli studiosi non sono sicuri se il monastero τοῦ Σωσθενίου sia da identificare o meno con San Michele ἐν τῷ Ἀνάπλω: mentre PARGOIRE 1898 e JANIN 1934b, pp. 37-40, un'opinione poi ribadita in JANIN 1969, pp. 338-340, sono convinti che con San Michele ἐν τῷ Ἀνάπλω si intenda un Μιχαήλιον distinto, FAILLER 2009, rivalutando le fonti, lo identifica con il monastero τοῦ Σωσθενίου, ma i suoi dati, in realtà, sono prove a favore della distinzione in due centri di culto, il monastero τοῦ Σωσθενίου nell'attuale İstinye e il monastero ἐν τῷ Ἀνάπλω tra Topane e il quartiere di Kuruçeşme a Beşiktaş.

<sup>1151</sup> Tuttora vi è una ἐκκλησίας τῶν Παμμέγιστων Ταξιαρχῶν a İstinye, costruita però nel 1838.

<sup>1152</sup> JANIN 1934b, p. 44 sostiene che sia stato fondato da Basilio II, ma JANIN 1969, p. 348 rivede in parte la sua precedente affermazione «On en conclu que le fondateur, ou du moins le restaurateur du monastère était Basile II le Bulgaroctone». FAILLER 2009, p. 177 ipotizza un «typikon délivré au monastère Saint-Michel par Basile II». Ma l'opinione sia di Janin sia, conseguentemente, di Failler è inficiata dalla loro erronea attribuzione al monastero di Sostenio del crisobollo e del τυπικόν celebrati da Mauropode in *Carm.* 46 e 50 Tale attribuzione, che si ritrova in JANIN 1934b, p. 44 (= JANIN 1969, p. 348) e, quindi, in FAILLER 2009, p. 168, come giustamente ha riscontrato DE GREGORIO 2010, pp. 30-31, dipendono dall'ipotesi, del tutto infondata, di PARGOIRE 1898, pp. 88-97.

spirito delle disposizioni di Basilio<sup>1153</sup>. A ogni modo, l'epigramma mauropodeo attesta che, in un punto non precisato tra la metà e il finire degli anni '70 dell'XI secolo, presso Sostenio vi era un monastero caro ad alcuni imperatori che lo finanziavano<sup>1154</sup>.

L'iconografia a cui alludono i primi versi sembra identificabile. Gli imperatori (v. 1 τὸὺς κραταιοὺς δεσπότης) sono incoronati da Cristo, che dà loro il dominio sulla terra: si tratta della tradizionale iconografia dell'incoronazione celeste che fu diffusissima nel mondo bizantino e continuò a essere successivamente usata nel mondo slavo<sup>1155</sup>. Numerosi sono anche gli esempi di raffigurazioni coeve a Giovanni Mauropode preservate, vd. e.g. fig. 88–96<sup>1156</sup>.

Non è chiaro chi siano i δεσπότες incoronati da Cristo nel componimento mauropodeo e, in tal senso, non aiutano né le fonti raccolte da Janin, che saltano a piè pari da Basilio II Bulgaroctono all'Impero latino d'Oriente<sup>1157</sup>, né quelle presentate da Failler, dato che partono da Teofilatto d'Ocrida<sup>1158</sup>. In generale, come giustamente rileva Torno Ginnasi, «dei trentadue Imperatori che si sono susseguiti sul trono di Costantinopoli tra l'867 e il 1204 [...] ben ventitré sono protagonisti di scene di incoronazione celeste<sup>1159</sup>» e, in particolare, stando ai suoi dati, tra Michele IV Paflagone e Niceforo III Botaniate, solamente per Michele V il Calafato, Michele VI Stratiotico<sup>1160</sup> e Isacco I

---

<sup>1153</sup> Vd. quanto si dice in NICETAS CHONIATES 2001-2017, p. 712 n. 8. Ma un τυπικόν non coincide per forza con la fondazione di un monastero: si pensi a quello promulgato da Costantino IX per la Lavra atonita, menzionato a pp. 473-475. Si attende ancora il contributo promesso da DE GREGORIO 2010, pp. 24-25 n. 50 che aiuterebbe non poco a dipanare molti dubbi, causati soprattutto da studi spesso imprecisi.

<sup>1154</sup> Va aggiunto un dato che finora è stato ignorato dagli studiosi. Nel sinassario edito da Delehayé, è esplicitamente menzionata la σύναξις τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ ἐν τῷ Σωσθενείῳ per il 9 giugno (*Syn. eccl. CP*, col. 789 Delehayé) Si tratta di un giorno alquanto affollato di memorie liturgiche, dato che sono celebrati anche diversi Santi martiri: Oreste, Diomede e Rodone (BHG<sup>3</sup>); Alessandro e Antonina; Alessandro vescovo di Prusa; Anania e Codrato; santa Pelagia. Questa festività è preceduta l'8 giugno dalla μνήμη τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου ἐν τῷ Σωσθενείῳ (*Syn. eccl. CP*, col. 789 Delehayé), menzionata solamente in alcuni codici tra quelli considerati da Delehayé per la sua edizione: Par. gr. 1575 (diktyon 51195 = ms. Ra in Delehayé; XII sec.), che non ha la menzione della festività del 9 giugno; Par. suppl. gr. 152 (diktyon 52922 = ms. Ra in Delehayé; XIII sec.); Bodl. Auct. T.III.16 (Misc. 233, diktyon 47181, ms. Da in Delehayé; an. 1327). Molti di più, invece, per la festività dell'Arcangelo il 9 giugno, vd. *Syn. eccl. CP*, coll. 789-790. La medesima informazione si ritrova, però, anche nel τυπικόν edito da Mateos per lo stesso giorno: *Typ. Magn. Eccl.* p. 308.25-26 Mateos μνήμη τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου ἐν τῷ Σωσθενείῳ. Se si ritiene tale dato accettabile, non si tratta di un'informazione scontata: anche se, poniamo, la data fosse stata riportata erroneamente, il Sinassario registrerebbe, infatti, la presenza di due commemorazioni liturgiche nel monastero di Sostenio, una della Θεοτόκος e una dell'Arcangelo Michele – le altre menzioni del monastero di Sostenio sono legate alla biografia degli Stiliti. Inoltre, se la data è corretta, la prima coinciderebbe col profesto della seconda.

<sup>1155</sup> A riguardo si veda TORNO GINNASI 2014 e, sul mondo slavo, TORNO GINNASI 2017.

<sup>1156</sup> Per ulteriori esempi, si rimanda a TORNO GINNASI 2014, pp. 110-135.

<sup>1157</sup> JANIN 1934b, pp. 44-45 JANIN 1969, pp. 347-348.

<sup>1158</sup> FAILLER 2009, pp. 176-181. In entrambi i casi è presente anche la menzione di Mauropode ma la loro interpretazione è viziata dal presupposto per cui anche i *Carm.* 46 e 50 si riferiscono al Monastero di Sostenio.

<sup>1159</sup> TORNO GINNASI 2014, p. 179.

<sup>1160</sup> TORNO GINNASI 2014, p. 120 riporta solo l'immagine di un ιστάμενον in cui Michele VI è

Comneno non sono attestate simili raffigurazioni, neanche sugli *ιστάμενα*<sup>1161</sup>, anche se non preclude la possibilità che vi siano stati degli esemplari perduti o non menzionati nelle fonti. Il genere maschile di *τοὺς δεσπότης* porta a escludere il breve regno delle sole Zoe e Teodora (19 aprile 1042 – 11 giugno 1042), perché si sarebbe usata la forma *τὰς δεσποίνας* (cfr. *titulus* del *Carm.* 55), mentre il numero plurale fa escludere il regno di Teodora (11 gennaio 1055 – 31 agosto 1056) così come il breve interregno di Eudocia Macrembolitissa (22 maggio 1067 – 1 gennaio 1068). Si proceda con ordine:

1. Michele IV il Paflagone (1034-1041) – è conservato un raro *ιστάμενον* proveniente da Tessalonica, sul cui rovescio vi sono il sovrano e l'Archangelo Michele stanti, separati dal labaro (Ex Stack's Bowers Galleries, Horn Collection, 2009, it. 3252)<sup>1162</sup>; sulla destra è raffigurata anche la *manus Dei* che investe l'imperatore.
2. Costantino IX, Zoe e Teodora (1042-1055) – si ha lo straordinario esempio della miniatura in Sin. gr. 364 (1042-1050, diktyon 58739), f. 3r (vd. fig. 88) e testimoniata anche dai *Carm.* 71-72 per il complesso di San Giorgio dei Mangani. Il plurale esclude la possibilità, attestata dal *Carm.* 57, che vi sia il solo Costantino IX. Si è detto che la presenza del solo Costantino IX dipende dal fatto che il crisobollo era stata da lui emanato, ma anche nel caso in cui il *Carm.* 80 dipendesse da un atto simile a quello di *Carm.* 57 e dei documenti atoniti del 1046 e 1052 già menzionati<sup>1163</sup> e, quindi, fosse da inquadrare nel piano di regolamentazione degli istituti religiosi (S. Sofia compresa) che Costantino IX realizzò durante il suo regno, l'assenza delle due Porfirogenite sarebbe stata comunque irrispettosa in una zona come quella del Sostenio, molto vicino a Costantinopoli<sup>1164</sup>; d'altronde, esse sono menzionate anche in *Carm.* 71-72 che sono relativi a un complesso, quello dei Mangani, voluto dal solo Costantino IX, in cui le sorelle avevano un ruolo meramente ancillare. Infine, sarebbe stato a dir poco sconveniente che, in una scena di incoronazione celeste destinata a essere quasi certamente di pubblica visione all'interno di un importante centro monastico che fu legato alla famiglia dei Macedoni e che era situato vicino a Costantinopoli, vi fossero solamente i due consorti Costantino IX e Zoe, escludendo Teodora: infatti, l'esempio del mosaico in Santa Sofia, da questo punto di vista, non è un utile parallelo né iconografico (non si tratta di un'incoronazione celeste, Cristo certifica la validità dell'atto imperiale, nonché l'ortodossia dei due benefattori e, probabilmente, del nuovo regolamento offerto, non a caso, dalle mani di Zoe seppur firmato da Costantino IX) né contestuale (la donazione e, se i due momenti debbono essere congiunti, il nuovo ordinamento liturgico partiva dalla persona di Costantino IX, cui era

---

incoronato dalla Θεοτόκος, come già Romano III Argiro, vd. *infra*.

<sup>1161</sup> Per le motivazioni di quest'assenza, si veda TORNO GINNASI 2014, p. 113 per Michele V e TORNO GINNASI 2014, p. 121 per Isacco I.

<sup>1162</sup> La riproduzione si ritrova in TORNO GINNASI 2014, p. 111.

<sup>1163</sup> Vd. pp. 473-475.

<sup>1164</sup> Si ricordi che, soprattutto all'inizio del suo regno, il potere di Costantino IX dipendeva dalla presenza, al suo fianco, delle due Porfirogenite e dal suo matrimonio con Zoe.

aggiunta Zoe in qualità di consorte porfirogenita, grazie alla quale Costantino IX godeva del diritto di essere imperatore). Non mi sono note raffigurazioni di Costantino IX assieme a Teodora (regno dal 1050 al 1055), una volta che Zoe Porfirogenita morì.

3. Costantino X Doukas, Eudocia Macrembolitissa e Michele VII Doukas (1059-1067): si tratta della medesima iconografia che si ritrova in Barb. gr. 372 (1059-1067, diktyon 64915), f. 5r (fig. 89). È altresì attestata un'iconografia simile al mosaico in Santa Sofia di Giovanni II Comneno e sua moglie Piroška/Irene, in cui è la Θεοτόκος a essere posta in mezzo tra Costantino X, Eudocia e due dei loro figli (probabilmente il primogenito Michele e il porfirogenito Costanzo<sup>1165</sup>): tale immagine, però, è conservata nel Par. gr. 922 (1059-1067, diktyon 50511), f. 6r, un manoscritto voluto e posseduto da Eudocia stessa e contenente scritti relativi all'ortodossia<sup>1166</sup>: la committenza femminile e il *fil rouge* delle opere raccolte nel codice<sup>1167</sup> dovettero essere di fondamentale importanza nella realizzazione di questa miniatura<sup>1168</sup>.
4. Romano IV Diogene, Eudocia Macrembolitissa e i fratelli Costanzo, Michele e Andronico (1068-1071): si tratta di un'iconografia diffusa nei sigilli (vd. *DO Seals* 6, n. 82.3, fig. 90-91) e nelle monete, in cui, sul dritto, Romano IV ed Eudocia sono posti ai lati di Cristo, che li incorona; sul rovescio, vi sono i tre fratelli Doukas figli di Costantino X, associati al potere dei due *seniores*: Michele VII è posizionato al centro ed è vestito con paramenti regali perché già associato al potere dal padre Costantino X Doukas (vd. Barb. gr. 372, fig. 89)<sup>1169</sup>.
5. Michele VII Doukas e la sua consorte Maria di Alania (1071-1078): l'iconografia dell'incoronazione dei due sovrani si ritrova in una placca del famoso Tritico Khakhuli conservato a Tbilisi (vd. fig. 92-93) e in Par. Coislin 79 (diktyon 49223; 1078-1081), f. 2bisv, dove però il nome di Michele VII è stato eraso a favore del suo usurpatore, Niceforo III Botaniata (fig. 94). Michele VII, esattamente come

---

<sup>1165</sup> Rispetto al Barb. gr. 372, la presenza in Par. gr. 922 del Porfirogenito Costanzo, il terzo genito di Costantino Doukas, nato nel 1060 dopo che il padre divenne imperatore, a fianco del primogenito Michele (nato attorno al 1050) è altresì molto importante: il Porfirogenito, infatti, è il primo figlio legittimo nato da imperatore dal 960, quando era nato Costantino VIII, l'ultimo rampollo della dinastia dei Macedoni, nonché il primo Porfirogenito della nuova dinastia. Per l'imperatrice Eudocia, la committente del manoscritto, l'aver dato alla luce a un Porfirogenito dovette essere motivo di grande onore. Per quanto riguarda il secondo genito Andronico (nato nel 1057, prima che suo padre divenisse imperatore), egli ebbe un ruolo del tutto marginale e fu creato co-imperatore da Romano IV Diogene al fianco dei due fratelli maggiori solamente per equipararlo agli altri figli di Costantino X ed Eudocia.

<sup>1166</sup> Riguardo a questo importante codice, vd. J. ANDERSON 2008 e, per gli epigrammi ivi contenuti, BEiÜ IV Nr. FR19, pp. 141-143 Rhoby (= DBBE Type 3693, olim typ/1784), DBBE Type 3695 (olim typ/1785) e Type 1951 (olim typ/133).

<sup>1167</sup> Vd. le considerazioni sull'iconografia del mosaico di Costantino IX e Zoe *supra* al punto 2 di questo stesso elenco.

<sup>1168</sup> Cfr. il reliquiario Kreml, Gosudarstvennaja Oruzejnaja palata (Inv-Nr. MZ 1148), realizzato probabilmente durante il regno di Costantino X Doukas, riporta l'immagine di Costantino X e sua moglie Eudocia. Sul reliquiario è posto anche un epigramma, vd. BEiÜ II Nr. Me99, pp. 285-287 Rhoby.

<sup>1169</sup> Vd. TORNO GINNASI 2014, pp. 125-126.

i due suoi predecessori omonimi di stirpe paflagone, era devoto all'Arcangelo Michele, come si può vedere da alcuni *ιστάμενα* conati durante il suo regno.

6. Niceforo III Botaniate e Maria di Alania (1078-1081): l'unica raffigurazione della loro incoronazione celeste è quella in Par. Coislin 79, in realtà commissionato per essere donato a Michele VII. Vd. n. precedente.

È poi risaputo che il culto di San Michele Arcangelo fosse molto diffuso a Costantinopoli e, solo nel *corpus* mauropodeo, vi sono tre componimenti che sono pensati per descrivere o accompagnare una sua immagine: peraltro, se per il *Carm.* 24 lo si può solo supporre, per i *Carm.* 73-74 è certo che l'icona fu commissionata dall'imperatrice Teodora Porfirogenita. Nel corso degli ultimi sessant'anni dell'XI secolo, si avvicendarono al potere quattro imperatori di nome Michele, che potrebbero aver mostrato devozione al loro Santo eponimo. D'altronde, il primo imperatore direttamente menzionato nel *corpus* mauropodeo è proprio Michele IV il Paflagone che, sposato con Zoe Porfirogenita, può essere il primo candidato per l'identificazione dei *δεσπόται*. Anche se, a dire il vero, non ci sono prove certe per escluderlo totalmente, va detto che l'unica prova a me nota di una possibile devozione di Michele IV per il suo Santo eponimo si ritrova nel raro *ιστάμενον* tessalonicense citato in precedenza: tuttavia, come opportunamente segnalato anche da Torno Ginnasi<sup>1170</sup>, si tratta di un'emissione legata al ruolo di Tessalonica nella vittoriosa guerra contro i Bulgari<sup>1171</sup>. D'altra parte, il ruolo svolto dalla dinastia dei Paflagoni nel *corpus* mauropodeo è limitato alla sola menzione in *Carm.* 26 di Michele IV e suo fratello Giorgio, committente (almeno)<sup>1172</sup> della realizzazione di un Cristo Pantocratore. Michele V fu una figura troppo controversa<sup>1173</sup> perché una sua incoronazione celeste venga ricordata nella collezione vaticana e una sua committenza possa dunque rimanere un motivo di vanto per Mauropode. Infine, durante il regno di Michele VI, Mauropode con tutta probabilità era a Euchaita.

Rimane Michele VII Doukas che, recentemente, Geōrgios Tzantēlas ha proposto di identificare con il destinatario dell'incoronazione celeste fatta realizzare dai monaci di Sostenio e, dunque, anche dell'epigramma mauropodeo<sup>1174</sup>. Partendo dall'esclusione di Costantino IX e delle due Auguste Zoe e Teodora di Kazhdan, Tzantēlas sostiene che l'incoronazione di Michele VII e sua moglie Maria di Alania sono il soggetto più plausibile della raffigurazione per cui fu scritto il *Carm.* 80: in Par. Coislin 79, f. 2v l'imperatore è al centro tra Giovanni Crisostomo (le cui opere sono contenute nel manoscritto commissionato da Michele VII) e l'Arcangelo Michele<sup>1175</sup>. Partendo dalla ricostruzione proposta per il Gruppo VI da Titos Papamastorakis sulla base materia-

---

<sup>1170</sup> *Ibidem.*

<sup>1171</sup> Vd. TORNO GINNASI 2014, pp. 110-111. La scelta dipende dall'occasione.

<sup>1172</sup> Sull'ipotesi che egli sia il committente dell'intero ciclo iconografico descritto dai *Carm.* 1-26.

<sup>1173</sup> Si pensi a quanto ne dice Psello nella sua *Cronografia*, così come la forte satira contro l'imperatore, ormai depresso e accecato, condotta da Cristoforo Mitileneo in *Carm.* 52.

<sup>1174</sup> TZANTILAS 2005, citato anche in CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 588.

<sup>1175</sup> A riguardo, si veda SPATHARAKIS 1976, p. 112.

le attualmente contenuto nel Trittico Khakhuli<sup>1176</sup>, si intuisce che la placca originale disponeva, da sinistra verso destra, le seguenti figure: San Giorgio, San Michele, rivolto verso destra con la corona in mano, l'imperatore Michele VII [mancante], la consorte Maria [mancante], la Vergine, girata verso sinistra con la corona in mano, San Demetrio. Anche se le due figure dei sovrani mancano, l'incoronazione da parte dell'Arcangelo e della Θεοτόκος è certa perché i due recano in mano una corona maschile e una femminile: un unico oggetto riunisce i tipi iconografici già menzionati in precedenza per Eudocia (la Vergine, come nel Par. gr. 922), anche in questo caso legata all'incoronazione femminile<sup>1177</sup>, e per Michele IV (l'Arcangelo). D'altronde, la sua ipotesi di individuare una forte devozione di Michele VII nei confronti dell'Arcangelo Michele può essere corroborata anche in forza del Gruppo V ricostruito da Papamastorakis, che sarebbe composto dalla placca contenente l'incoronazione celeste di Michele VII e Maria di Alania in mezzo ai due Arcangeli Michele e Gabriele<sup>1178</sup>: Michele è affiancato a Costantino, mentre Gabriele a Maria<sup>1179</sup>. Per confermare le sue ipotesi, Tzantēlas porta a paragone l'epigramma inciso sul reliquiario di San Demetrio appartenuto a Costantino X ed Eudocia Macrembolitissa, nonché alcuni epigrammi presenti nel Par. Coislin 79:

**BEiÜ II Nr. Me99, pp. 285-287 Rhoby**

Σαφῆς πέφυκα τοῦ κιβωρίου τύπος  
 τοῦ λογχονύκτου μάρτυρος Δη<μη>τρίου·  
 ἔχω δὲ Χριστὸν ἐκτὸς ἐστηλωμένον  
 στέφοντα χερσὶ τὴν καλὴν ξυνωρίδα·  
 ὁ δ' αὖ με τεύξας Ἰωάννης ἐκ γένους  
 Αὐτωρειανῶν τὴν τύχην μυστογράφος.

Traduzione: Sono la copia perfetta del ciborio del martire Demetrio, ucciso dalla lancia. Io ho Cristo rappresentato sull'esterno<sup>1180</sup>, mentre incorona con le sue

<sup>1176</sup> PAMAMASTORAKIS 2002a, pp. 242-245 con la sua sistemazione dei due polittici da lui definiti Gruppo V (incoronazione celeste, vd. fig. 93) e Gruppo VI.

<sup>1177</sup> TORNO GINNASI 2014, pp. 109-110, parlando di un ἱστώμενον di Romano III Argiro in cui egli è incoronato dalla Vergine, afferma che questo tipo di iconografia veniva usata quando il detentore del potere doveva rinsaldarlo perché non legato alla dinastia che lo precedeva (cfr. Michele VI Stratiotico, vd. *supra*); come ricorda lo studioso, Romano III fu anche promotore di un restauro del monastero di Maria Peribleptos. Nel caso di Romano III, però, potrebbe essere anche una velata allusione iconografica, sublimata nell'incoronazione da parte della Vergine, della realtà storica della sua ascesa al trono, dipesa (e anche fatta cessare) dalla volontà di Zoe, la detentrica per diritto di sangue del trono imperiale. Si tratta di tematiche non estranee alla dinastia macedone, anche se in questo caso è donna Zoe a rendere l'uomo Romano Argiro imperatore: cfr. BEiÜ IV Nr. FR16, pp. 138-140 Rhoby = DBBE Type 3689 (olim typ/1782), in cui si rammenta esplicitamente, a memoria dell'onore ottenuto da Basilio I, che lo status di imperatrice di Eudocia dipende dal marito.

<sup>1178</sup> Sulla placca centrale è preservato il BEiÜ II Nr. Me30, pp. 195-196 Rhoby: στέφω Μιχαήλ σὺν Μαριάμ χερσὶ μου.

<sup>1179</sup> PAMAMASTORAKIS 2002a, pp. 239-243.

<sup>1180</sup> Il verbo ἔχω regge in questo caso il participio predicativo dell'oggetto, dunque non bisogna intendere come EPIGRAMMATA BYZANTINA 2010, p. 285 «ich enthalte Christus, der außen dargestellt ist», giacché il reliquiario è la miniaturizzazione del ciborio di Demetrio e, quindi, contiene una reliquia del Santo martire.



mani la bella coppia imperiale. Colui che mi ha fatto è Giovanni, di nascita è degli Autōreianoi ed è per sorte un *mystographos*<sup>1181</sup>.

**BEiŪ IV Nr. FR34, pp. 160-161 Rhoby = DBBE Type 2071 (olim typ/144)**

Σκέποι σε Χριστὸς εὐλογῶν, Ῥώμης ἄναξ,  
σὺν βασιλίδι τῇ πανευγενεστάτῃ.

Traduzione: Cristo ti protegga, o Signore di Roma, benedicendoti insieme alla nobilissima regina.

**BEiŪ IV Nr. FR32, pp. 157-159 Rhoby = DBBE Type 1918 (olim typ/42)**

Ἐγὼ μὲν εἰμι σὸς φύλαξ, στεφηφόρε,  
ὡς ἔγνωσ ἀυτὸς πραγμάτων τὰς ἐκβάσεις·  
ὁ δ' αὖ γε ῥήσεις καὶ χρυσοῦν φέρων στόμα  
ὁ συγγραφεὺς ἔστηκεν εἰς δυσωπίαν  
αἰτῶν σὺν ἡμῖν γραφέως τοῦ σοῦ χάριν  
ὄν εὐμενῶς βλέποις τε καὶ τρέφοις, ἄναξ.

Traduzione: Io<sup>1182</sup> sono il tuo custode, o portatore di corona, poiché so le conseguenze dei fatti: lo scrittore, che ti conduce alle orecchie discorsi e un'aurea loquela<sup>1183</sup>, sta lì in piedi dinanzi a te per pregarti, assieme a me, a vantaggio di chi ha fatto realizzare questo codice: che tu lo possa guardare con favore, o signore, e sostentarlo!

<sup>1181</sup> Si tratta del segretario segreto, forse sottoposto al *μυστικός* dell'imperatore, vd. *EPIGRAMMATA BYZANTINA* 2010, p. 286.

<sup>1182</sup> L'epigramma è composto come se fossero le parole dell'Arcangelo Michele pronunciate a Michele VII. Esse sono relative alla raffigurazione sottostante, ma il gioco metaforico è molto sottile: Giovanni Crisostomo, ovvero il contenuto del codice e per *sineddoche* il codice nella sua fisicità e nella sua funzione di dono, intercedono presso l'imperatore, il destinatario del codice, a favore del *γραφεύς*, che in questo caso sembra far coincidere in una sola persona il copista e il benefattore. In realtà, forse, va inteso in senso causativo, come *γραφέω* in *Carm.* 73 (vd. *EPIGRAMMATA BYZANTINA* 2018, p. 159): dunque è colui che ha fatto copiare il codice, ovvero il monaco Sabba raffigurato al f. *Πβισρ* dinanzi al sovrano assiso. L'epigramma sovrastante quest'immagine (BEiŪ IV Nr. FR13, pp. 159-160 = DBBE Type 2117, olim typ/177) è composto come se fosse pronunciato da Sabba stesso e, in sostanza, chiede quanto poi, secondo il resoconto dell'Arcangelo, Crisostomo, intercedendo presso il sovrano al foglio successivo, sta supplicando per lui: ὕψους ἀνάκτων εὐκλεῆς σκηπτουχία / ταῖς ἡδοναῖς θέλχθητι ταῖς ἐκ τῶν λόγων / καὶ τὴν ψυχὴν τέρφθητι καὶ χαίρων κρότει· / σοῖς οἰκέταις βράβευε χεῖρα πλουσίαν. Sabba e Crisostomo sono nella medesima posizione nell'immagine, a sinistra. Questo tipo di raffigurazione potrebbe rappresentare due distinte scene di un medesimo momento: nella realtà, Sabba sta donando il codice a Michele VII; Michele VII, nel compiere la decisione di sostentarlo come ringraziamento del dono, decide sulla base di quanto il dono stesso vale (nell'epigramma e nella raffigurazione, le parole di Giovanni Crisostomo), aiutato da un Arcangelo in veste di tradizionale "angelo custode".

<sup>1183</sup> Si descrive precisamente la miniatura, in cui Giovanni Crisostomo, posto sulla sinistra, è rivolto all'imperatore. Si traduce *χρυσοῦν ... στόμα*, la bocca d'oro del soprannome del patriarca costantinopolitano, con "aurea loquela" perché il v. 3 parla delle dolci e convincenti parole che Crisostomo stesso, l'autore delle opere contenute nel codice, dice all'imperatore intercedendo in favore di chi quel codice lo ha materialmente fatto realizzare. Infatti questo è il senso sotteso al v. 2: l'Arcangelo spiega la motivazione per cui Crisostomo sta dialogando con il sovrano. A riguardo, si veda PAUL 2012, p. 98.

BEiÜ IV Nr. FR34, pp. 160-161 Rhoby = DBBE Type 1918 (olim typ/42)

Σκέποι σε Χριστὸς εὐλογῶν, Ῥώμης ἄναξ,  
σὺν βασιλίδι τῇ πανευγενεστάτῃ.

Traduzione: Cristo ti protegga, o Signore di Roma, benedicendoti insieme alla nobilissima regina.

Tzantēlas conclude che la raffigurazione che è descritta nel *Carm.* 80 è simile a quella presente in Par. Coislin 79, f. 2v, ma con l'aggiunta di angeli che non sarebbero stati inseriti nella descrizione poetica di Mauropode. In realtà, Tzantēlas non fa altro che ricostruire un'iconografia molto plausibile, ma non porta prove convincenti per quanto concerne le problematiche poste dall'epigramma mauropodeo.

La famosa miniatura del Par. gr. 510 (diktyon 50085), f. Cv sembra corroborare l'ipotesi di Tzantēlas: Basilio I è, infatti, incoronato dall'Arcangelo Gabriele, posizionato a destra, mentre alla sua sinistra è posto il suo Santo prediletto, il Profeta Elia, un Santo di fondamentale importanza per la dinastia dei Macedoni. La figura è incorniciata da un epigramma tetrastico:

BEiÜ IV Nr. FR17, pp. 138-140 Rhoby = DBBE Type 3691 (olim typ/1783)

Τὸ [...] ἐμφανῶς [...]   
νίκην κατ' ἐχθρῶν Ἡλίας ὑπογράφει.   
ὁ Γαβριήλ δε τὴν χαρὰν προμηνύων   
Βασίλειε στέφει σε κόσμου προστάτην.

Traduzione: ... chiaramente ... Elia attesta una vittoria contro i nemici, Gabriele invece, annunciando la gioia, ti incorona, Basilio, come protettore del mondo.

Tuttavia, ben più che a Elia, bisogna porre l'attenzione sulla posizione dell'Arcangelo Gabriele. Più di un secolo dopo al manoscritto parigino, nel manoscritto Marc. gr. Z. 17 (coll. 421, diktyon 69488; X sec. ex.), f. IIIr è raffigurata un'incoronazione celeste di Basilio II Bulgaroctono su quattro registri, al centro dei quali vi è l'imperatore, la figura più imponente della miniatura: esattamente sopra di lui, nel primo registro superiore, Cristo porge la corona; nel secondo registro, essa è posta sul capo dall'angelo sulla destra (Gabriele) mentre, sulla sinistra, l'Arcangelo Michele – il militare – porge una lancia (che sostituisce il tradizionale labaro); nel terzo registro, che corrisponde al busto di Basilio II, sui lati vi sono dei tondi in cui sono raffigurati alcuni martiri; ai piedi di Basilio, in una disposizione che ricorda molto da vicino quella della Trasfigurazione, vi sono i nemici che si prostrano dinanzi al magnifico sovrano. Al f. IIv vi è un epigramma che descrive precisamente la miniatura, seguendo i registri dall'alto verso il basso (unendo il terzo e il quarto nel distico finale). La figura di Basilio, col nome proprio o con altri chiari riferimenti, compare in ciascuna delle tre sezioni per sottolineare il dato iconografico della sua disposizione centrale e, grazie alla sua dimensione, disposta su ciascun registro<sup>1184</sup>:

<sup>1184</sup> Basilio II si trova sul tradizionale piedistallo, ma i piedi sono posti nel quarto registro, il terreno su cui sono prostrati i nemici.

Τὸ θαῦμα καινὸν ὧδε τῶν ὀρωμένων  
Χριστὸς προτείνει δεξιᾷ ζωηφόρῳ  
ἔξ οὐρανοῦ τὸ στέμμα, σύμβολον κράτους,  
πιστῶ κραταιῶ δεσπότη Βασιλείῳ.  
Κάτωθεν οἱ πρότιστοι τῶν ἄσωμάτων,  
ὁ μὲν λαβῶν ἤνεγκε καὶ χαίρων στέφει,  
ὁ δὲ προσάπτων τῷ κράτει καὶ τὰς νίκας,  
ρόμφαιαν, ὄπλον ἐκφοβοῦν ἐναντίους,  
φέρων δίδωσι χειρὶ τῇ τοῦ δεσπότου.  
Οἱ μάρτυρες δὲ συμμαχοῦσιν ὡς φίλῳ  
ρίπτοντες ἐχθροὺς τοὺς ποσὶ προκειμένους.

Traduzione: Per chi osserva ecco uno spettacolo davvero singolare. Con la mano destra, la portatrice di vita<sup>1185</sup>, Cristo protende dal cielo la corona, il simbolo del potere, sul capo del pio e potente signore Basilio. Sotto, i principi degli angeli incorporei: l'uno, dopo aver ricevuto la corona e averne gioito, la porta al sovrano; l'altro, aggiungendo al potere imperiale anche le vittorie belliche, trasportando una lancia, un'arma che spaventa i nemici, la consegna nelle mani del sovrano. I martiri sono al suo fianco nella battaglia perché è un loro caro, scacciando i nemici prostrati ai suoi piedi.

Nella raffigurazione, più volte citata, dell'incoronazione celeste di Costantino IX, Zoe e Teodora nel manoscritto Sin. gr. 364, f. 3r (fig. 88), il miniatore adatta un'iconografia, paragonabile precisamente a quella del manoscritto marciano, alla contingenza storica, straordinaria<sup>1186</sup>, per la quale erano detentori del potere tre imperatori in un unico momento. Per questo motivo, Cristo irradia le teste dei tre sovrani e vi sono tre corone: una discende da Cristo Pantocratore direttamente sul capo di Costantino IX; le due sorelle porfirogenite sono coronati da due angeli. Mentre nei manoscritti parigino e marciano gli angeli sono sempre identificati, in questo caso non lo sono, nonostante il numero sia rimasto identico a quelli presenti nel Marc. gr. Z. 17, dato che Costantino IX riceve direttamente da Cristo la corona. Attorno è trascritto un epigramma che celebra i tre sovrani come rappresentazione terrena della Trinità<sup>1187</sup>: non è affatto inaspettato che esso non citi per nulla gli angeli, dato che Cristo irradia direttamente i tre capi degli imperatori e gli angeli hanno solo la tradizionale funzione ancillare, trasportando la corona da Cristo ai sovrani. È dunque chiara la dipendenza iconografica dell'incoronazione nel Barb. gr. 372 di Costantino X, Michele VII e Eudocia da quella presente nel codice sinaitico<sup>1188</sup>: in questo caso Cristo è posto al

<sup>1185</sup> È un riferimento alla Resurrezione di Lazzaro.

<sup>1186</sup> Certo i sigilli e le monete di Romano IV Diogene sono singolari, ma Cristo incorona direttamente solo Romano IV ed Eudocia, mentre sul rovescio i tre rampolli, figli di primo letto di Eudocia, non sono incoronati né indicati da una *manus Dei*.

<sup>1187</sup> BEiÜ IV Nr. ÄG11, pp. 87-89 Rhoby = DBBE Type 2142 (olim typ/196), riportato integralmente e tradotto a p. 524.

<sup>1188</sup> Non bisogna pensare a una dipendenza diretta da codice a codice, ma forse è bene supporre una diffusione della raffigurazione di Costantino IX, Zoe e Teodora che divenne modello dell'incoronazione imperiale allorquando, per la seconda volta, vi furono tre regnanti al trono bizantino.

centro del registro superiore, assiso in trono, con in mano una sola corona che pro-  
tende verso la sua destra; nel secondo registro, tre angeli pongono sul capo di ciascun  
imperatore la propria corona. Come nel manoscritto sinaitico, anche in questo caso  
gli angeli non sono nominati.

Tornando alle placche del Trittico di Khakhuli, si nota dunque che la posizione di  
Michele e Gabriele nel Gruppo V è del tutto tradizionale, probabilmente con Michele  
posto a destra, di fianco all'imperatore, e Gabriele a sinistra, di fianco all'imperatri-  
ce; essi non partecipano all'incoronazione ma hanno lo stesso ruolo svolto dai Santi  
militari nel Gruppo VI. Per quanto riguarda il Gruppo VI, la situazione non cambia di  
molto. Se si accetta la convincente ricostruzione di Papamastorakis, «the archangel  
Michael and the Virgin are confronting their imperial namesakes, Michael and Ma-  
ria, with crowns in their hands<sup>1189</sup>» e, non va dimenticato, al di sopra del polittico  
(Arcangelo Michele – Michele VII | Maria Alaina – Maria Θεοτόκος) vi sarebbe una  
placca con Cristo assiso in trono. Nonostante l'assenza, nelle mani di Cristo, della  
tradizionale corona, la ricostruzione di Papamastorakis si basa sull'iconografia tradi-  
zionale e, quindi, Michele è esattamente nella posizione in cui si trova anche negli  
altri esempi ricapitolati in precedenza, anche se nel Gruppo VI il suo valore è au-  
mentato dall'omonimia tra i due Santi e i due sovrani incoronati<sup>1190</sup>. D'altra parte,  
il Par. Coislin 79 è stato probabilmente donato all'imperatore, dunque il programma  
iconografico e, con esso, la presenza dell'Arcangelo Michele come consigliere di Mi-  
chele VII in f. IIv dipendevano da una scelta del committente, non del sovrano<sup>1191</sup>.  
Né aiutano a corroborare quest'ipotesi gli esempi di epigrammi cui Tzantēlas addu-  
ce, dal momento che, innanzitutto, lo studioso ha evidenziato formule che sono assai  
diffuse nell'epigrammatica per questo tipo di iconografia o per altre consimili e, per  
di più, non hanno alcun valore cronologico; tali formule confermano semplicemente  
che il soggetto dell'epigramma è un'incoronazione da parte di Cristo senza interme-  
diari. Ciononostante, come ha mostrato Cheynet, il culto di Michele è profondamente  
legato alle famiglie dei Doukai e dei Macrembolitissoi, dall'unione delle quali è nato  
Michele VII<sup>1192</sup>. Infatti, la scelta iconografica di porre San Michele sui dritti dei sigilli  
«marquait souvent une préférence politique» presso figure militari e civili: Cheynet  
ipotizza una coalizione di più interessi sociali ed economici tra la fazione costanti-  
nopolitana guidata da Michele Cerulario e alcuni generali anatolici, le cui famiglie  
avevano avuto fortuna grazie a Basilio II (e legate al culto di San Giorgio), si raggrup-  
pò nell'opposizione a Michele IV e si rafforzò sotto Costantino IX<sup>1193</sup>, portando poi

---

<sup>1189</sup> PAPANASTORAKIS 2002a, p. 243.

<sup>1190</sup> La scelta della Vergine per offrire la corona a Maria d'Alaina dipende, probabilmente, dal loro  
sesso femminile: non è infatti utile per rintracciare nessuna particolare devozione per Maria nella  
sua eponima il suo sigillo (vd. TORNO GINNASI 2014, p. 127), sul cui dritto vi è Maria solamente per  
conformità alla consuetudine. Forse per lo stesso motivo, nel gruppo V, è posto Gabriele di fianco alla  
donna: Gabriele, infatti, è l'Arcangelo dell'annunciazione.

<sup>1191</sup> La funzione dell'Arcangelo Michele in questa miniatura dipende dal suo ruolo nei racconti ve-  
terotestamentari, nel *Libro di Daniele*, in cui, tradizionalmente, è lui a difendere i tre fanciulli nella  
fornace e Daniele tra i leoni, e in *Giuditta*, in cui contende l'anima di Mosé col diavolo.

<sup>1192</sup> CHEYNET 2008, pp. 295-305.

<sup>1193</sup> Data l'importanza di questa fazione, ci si dovrebbe chiedere non solo il perché la scelta di Zoe

all'elezione di Isacco I Comneno dopo la breve parentesi di Michele VI; quest'alleanza si ruppe in breve tempo e, successivamente, fu eletto imperatore un Doukas sposato con la nipote del patriarca Michele Cerulario. In questo contesto di devozione per scelta di fazione, Cheynet giustamente sottolinea che, della ventina di santuari dedicati all'Arcangelo Michele a Costantinopoli, quello di Sostenio è di gran lunga il più prestigioso, vantando la fondazione da parte di Costantino I<sup>1194</sup>.

Da questo punto di vista, va ricordato, come si è detto in precedenza, che il monastero di Sostenio fu riformato durante il regno di Basilio II Bulgaroctono e un'eventuale intervento, tuttavia ignoto da qualsiasi altra fonte, nei confronti del santuario può essere inquadrato nel contesto delle riforme dei santuari rintracciabili nei vari atti emanati da Costantino IX di cui si ha notizia dato che Zoe e Teodora erano nipoti di Basilio II. Quest'ipotesi fu per la prima volta avanzata da Pargoire nel 1898<sup>1195</sup>, modificata da Karpozilos, che propone che dietro al plurale δεσπόται ci siano solo i due consorti Costantino IX e Zoe<sup>1196</sup>; Cortassa è d'accordo con l'ipotesi di Pargoire<sup>1197</sup>. Kazhdan, si è detto, rigetta tale ipotesi e attribuisce l'epigramma all'età di Romano IV Diogene o Michele VII<sup>1198</sup> ma il suo dubbio si basa su un'argomentazione di fondo molto debole, ovvero se Zoe e Teodora possano essere definite, assieme a Costantino IX, δεσπόται<sup>1199</sup>. Se l'intervento nei confronti del monastero di Sostenio fosse dipeso dalla devozione<sup>1200</sup> del benefattore per San Michele, i sovrani della famiglia Doukas sarebbero probabilmente i più papabili per essere identificati con i δεσπόται dell'epigramma maupodeo e, tra di essi, il più plausibile è proprio Michele VII, raffigurato assieme alla sposa Maria d'Alaina, dal momento che, in precedenza, Mauropode si trovava a Euchaita. Cionondimeno, delle due ipotesi di ricostruzione di Tzantēlas<sup>1201</sup>,

---

ricadde su Costantino IX, come fa CHEYNET 2008, p. 298, ma anche perché proprio Teodora, in *Carm.* 73-74, è la committente di un'icona di San Michele: che sia un riferimento implicito a chi favorì il suo ritorno nella scena pubblica dopo la deposizione di Michele V?

<sup>1194</sup> CHEYNET 2008, p. 299.

<sup>1195</sup> PARGOIRE 1898, pp. 88-95

<sup>1196</sup> KARPOZILOS 1982, pp. 89-90. Secondo lo studioso, questo epigramma sarebbe in relazione con i *Carm.* 73-74, in cui è menzionata Teodora.

<sup>1197</sup> CORTASSA 2005, p. 214.

<sup>1198</sup> KAZHDAN 1995, p. 370.

<sup>1199</sup> A riguardo, vd. le considerazioni, pur stringate, di DE GREGORIO 2010, pp. 30-31 n. 75. Kazhdan afferma che nel *Carm.* 80 non vi è alcuna allusione alle normali immagini legate all'elogio dei tre imperatori, ovvero l'identificazione metaforica di Costantino col sole, di Zoe con la luna e di Augusta con una brillante stella. Bisogna però sottolineare che, se l'aggiunta della stella Teodora è un *unicum*, come d'altronde è un *unicum* la compresenza di tre regnanti in un medesimo periodo, l'elogio tramite un'immagini legate alla meteorologia e all'astrologia non è affatto peregrino: si ritrova per Michele IV e i suoi fratelli in *Christ.Mityl. Carm.* 18 e, successivamente, Michele Psello associa a Isacco I e a sua moglie di Bulgaria la medesima immagine sole/luna usata per Costantino IX e Zoe (*Mi.Ps. Epist.* 142.69-75 Π).

<sup>1200</sup> Con devozione si intende sia un'individuale venerazione sia una precisa scelta in campo politico, laddove i confini tra le due aree sono molto sottili. Si tratta della stessa *ratio* alla base della fondazione di San Giorgio dei Mangani da parte di Costantino IX, in cui l'imperatore voleva celebrare il Santo di cui era devoto e con l'insegna del quale la sua famiglia e il suo *entourage* si riuniva come fazione politica, vd. CHEYNET 2008, pp. 288-295 in part. 292.

<sup>1201</sup> TZANTILAS 2005, p. 336.

solo la prima potrebbe essere accettabile giacché Mauropode senz'altro avrebbe menzionato l'Arcangelo Michele se esso fosse stato presente, nel caso in cui l'iconografia avesse come soggetto Michele VII: l'Arcangelo, infatti, è eponimo dell'imperatore incoronato nonché del santuario che, tramite la realizzazione di quest'icona, voleva ringraziare il sovrano per il suo intervento. Si tratta della medesima logica della giustapposizione, nella ricostruzione di Papamastorakis, tra l'Arcangelo come Santo eponimo e Michele VII che sarebbe stato di sicuro sfruttato dal letterato<sup>1202</sup>.

In realtà, penso che si stia cercando dei soggetti dell'iconografia a vuoto. L'epigramma di Mauropode, infatti, è stato chiaramente commissionato dal monastero di Sostenio stesso: ai vv. 11-12 l'elemento più in vista sia τῆς μονῆς τῆς τιμίας / τοῦ Σωσθενίτου | τοῦδε ||, composto da due κῶλα del medesimo numero di sillabe (7), disposti a cavallo della fine verso e, dunque, ciascuno dei due copre una delle due posizioni marcate del verso (rispettivamente, clausola e incipit), e finisce con un pronome, τοῦδε, che collega fortemente il testo epigrammatico al contesto esterno (il monastero) e alla sua importanza e che è posto, proprio per questo motivo, in posizione fortemente marcata, al centro del verso tra due pause. Infatti, se si torna al dubbio espresso da Pargoire circa il plurale δεσπόται, il vero problema che sorge da questo termine non è tanto la possibile inclusione o meno delle due Ἀυγούστου in un plurale maschile, ma il fatto che, se l'epigramma doveva celebrare l'azione di un determinato gruppo di regnanti (Costantino IX, Zoe e Teodora, Michele VII e Maria d'Alania<sup>1203</sup>, l'intera stirpe dei Doukai o altri ancora), i versi né li menzionano né fanno comprendere di chi si tratti. Questa mancanza potrebbe dipendere certo dalla presenza, a Sostenio, dell'iconografia e di apposite iscrizioni in essa: però, in casi del tutto simili (*Carm.* 57, 71-72), Mauropode non manca di menzionare gli imperatori presenti. L'epigramma, quindi, si concentra sul monastero e sulla sua importanza nel panorama religioso costantinopolitano, che ha permesso la concessione di donazioni a séguito di uno o più interventi imperiale, e tale doveva essere l'intento anche dell'iconografia. Il focus è sul fatto che un gruppo di persone che detenevano la carica di imperatori incoronati da Dio (appunto, i δεσπόται) abbiano concesso una continua donazione al monastero: la presenza di raffigurazioni di gruppo degli imperatori è attestata, d'altronde, per altri centri di culto dell'epoca, come San Giorgio dei Mangani.

Data questa difficoltà generale a trovare una contestualizzazione esterna al *corpus* mauropodeo, si consideri ora la posizione dell'epigramma all'interno del *corpus* mauropodeo. Il *Carm.* 80 è incastonato tra due serie di epigrammi (*Carm.* 75-79: il dialogo tra un imperatore anonimo e Cristo, con l'intercessione di Maria e Giovanni il Battista; *Carm.* 81-85, una serie di ἐπιτύμβιοι imperiali) che sono interrelate tramite precisi rapporti di lunghezza e tramite allusioni tra la serie dei *Carm.* 75-79 e, in particolare, il *Carm.* 81; inoltre, se i *Carm.* 75-79 compongono un dialogo, la seconda serie si apre

<sup>1202</sup> Si pensi, ad esempio, all'uso del numero tre per lodare Costantino IX, Zoe e Teodora, immagine terrena della Trinità, in BEiÜ IV Nr. ÄG11, pp. 87-89 Rhoby.

<sup>1203</sup> Per costoro, cfr. l'epigramma preservato nell'incoronazione del Tritico di Khakhuli (BEiÜ II Nr. Me30, pp. 195-196 Rhoby: στέφω Μιχαῆλ σὺν Μαρίας χερσὶ μου), nonché il già citato BEiÜ IV Nr. FR34, pp. 160-161 Rhoby = DBBE Type 2071 (olim typ/144).

con il *Carm.* 81 in cui una *persona loquens* chiede di salvare l'anima dell'imperatore defunto (la medesima funzione di Maria e di Giovanni in *Carm.* 76-77, al centro della serie precedente), mentre nei *Carm.* 82-85 parla direttamente l'imperatore. Tra queste due serie, in cui il *Leitmotiv* è l'umiliazione dell'imperatore come uomo e peccatore ormai defunto per poter ottenere la salvezza eterna da Cristo, Giudice e Pantocratore, è incastonato il *Carm.* 80, che certo avrà avuto una funzione di celebrazione di un atto dell'imperatore raffigurato, ma nel contesto della raccolta ricorda la modalità del conferimento del potere imperiale, che deriva da Cristo. Inoltre, dopo la serie dei *Carm.* 81-85 appare la figura dell'altrimenti ignoto monaco Gregorio a cui Mauropode dona un'icona (*Carm.* 86): dato che l'epigramma per l'icona nel monastero di Sostenio, pur avendo come contenuto l'incoronazione imperiale, è del tutto verosimile che sia stata commissionata a Mauropode dai monaci e non dall'imperatore raffigurato, i due epigrammi testimoniano un forte collegamento tra Giovanni e l'ambiente monacale: d'altronde, come monaco egli morirà, tornato a Costantinopoli.

### 37.1 Commento metrico-ritmico

L'epigramma è composto da sedici versi, dei quali tre contengono una C7 (18,75%). I versi sono divisi in tre parti dalla struttura: i vv. 1-10 presentano due serie identiche, che si aprono con due versi caratterizzati da 5ox (vv. 1-2 e 6-7), seguiti da una serie di tre versi che hanno al centro un altro verso caratterizzato da 5ox (vv. 3-5 7pp, 5ox, 7pp; vv. 8-10 5p, 5ox, 5p); i vv. 11-14 hanno come versi esterni due versi caratterizzati da 5ox e al centro due versi con 5pp, una struttura che si chiude con due versi caratterizzati da 5pp e 7pp (realizzazione in contesto di C7 della disposizione accentuativa del v. 1). I vv. 1-3 hanno un'alternanza binaria per quanto riguarda il primo accento (v. 1 prima sillaba tonica; vv. 1-3 prima sillaba atona); i vv. 4-6 hanno tutti la prima sillaba tonica, mentre i vv. 4 e 6 hanno accento sulla settima sillaba e v. 5 sull'ottava; ai vv. 7-10, il v. 7 e 10 hanno la prima sillaba accentata, i vv. 8-9 la seconda, mentre tutti e quattro i versi pongono accento sull'ottava sillaba. I vv. 11-14 sono caratterizzati dal fatto che hanno la terza sillaba atona: il tonico si sposta a sinistra rispetto a cesura (v. 11 quinta sillaba, v. 12 quarta, v. 13 su seconda e quarta, v. 14 su prima e quinta); il v. 15 pone accento su terza sillaba (primo dopo dal v. 5), mentre il v. 16 ha accento su prima, terza e quinta sillaba. I vv. 11, 14-16 hanno tutti l'ottava sillaba accentata. I vv. 7-16 hanno tutti la settima sillaba atona. Se si raffronta questa struttura con il contenuto dell'epigramma, si noterà che, in realtà, l'ultimo verso di ciascuna struttura è il primo della sezione tematica successiva secondo lo schema:

#I. 4 vv. – II. 5 vv. – III. 7 vv. (1+6)

- I. vv. 1-4 – nella sezione sull'azione di Cristo nel conferimento dei poteri ai sovrani. Il v. 1 ha *pattern*  $a - b - 2a - b$  (bisillabo tronco, trisillabo tronco, *word cluster* tetrasillabico tronco e trisillabo piano), che il v. 2 muta in *pattern*  $b - a - 2a - b$ , ponendo i due trisillabi all'esterno (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo tronco, due *word cluster*, uno tetrasillabico piano e l'altro trisillabico piano). Il v. 3, invece, divide le sillabe in tre

gruppi: un *word cluster* tetrasillabico piano, un trisillabo sdrucciolo e un *word cluster* pentasillabico piano; il v. 4, infine, ha *pattern*  $b - a - b - 2a$  (trisillabo sdrucciolo, bisillabo piano, trisillabo sdrucciolo e tetrasillabo piano). Dal punto di vista ritmico, i vv. 1 e 3 sono di ritmo ascendente (v. 1 giambo, anapesto, anapesto allungato, giambo e atona finale; v. 3 anapesto, giambo, due anapesti<sup>1204</sup> e atona finale), mentre i vv. 2 e 4 hanno al primo κῶλον inversione: dopo un dattilo (in entrambi i casi corrispondente a un aoristo trisillabico alla terza persona singolare) e un giambo, il v. 2 prosegue con un altro giambo e un anapesto, con atona finale, mentre il v. 4 con anapesto e anapesto allungato, con atona finale.

- II. vv. 5-9 – dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 5 incomincia con un gruppo tetrasillabico, seguito da un *pattern* che pone due trisillabi (uno sdrucciolo e uno piano) separati da una tonica appena dopo C7: la tonica γῆ è concordata con ἄπασσα, formando un *enjambement* interno rafforzato dal fatto che, a livello di struttura, il verso è conformato sul *pattern*  $2a - b - 2b$ , in cui il pentasillabo finale è diviso, appunto, in un monosillabo tonico e un participio ad esso concordato. Il v. 6, invece, pone come primo κῶλον la struttura appena vista al secondo κῶλον del v. 5: inizia, quindi, per monosillabo tonico seguito da due *word cluster*, uno tetrasillabico tronco e uno trisillabico piano (entrambi formati da articolo + sostantivo), e due bisillabi piani in clausola; il v. 7 ha sempre monosillabo tonico iniziale seguito da *word cluster* tetrasillabico, ma inverte l'ordine dei due elementi successivi con tetrasillabo piano + *word cluster* trisillabico. Il v. 8 torna a un *pattern* di quattro elementi,  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco, due trisillabi uno piano e uno tronco, tetrasillabo piano), mantenuto praticamente identico anche dal v. 9 (bisillabo tronco, trisillabo tronco, *word cluster* trisillabico tronco e *word cluster* tetrasillabico piano). Mentre il v. 5 è di ritmo ascendente (due giambi, anapesto, anapesto allungato e atona finale), i vv. 6-7 hanno al primo κῶλον inversione: dopo trocheo e anapesto, il v. 6 prosegue con tre giambi, il v. 7 con due anapesti, in entrambi i casi chiusi dall'atona finale. Si tratta di una soluzione identica ai vv. 2 e 4 della prima sezione<sup>1205</sup>. Il v. 8, invece, incomincia con ritmo discendente (dattilo + trocheo), per continuare con ritmo ascendente dopo cesura (anapesto allungato, formato da atona prima di cesura e anapesto dopo di essa + anapesto e atona finale). Il v. 9, infine, è di ritmo discendente come il v. 5, presentando un giambo e tre anapesti con atona finale.
- III. vv. 10-16 – il v. 10 riprende il *pattern* sillabico del v. 9, modificando solo l'ordine degli elementi del primo κῶλον in  $b - a - b - 2a$  (trisillabo sdrucciolo, bisillabo piano, *word cluster* trisillabico tronco e *word cluster* tetrasillabico piano), mentre il v. 11 presenta un pentasillabo tronco, seguito da *word cluster* trisillabico tronco e *word cluster* tetrasillabico piano. Il v. 12 dispone gli elementi in tre gruppi, due *word cluster* pentasillabici attorno a un bisillabo piano, posto peraltro tra la cesura principale

<sup>1204</sup> Nel gruppo οὐ κενουμένην si suppone che il monosillabo iniziale οὐ porti accento di appoggio perché posto dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>1205</sup> A livello verticale, i vv. 5-6 sono speculari per quantità di accenti: il primo ne ha tre nel primo κῶλον (prima, terza, quinta sillaba) e due nel secondo κῶλον (ottava, undicesima sillaba); il v. 6, invece, ha accento nel primo κῶλον solo su prima e quinta sillaba per inversione (sono gli stessi del v. 5, senza l'accento su terza), mentre nel secondo ne ha tre (settima, nona, undicesima).



in C5 e una pausa minore in C7. I vv. 13-14, invece, riprendono il *pattern* del v. 10, ponendo però gli elementi pari all'esterno, come ai vv. 8-9 (v. 13 bisillabo tronco, trisillabo piano, trisillabo tronco e *word cluster* tetrasillabico piano; il v. 14 bisillabo piano, trisillabo tronco e *word cluster* trisillabico tronco, tetrasillabo piano). C'è una stretta somiglianza tra questi due versi, soprattutto il v. 13, e il v. 11, tanto che si può supporre che, in realtà, il primo κῶλον del v. 11 sia da intendere almeno con un accento di appoggio, se non come due elementi distinti metricamente nonostante γάρ sia normalmente proclitico, [i.ɣarmona'ste]. Il v. 15 dispone invece i propri tre elementi secondo un ordine decrescente (pentasillabo sdrucciolo, tetrasillabo piano e trisillabo piano), mentre al v. 16 si ha un monosillabo tonico, due trisillabi (un *word cluster* piano e un participio sdrucciolo), un bisillabo piano e un trisillabo piano (disposizione riconducibile a  $2a - b - a - b$ ). Dal punto di vista ritmico, il v. 10 incomincia con dattilo e trocheo, ma il ritmo diviene ascendente dopo C5 con due anapesti e un'atona finale; il v. 11, invece, ha ritmo ascendente, forse con giambo e tre anapesti con atona finale; il v. 12 prosegue con anapesto allungato, giambo, quattro sillabe atone e arsi in undicesimo piede<sup>1206</sup>, con atona finale; il v. 13 ha due giambi, un anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto dopo di essa), anapesto e atona finale. Il v. 14 incomincia con la cellula ritmica che pone accento su prima e terza sillaba, per cui, dopo un trocheo iniziale, esso prosegue con tre anapesti e un'atona finale. Il v. 15 inizia con anapesto + due atone nel primo κῶλον; nel secondo è come se il ritmo ricominciasse da capo, con due anapesti e un'atona finale. Il v. 16, infine, è di ritmo discendente: due trochei, due dattili e un trocheo finale.

Non vi sono elisioni all'interno dell'epigramma.

## 37.2 Commento letterario

**80.1-9 σή ... δεσπότηαις** Attraverso l'anafora di σή i quattro versi della sezione sono distinti in due distici. L'incipit del primo dei due è tradizionale: rappresenta in maniera molto fisica il conferimento della corona da parte di Cristo ai sovrani, cfr. e.g. BEiÜ II Nr. Me30, pp. 195-196 Rhoby e IV Nr. FR34, pp. 160-161 Rhoby = DBBE Type 2071 (olim typ/144). La disposizione degli elementi è molto interessante: il nominativo e l'accusativo sono appaiati al primo verso, mentre al secondo sono posti l'uno di fianco all'altro i due verbi principali all'aoristo. L'immagine del mare dei carismi nel v. 3, di ascendenza spiccatamente paolina, si ritrova proprio nella decima omelia di Giovanni Crisostomo su Rm. 5.12 (PG 60, col. 477.27)<sup>1207</sup>, ma è un τόπος diffuso: vd. l'epigramma di Nicola Stetato alla fine della sua vita di Simeone il Nuovo

<sup>1206</sup> Nella sequenza τοῦδε τοῦ πρωταγγέλου del secondo κῶλον del v. 12 forse va posto un accento d'appoggio su πρω- (cfr. πρῶτος), ottenendo così ['tuðetu.protan'gelu] e, quindi, dopo l'arsi di τοῦδε, un anapesto, un giambo e un'atona finale.

<sup>1207</sup> È interessante notare una certa assonanza tra il dettato paolino e la descrizione maupodea, pur nella totale divergenza del soggetto: la morte si è diffusa in tutto il mondo attraverso il peccato, portato nel mondo da uno solo; il potere discende nel mondo tramite e per volontà di Cristo nel coronare gli imperatori e il mondo è ricolmo dei carismi degli imperatori coronati.

Teologo (vv. 1-2 *πάτερ Συμεών, ταμία μυστηρίων, / τοῦ πνεύματος θάλασσα τῶν χαρισμάτων κτλ.*). Al v. 5, l'immagine è tipicamente veterotestamentaria, letta nella chiave paolina dei carismi introdotti al v. 4: si ritrova in Gn. 9.7, in cui Dio dice a Noé di riempire la terra (cfr. anche Ps. 103.24 e più volte nei libri dei Profeti): dato il contesto, i vv. 5-8 ricordano molto da vicino un passo del breve prologo di Teodoro al suo commentario a Geremia: PG 81, col. 496.14-16 *τὴν θείαν χάριν γενέσθαι συνεργὸν ἰκετεύσας, πειράσομαι πληρῶσαι τὸ κελευσθέν*. Per quanto riguarda i vv. 8-9, i verbi usati, retti dal precedente *ἰκετεύω* del v. 7, sono tipici nella retorica delle suppliche a Dio. Soprattutto si noti *ζῶν χορηγέω*, nesso che ha una certa fortuna nei Padri della Chiesa per indicare la modalità di concessione della vita da parte di Dio, mentre il nesso *χαρὰν χορηγέω* è ben più peregrino. Dal punto di vista retorico, nel secondo *κῶλον* dei vv. 6-7 c'è un evidente chiasmo strutturale basato sullo spostamento del trisillabo *τοῦ κράτου* da primo elemento dopo cesura a clausola del verso: in tal modo si forma un nesso fondamentale tra *δόξαν φέρειν* e *ἰκετεύει*.

**80.10-16 μάρτυς ... ἐνθάδε** il v. 10 è un verso di passaggio tra la descrizione dell'icona e i versi dedicati ai committenti: il segnale di questa funzione è l'uso della parola *μάρτυς*, che si ritrova con medesima funzione e in simile contesto prosodico, in *Carm.* 93.10. Il verso, però, ricorda molto da vicino *Carm.* 71.6, nell'epigramma per San Giorgio dei Mangani. Si apre così l'ultima sezione in cui si precisa il committente e la motivazione dietro la realizzazione dell'icona nel monastero di Sostenio. Alla definizione del committente sono dedicati due versi: si dichiara chi sono gli individui fisici (*οἱ μονασταῖ*) ma anche, soprattutto, la menzione del monastero, che inizia nel secondo *κῶλον* del v. 11 attraverso il generico *τῆς μονῆς τῆς τιμίας* e, soprattutto, al v. 12 con il nome per esteso del monastero (*τοῦ Σωσθενίτου τοῦδε τοῦ πρωταγγέλου*). L'importanza della definizione del monastero è offerta dall'anafora di articoli determinativi e aggettivi deittici, ben cinque su un totale di nove parole, peraltro, al v. 12, in fortissima correlazione anaforica dovuta al caso grammaticale; gli altri quattro elementi sono preceduti sempre da articolo e seguiti o da articolo/aggettivo dimostrativo o da fine verso. Per quanto riguarda il v. 13, sul significato di *δωρεά* si veda quanto detto in *Carm.* 57<sup>1208</sup>. Infine, si consideri l'accurata disposizione degli elementi degli ultimi tre versi. Tra i vv. 14-15 e i vv. 15-16 vi è un *enjambement* tra complemento oggetto e verbo reggente, ma la struttura è in chiasmo: al v. 14 si hanno i complementi retti dal verbo *ἀντεισφέρουσιν* del v. 15, isolato al verso successivo; al v. 15 si ha il verbo *ἱστοροῦντες* che regge i complementi del verso successivo. In questo modo, al v. 15 si hanno i due verbi del periodo, preceduti e seguiti dai loro complementi, cui sono dedicati due interi versi (v. 14 e v. 16).

<sup>1208</sup> Vd. pp. 473-484.

## 38 *Carm.* 86 – Εἰς τὴν εἰκόνα τῶν τριῶν ἁγίων, ἣν ἔδω- ρήσατο τῷ μοναχῷ Γρηγορίῳ

Il *titulus* del manoscritto vaticano assieme al primo verso (ἔμοι τί μείζον τῶν ἐμῶν διδασκάλων) rende evidente che l'epigramma è stato composto da Mauropode per un'icona dei Tre Ierarchi. Circa la storia dell'iconografia dei Tre Ierarchi, il ruolo di Mauropode e la raffigurazione di ciascun Santo, si rimanda dunque al commento ai *Carm.* 14-17.

Come già indicato da Bernard e Livanos<sup>1209</sup>, purtroppo è impossibile stabilire chi sia il monaco<sup>1210</sup> Gregorio. Nel database della PBW sono catalogati 166 individui di nome Gregorio<sup>1211</sup>; anche se la maggior parte di essi sono contemporanei a Giovanni Mauropode, la loro identità è assai sfuggibile perché si tratta per lo più di nomi presenti solo su sigilli o in brevi menzioni in atti di donazione<sup>1212</sup>. A complicare il quadro vi è la pratica, diffusa ma non obbligatoria, della μετονομασία quando un individuo prendeva i voti monastici: se solo in età moderna essa diviene parte integrante della liturgia dell'ordinazione monacale, in età medievale era una scelta individuale<sup>1213</sup>. Mentre nelle epistole mauropodee è stato eliminato sistematicamente l'incipit rendendo pressoché irriconoscibili i destinatari e l'occasione del testo, nell'epistolario di Michele Psello non vi è alcun destinatario di nome Gregorio. La posizione del *Carm.* 86 nella collezione vaticana, di per sé un indizio assai fragile, non aiuta affatto. Se si dà credito alla teoria della «progressive biographical logic» proposta da Bernard, la collocazione di *Carm.* 86 alla fine del *corpus* poetico si accorderebbe col fatto che Mauropode trascorse l'ultima parte della sua vita nel Monastero di San Giovanni Prodromo in Petra e che, secondo l'interpretazione tradizionale, l'iconografia dei Tre Ierarchi sia stata proposta e diffusa da Mauropode nell'ultimissima parte della sua vita, sotto il regno di Alessio I Comneno: in realtà, nulla vieta che la cronologia della vicenda dei Tre Ierarchi sia differente e che Mauropode abbia riadattato un epigramma composto in un'altra fase della sua vita per rappresentare, a livello letterario, il suo successo nella diatriba, avvenuto in tarda età (grazie all'influenza dei monaci costantinopolitani sul clero secolare?). Dall'altra parte, la poesia si trova tra gli ἐπιτύμβιοι per un imperato-

<sup>1209</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 588.

<sup>1210</sup> Vd. *infra*.

<sup>1211</sup> <https://pbw2016.kdl.kcl.ac.uk/browse/?name=%22Gregorios%22>.

<sup>1212</sup> Si pensi al monaco Gregorio citato nelle pagine finali della *Diataxis* di Michele Attaliata perché ἀπὸ τοῦ μοναχοῦ Γρηγορίου ἀνελαβόμεθα βιβλίον ἔχον στιχηράρια τονισμένα ὡς εἰρμολόγιον (Mi.Att. *Diataxis* 6.1769-1770); anche su di lui non vi sono altri indizi.

<sup>1213</sup> Per esempio, Psello cambiò il suo nome di battesimo Costantino in Michele dopo aver preso i voti monacali, mentre Giovanni Mauropode mantenne il proprio. La pratica è comune anche tra le monache: Caterina, figlia dello zar di Bulgaria Ivan Vladislav e moglie di Isacco I Comneno, divenne suora del Monastero di Myrelaion nel 1063 e cambiò il suo nome in Xene (Scyl.Cont. p. 110 Tsolakēs, vd. DIEHL 1922). L'unico studio che affronta direttamente la questione della μετονομασία medievale è TALBOT – McGRATH 2006, in cui si sottolinea la necessità di una ricerca che analizzi la casistica a disposizione per comprendere lo sviluppo del fenomeno.

re (*Carm.* 81-85<sup>1214</sup>) e un epigramma su una raffigurazione di imperatore e patriarca (*Carm.* 87) : a parte Costantino X Doukas e Romano IV Diogene, gli altri imperatori tra Costantino IX Monomaco e Alessio I Comneno ebbero una vita monacale dopo l'abdicazione<sup>1215</sup>, ma le fonti tacciono su un'eventuale μετονομασία. Per questa serie di motivi, non è possibile rintracciare l'identità del monaco Gregorio e, quindi, occorre limitarsi a segnalare che, nel database della PBW, l'altrimenti sconosciuto monaco Gregorio cui è donata l'icona dei Tre Ierarchi è indicizzato come «Gregorios 133»<sup>1216</sup>.

Dal punto di vista contenutistico, il *Carm.* 86 non è efrastico, è un tipico epigramma che accompagna un dono a un destinatario (v. 5 ἀλλ' ἐντρύφα μοι τῶ καλῶ δώρῳ): il motivo del dono dell'icona dei Tre Ierarchi dipende dall'omonimia tra il monaco destinatario e Gregorio Nazianzeno rappresentato sull'oggetto (v. 6). Nella prima sezione (vv. 1-4) Mauropode afferma che nulla gli è più caro dei suoi διδάσκαλοι, intendendo i Tre Ierarchi raffigurati sull'oggetto, ma è ben disposto ad allontanarli – ovvero a privarsi della loro icona per donarla a Gregorio – in forza dell'amicizia che lo lega al destinatario, che ha prevalso pur nel rispetto del legame che unisce il donatore Mauropode e i Tre Ierarchi raffigurati. Mauropode, dunque, esorta Gregorio a osservare le tre figure (seconda sezione, vv. 5-8) che insieme irradiano la luce della fede, prestando particolare attenzione al Santo suo omonimo (v. 6). Se i Santi riescono a irradiare il mondo, Mauropode chiede a Gregorio, in cambio del dono, di pregarli di condurlo in ogni momento sulla via della salvezza (terza sezione, vv. 8-10).

### 38.1 Commento filologico

Il compendio al f. 34r del manoscritto vaticano era stato sciolto da Bollig – De Lagarde in ἀρχιερεῖ, ma giustamente Karpozilos<sup>1217</sup> ha proposto la lettura μοναχῶ, accettata già da Bianconi<sup>1218</sup>. Il compendio non è stato compreso neanche dai copisti degli apografi del XVI sec., nei quali appare ἀγίω.

<sup>1214</sup> Sull'identificazione, si veda quanto detto per *Carm.* 80, pp. 547-562.

<sup>1215</sup> Forse Michele VI Stratiotico, ma la notizia è riportata solo dallo storico armeno Aristakes, (vd. ARISTAKES LASTIVERTS'I 1973, p. 104); Isacco I Comneno, che divenne monaco del Monastero di Stoudion (Mi.Ps. *Chron.* VII 81.1-83.5 e VIIa 13.1-9; Mi.Ps. *Or. min.* 5.40 Littlewood; Nic.Bryen. I 5 Gautier; Scyl.Cont. p. 108.23-109.6 Tsolakēs; Chron.Brev. I, p. 160.15-16, 167.17, 170.1 Schreiner; Mi.Glyc. p. 603.8-13 Bekker); Michele VII Doukas prima divenne monaco e poi venne eletto arcivescovo di Efeso dal Patriarca Cosma I su proposta di Niceforo III Botaniate, ma non si trasferì mai nella diocesi anatolica e morì a Costantinopoli (vd. POLEMIS 1968, pp. 42-46. Sulla tonsura: Nic.Bryen. III 24 Gautier, Mi.Att. *Hist.* p. 217.1-9 e 303.8-19 Pérez Martín; Scyl.Cont. p. 182.7-8 Tsolakēs; Anna Comn. 40.6-41.13); infine, Niceforo III fu costretto a diventare monaco e fu rinchiuso nel monastero di Santa Maria Peribleptos dopo la sua deposizione (Anna Comn. 87.2-19; Io.Zon. *Hist.* 18.20.19-21).

<sup>1216</sup> <http://pbw2016.kdl.kcl.ac.uk/person/Gregorios/133/>.

<sup>1217</sup> KARPOZILOS 1982, p. 81 e n. 78.

<sup>1218</sup> BIANCONI 2011, p. 89 n. 1

## 38.2 Commento metrico-ritmico

Il componimento presenta tre versi caratterizzati da C7 (30%). L'epigramma è strutturato in tre parti: i vv. 1-3 e 8-10 hanno struttura  $a - b - a$  (vv. 1-3 5p, 7p, 5p; vv. 8-10 5ox, 7p, 5ox); i vv. 4-7 invece alternano un verso caratterizzato da 5p a uno con una parola sdrucchiola dinanzi a cesura (5pp e 7pp). In tal modo, dal v. 6 al v. 10 si crea anche un'alternanza binaria tra C5 e C7, la stessa con la quale si apre l'epigramma. Inoltre, le coppie formate dai vv. 1 e 4 e 2-3 hanno la medesima disposizione dei tonici nel primo κῶλον (vv. 1 e 4 su seconda e quarta sillaba; vv. 2-3 su prima e quarta); i vv. 4-5 e 7 condividono un accento sulla nona sillaba; i vv. 5-6 sull'ottava; i vv. 6-7 sulla prima; i vv. 8-9 su seconde e quinta sillaba.

Le sezioni tematiche sono tre. Il v. 4, parte della struttura centrale, a livello tematico è da attribuire alla prima sezione: in questo modo si crea una forte coesione tra prima e seconda sezione.

#I. 4 vv. – II. 3 vv. – III. 3 vv.

- I. vv. 1-4 – al v. 1, si ha *pattern*  $a - b - b - 2a$  (bisillabo tronco, gruppo trisillabico piano, *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano), del quale il v. 2 inverte i κῶλα e la funzione delle tipologie di elementi in  $2b - a - b - a$  (*word cluster* pentasillabico piano, bisillabo piano, trisillabo piano e bisillabo piano); a sua volta, il v. 3 torna a una struttura simile al v. 1, ma con gli elementi dispari all'esterno (*pattern*  $b - a - a - 2b$ , *word cluster* trisillabico sdrucchiolo, bisillabo piano, bisillabo tronco e pentasillabo piano). Il v. 4 torna ad avere *pattern* identico al v. 1, ma dividendo il tetrasillabo in due bisillabi (bisillabo tronco, trisillabo piano, trisillabo sdrucchiolo, due bisillabi piani, *pattern*  $a - b - b - a - a$ ). Si ha così al primo verso una successione di due giambi, un anapesto allungato (atona prima di cesura + anapesto dopo cesura) e un anapesto con atona finale, mentre al v. 2 si inizia con un anapesto allungato, seguito da tre giambi. Il v. 3 incomincia con ritmo discendente (dattilo + trocheo), che però diviene ascendente dopo C5 (giambo + anapesto allungato e atona finale), il v. 4, infine ha ritmo ascendente con tre giambi, un anapesto e un giambo con atona finale.
- II. vv. 5-7 – il v. 5 distribuisce le sillabe in tre gruppi: un *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo, un *word cluster* pentasillabico piano<sup>1219</sup> e un bisillabo piano. Il v. 6, invece, torna a una divisione in quattro elementi con il *pattern*  $b - a - 2b - a$  (trisillabo sdrucchiolo, bisillabo piano, *word cluster* pentasillabico sdrucchiolo e bisillabo piano). Il v. 7 inizia con l'eccezionale *word cluster* eptasillabico καὶ τοὺς συναυγάζοντας, seguito da bisillabo tronco e trisillabo piano. Dal punto di vista ritmico si ha al v. 5 una successione di ritmo ascendente che desta però alcuni problemi interpretativi a causa della successione di quattro atone a cavallo di cesura: nel gruppo | C5 | τῶ καλῶ δῶρω bisogna forse supporre un accento tonico su τῶ, perché posizionato dopo 5pp e, dato il contenuto, un affievolimento dell'accento di καλῶ dinanzi a quello di δῶρω, seman-

<sup>1219</sup> Nel nesso τῶ καλῶ δῶρω, καλῶ è atono secondo la terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

ticamente più pregnante<sup>1220</sup>, ottenendo così due anapesti regolari seguiti da giambo e atona finale<sup>1221</sup>. Il v. 6, invece, come il v. 3, incomincia con un ritmo discendente (dattilo + trocheo) che diviene ascendente dopo cesura, con due anapesti e un'atona finale. Per quanto riguarda il v. 7 e il *word cluster* eptasillabico, è molto economico supporre che vi sia accento d'appoggio semplicemente sul suo articolo, posto dopo una proclitica [ke,tus sinaf'ɣazondas], creando così una sequenza formata da giambo, anapesto, anapesto allungato (due atone prima di cesura e giambo dopo cesura), giambo e atona finale.

- III. vv. 8-10 – il v. 8 ha nel primo κῶλον un bisillabo e un *word cluster* trisillabico tronco, mentre nel secondo si ha un bisillabo tronco e un gruppo foneticamente coeso di cinque sillabe (ἐξαιτοῦ σέλας), con *pattern* *a – b – a – 2b*. Il v. 9, invece, pone dopo un bisillabo tronco iniziale due *word cluster* pentasillabici dalla struttura speculare rispetto a cesura (tetrasillabo sdrucciolo + enclitico | C7 | proclitico + tetrasillabo piano). Il v. 10 ha invece il *pattern* *b – a – a – 2b*, con *word cluster* trisillabico sdrucciolo, bisillabo tronco, trisillabo sdrucciolo e gruppo tetrasillabico piano<sup>1222</sup>. In questo modo i vv. 8-9 hanno ritmo ascendente: v. 8 giambo, anapesto, giambo e anapesto allungato con atona finale; il v. 9 giambo e tre anapesti<sup>1223</sup>, con atona finale. Il v. 10, invece, ha nel primo κῶλον ha inversione con accento su prima e quinta sillaba, dopo la quale vi è un secondo accento su sesta sillaba<sup>1224</sup>: dopo dattilo, vi è l'inserzione di un giambo, a cui segue un secondo dattilo dopo la cesura; il ritmo dattilico si perde però con la fine di parola di βούλομαι, dato che la clausola è formata da anapesto e atona finale. Si ha così un verso con doppio cambiamento ritmico e una chiara struttura parallela (dattilo + giambo | C5 | dattilo + anapesto e atona).

Vi sono tre elisioni, di cui due consecutive (v. 5 ἀλλ' ἐντρύφα; v. 8 δ' ἀπ' αὐτῶν).

### 38.3 Commento letterario

**86.1-4 ἐμοί ... ἄγον** come già osservato nel *Commento metrico*, la prima e la terza sezione incominciano con versi del tutto simili e la loro vicinanza è rafforzata dalla presenza, in prima sede, di ἐμοί. L'incipit di v. 1 si ritrova praticamente identico in Io.Maur. *Epist.* 69.24-25, sempre con funzione di domanda retorica a scopo elogiativo. Al v. 2 si noti l'uso avverbiale di πάντα (come se fosse un κατὰ πάντα), che rafforza il senso negativo della frase: l'uso di κόσμος fa in modo che l'affermazione non

<sup>1220</sup> Si rientra così nella terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, p. 345, considerando anche che si tratta di un fenomeno classificabile come *cluster-internal* dato che avviene tra l'aggettivo e il suo sostantivo.

<sup>1221</sup> Per chiarezza, il verso risulterebbe [allen'trifami# ,tokalo'ðoro# 'pater]. Per quanto riguarda il *pattern* sillabico, in realtà si avrebbe a questo punto una serie di due *word cluster* pentasillabici, uno sdrucciolo e uno piano, seguiti da bisillabo piano, cfr. v. 9.

<sup>1222</sup> Il gruppo λαβεῖν πλέον è bene intenderlo come [lavin'pleon], con affievolimento del primo dei due accenti secondo la terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

<sup>1223</sup> Nel gruppo πρὸς σωτηρίαν, πρὸς prende accento perché posto dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>1224</sup> Prima casistica di accenti consecutivi in LAUXTERMANN 2019a, p. 344.

rischi di essere blasfema, dal momento che, seppur Santi, i Tre Ierarchi fecero parte pur sempre del κόσμος e dunque furono creati da Dio<sup>1225</sup>. Il v. 3 incomincia con un sintagma ossimorico: il verbo κρατέω indica il superamento, la vittoria attraverso la forza, ma il suo significato è stemperato dal dativo αἰδοῖ che indica che Mauropode si è convinto a separarsi dall'icona con rispetto nei confronti dei personaggi in essa raffigurati. Il verbo οἴχεται, che in Mauropode appare in poesia cinque volte, in tutte come primo elemento del secondo κῶλον, è accompagnato da ἄγον, con valore avverbiale, a rafforzare invece l'idea di allontanamento.

**86.5-7 ἀλλά ... φωσφόρους** il verbo ἐντρυφάω regge due dativi, uno dovuto al preverbo ἐν- mentre il secondo è un dativo etico<sup>1226</sup>. La descrizione della luce diffusa dalle opere dei Tre Ierarchi nel mondo, oltre a concordarsi con quanto detto per *Carm.* 14-17, si basa sull'uso del raro συναυγάζω: la συναύγεια è un termine tecnico filosofico per indicare il momento in cui i raggi che partono dagli occhi per possibilitare la vista si incontrano con i raggi che partono dagli oggetti, permettendo dunque di osservarli (vd. LSJ s.v.) – in questo caso, si parla degli scritti di Basilio e Crisostomo che, congiungendosi con Gregorio, irradiano il mondo della luce del sapere divino. La medesima immagine è sfruttata anche dall'innografia bizantina, come nella nona acolutia del Cod. Leimon. 11<sup>1227</sup>: διὰ τοῦτο τὴν θείαν καὶ φωσφόρον / ἐκτελοῦμεν ὑμῶν μνήμην, / ἀυγαζόμενοι χάριτι.

**86.8-10 ἐμοί ... πλέον** il σέλας è la luce, il bagliore: l'unica cosa che Mauropode chiede a Gregorio è di pregare per l'intercessione dei tre Santi alla salvezza del donatore: il v. 9 potrebbe ricordare Cyr.Alex. *Paed.* I 12.98.2 εἰς υἰοθεσίαν καὶ σωτηρίαν ἀγίας ἐντολαῖς κατευθύνων.

### 39 *Carm.* 87 – Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου

Durante la vita di Giovanni Mauropode, vi furono cinque patriarchi. Per rendere evidente il problema, si consideri la seguente tabella riassuntiva:

<sup>1225</sup> Si potrebbe ravvisare un'allusione di senso opposto alla tematica biblica del popolo eletto, anche per la presenza del verbo ἀγιάζω al v. 3, cfr. Deut. 7.6 ὅτι λαὸς ἅγιος εἶ κυρίῳ τῷ θεῷ σου, καὶ σὲ προεἶλατο κύριος ὁ θεός σου εἶναί σε αὐτῷ λαὸν περιούσιον παρὰ πάντα τὰ ἔθνη, ὅσα ἐπὶ προσώπου τῆς γῆς: nulla nel mondo è preferito ai tre διδάσκαλοι.

<sup>1226</sup> Il contesto potrebbe ricordare Thrdt. *In Ez.* 31, PG 81, col. 944.24-28 οὔτε γὰρ ἡ τῶν ἀναγκαίων χρεία ἐπὶ ταύτην σε ἤγαγε τὴν ἀκολασίαν· πάντων γὰρ ἀπολαύουσα τῶν ἀγαθῶν, καὶ τοῖς ἐμοῖς ἐντρυφῶσα δώροις, τὰ παρ' ἐμοῦ σοι διδόμενα προσέφερες ἐκείνοις.

<sup>1227</sup> Editio in *MENAI* 2010.

Patriarchi	Imperatori
Alessio I lo Studita (1025-1043)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Costantino VIII (1025-1028)</li> <li>2. Romano III Argiro (1028-1034)</li> <li>3. Michele IV Paflagone (1034-1041)</li> <li>4. Michele V il Calafato (1041-1042)</li> <li>5. Zoe e Teodora Porfirogenite (1042)</li> <li>6. Costantino IX Monomaco, Zoe e Teodora (1042-)</li> </ol>
Michele I Cerulario (1043-1059)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Costantino IX Monomaco, Zoe e Teodora (-1050)</li> <li>2. Costantino IX Monomaco e Teodora (1050-1055)</li> <li>3. Teodora (1055-1056)</li> <li>4. Michele VI Stratiotico (1056-1057)</li> <li>5. Isacco I Comneno (1057-1059)</li> </ol>



Patriarchi	Imperatori
Costantino III Licude (1059-1063)	1. Costantino X Doukas, associato al figlio Michele VII (1059-)
Giovanni VIII Xifilino (1064-1075)	1. Costantino X Doukas, associato al figlio Michele VII (-1067) 2. Michele VII Doukas (1071-)
Cosma I (1075-1081)	1. Michele VII Doukas (-1078) 2. Niceforo III Botaniate (1078-1081) 3. Alessio I Comneno (1081-)

Dato che, anche in questo caso, l'epigramma non contiene riferimenti precisi sull'identità di nessuno dei due personaggi, vi sono notevoli problemi nella ricostruzione della cronologia. Karpozilos sostiene che l'epigramma sia stato molto probabilmente composto per un ritratto del patriarca e dell'imperatore in San Giorgio dei Mangani o in Santa Sofia. Lo studioso, infatti, riporta la notizia di un anonimo periegeta russo del XIV secolo che testimonia, in San Giorgio dei Mangani, la presenza di ottanta ritratti di imperatori e venti di patriarchi; un altro periegeta russo, Antonio di Novgorod, racconta che in Santa Sofia vi erano i ritratti di tutti gli imperatori e i patriarchi<sup>1228</sup>. Kazhdan, invece, sostiene, sulla base di una diversa interpretazione dei vv.1-2 di questo epigramma, che Mauropode si riferisse a un patriarca e a un imperatore eletti nel medesimo anno e, dunque, a Costantino X Doukas e Costantino III Licude, amico di Mauropode a differenza di Cerulario<sup>1229</sup>. Infine, Bernard e Livanos, pur proponendo probabilisticamente i nomi di Costantino IX e Cerulario come Karpozilos, non danno ulteriori spiegazioni<sup>1230</sup>.

Karpozilos – e Kazhdan per rispondere alle sue proposte – accosta al *Carm.* 87 l'altro componimento in cui Mauropode parla direttamente di un imperatore e un

<sup>1228</sup> KARPOZILOS 1982, p. 102 (*Carm.* 87.3-5 citato a p. 101).

<sup>1229</sup> KAZHDAN 1995, pp. 372-373.

<sup>1230</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 589.

patriarca insieme e che presenta i medesimi problemi identificativi:

53 Εἰς τὰς ἐγγράφους λοιδορίας τὰς κατὰ τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου

f. 23r

Ἄνθρωπε, ῥῖψον ἃ κρατεῖς τε καὶ βλέπεις·  
δεινὸς γὰρ αὐτοῖς ἐγκάθηται σκορπίος,  
ιοῦ φέρων ὄλεθρον ἀνθρωποκτόνου  
τὸ κέντρον ἦρε· μή σε πλήξῃ καιρίαν.  
Καὶ πῶς γὰρ ἂν φείσαιο τῶν ἐλαττόνων  
ὃς οὐδὲ χριστοὺς εὐλαβεῖται Κυρίου;  
Βάλλει βασιλεῖς, οὓς σέβονται καὶ λίθοι,  
οὓς οἶδε τιμᾶν καὶ χορὸς τῶν ἀγγέλων,  
ὧν ἡ περιττὴ καλλονὴ καὶ χρηστότης  
καὶ θῆρας αὐτοὺς ἡμεροῖ τοὺς ἀγρίους.  
Βάλλει, τιτρώσκει πατριάρχας, ἀγγέλους  
ὧν δαίμονες φρίττουσι τὴν ἀυλίαν,  
οἷς οὐδ' ὁ Μῶμος αὐτὸς ἂν μέμψαιτό τι.  
Οὕτως ἀναιδὴς ἐστὶ καὶ φόνου πνέει.  
Πλὴν τοῖς ἄπαξ παθοῦσι καὶ πεπληγόσι  
θαυμαστός ἐστὶ τῆς ἰατρείας τρόπος·  
εἰ γὰρ τις αὐτὸν συλλαβὼν τέμοι μέσον,  
ἐκεῖθεν ἕξει τοῦ κακοῦ θάττον λύσιν·  
τὸν γὰρ βαλόντα καὶ βοηθεῖν τῷ πάθει  
ἰατρικὸς λόγος τε καὶ παροιμία.  
Εἰ δὲ κρατήσας φείσεται τοῦ θηρίου,  
ἄνθρωπον αὐτὸν οὐδαμῶς ἐγὼ λέγω,  
θεὸν δὲ μᾶλλον καὶ θεοῦ καλῶ τύπον,  
ὃς καὶ φονευταῖς οἶδε συγγνώμην νέμειν.

f. 23v

---

53.3 ἀνθρωποκτόνου] *Carm.* 8.17  
53.14 φόνου πνέει] *Carm.* 6.21

53.9 ὧν ... χρηστότης] *Epist.* 27.66

---

53.5-6 καὶ ... Κυρίου] resp. fort. Basil. *Quod rebus mundanis adhaerendum non sit*, PG 31, col. 553.21-24 53.6 ὃς ... Κυρίου] resp. Ps. 104.15 53.7 βάλλει ... λίθοι] cfr. AHG I 25.95 53.19 τὸν ... πάθει] resp. fort. Galen. XVIIIa, pp. 384.4-385.3 53.24 ὃς ... νέμειν] cfr. Max.Conf. *Capita de caritate*, 1.37

---

53.1 ῥῖψον] correxerunt Bollig – De Lagarde, ῥίψον V

Traduzione: *Su alcuni scritti contenenti insulti indirizzati all'imperatore e al patriarca* – Uomo, getta lontano ciò che hai in mano e stai osservando: vi sta in agguato un terribile scorpione, portando un veleno mortale uccisore di uomini. Alzò il suo pungiglione: non farti infliggere un colpo mortale! Infatti, come

potrebbe risparmiare i più deboli lo stesso che non ha rispetto neanche per gli unti del Signore? Colpisce i sovrani, che persino le pietre venerano, che persino il coro degli angeli sa onorare, la cui impari bellezza e grazia doma persino le bestie selvatiche. Colpisce, ferisce i patriarchi, ovvero gli angeli la cui immaterialità temono i demoni, per cui Momos stesso non riesce a coprire di biasimo. A tal punto è irrispettoso e spira delitto! Tuttavia, per coloro che hanno una volta patito e sono stati colpiti, è meraviglioso la modalità di cura: se infatti qualcuno, dopo averlo preso, lo taglia a metà, otterrà là dentro, velocemente, una soluzione di questo male: infatti, chi ha colpito è anche d'aiuto alla sofferenza, dice un detto della medicina<sup>1231</sup>. Se però, dopo averlo ottenuto, uno ha pietà della bestia, io non lo chiamerò mai più uomo ma piuttosto lo definirò un dio e un'immagine di Dio, colui che è capace di concedere la grazia persino agli assassini.

Il contenuto di questo componimento è genericamente definito sia da Bernard<sup>1232</sup> sia da Bernard–Livanos<sup>1233</sup>. Karpozilos giustamente rigetta l'ipotesi che possa riferirsi ai fatti del 1054 così come le proposte avanzate da Sternbach<sup>1234</sup> e da Lampsidis<sup>1235</sup>, ma è molto dubbioso circa il contenuto e il contesto storico in cui tutto ciò avvenne, pur proponendo dubitativamente che le opere menzionate e la poesia mauropodea siano stati scritti sotto Costantino IX e, quindi, Michele Cerulario<sup>1236</sup>. Kazhdan, invece, sostiene che il *Carm.* 53 non sia da attribuire al tempo di Costantino IX e di Michele Cerulario, ma di Costantino X e di Giovanni Xifilino<sup>1237</sup>.

*Carm.* 53 va diviso in tre sezioni. Ai vv. 1-14 (stacco di sezione segnalato dal v. 14 οὕτως ... πνέει), la *persona loquens* esorta l'interlocutore (ἄνθρωπε del v. 1) a non leggere il contenuto degli scritti perché vi è celato uno scorpione pronto all'agguato, ovvero il contenuto calunnioso del discorso che induce a credere alle parole malvage del compositore: egli, infatti, se ha usato il suo pungiglione per colpire imperatore e patriarca, non avrà pietà contro chi è meno importante di loro. Ma sono cruciali le ultime due sezioni. Nella prima si offre il rimedio per chi questo scritto lo ha già letto, ovvero si afferma, tramite un proverbio medico, che la cura passa attraverso chi il male lo ha causato: tramite la cruda immagine dello smembramento dello scorpione, Mauropode intende dire che dentro lo scritto vi è la sua confutazione, alludendo alla prassi confutatoria tardoantica e medievale per la quale, punto dopo punto, si smon-

<sup>1231</sup> Mauropode sta adattando al caso della puntura dello scorpione quanto Galeno afferma in una sezione del *περὶ τῶν οὐχ ἔωραμένων Ἱπποκράτει ἐκπτώσεων*, intitolata *κάτωθεν δὲ τῆς μασχάλης διςσὰ μόνα ἐστὶ χωρία*, ἵνα ἂν τις ἐσχάρας θείη, τιμωρευούσας τῷ παθήματι e, soprattutto, Galen. XVIIIa, pp. 384.4-385.3.

<sup>1232</sup> BERNARD 2014b, p. 141 «It is in poem 53 that he first explicitly shows his alliance with emperor and patriarch: in response to some slanderers, he pledges his support in favour of the rulers».

<sup>1233</sup> CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS 2018, p. 580 «it was common in Byzantium to attack enemies with defamatory pamphlets (often poems). The emperor and the patriarch mentioned here are probably Constantine IX Monomachos (1042-1055) and Michael Keroularios (1043-1058)».

<sup>1234</sup> STERNBACH 1903a, p. 5 sosteneva che esso si riferisse agli scritti del monaco Iacopo che era in disputa con Michele Psello.

<sup>1235</sup> LAMPSIDIS 1948, p. 148 pensa che l'epigramma risponda a *pamphlet* contro le avventure erotiche di Costantino IX Monomaco.

<sup>1236</sup> KARPOZILOS 1982, p. 101.

<sup>1237</sup> KAZHDAN 1995, p. 373.

tavano le tesi dell'avversario partendo proprio dalle sue affermazioni fallaci. L'ultima sezione, invece, parla di una reazione, quella di un cristiano, che perdonerebbe la bestia: per questo motivo Mauropode definisce colui che accorda il perdono alla bestia non un uomo ma "un dio e un'immagine di Dio", unendo, in un solo verso, un'affermazione di sapore antico, quasi omerico, inserito nella dottrina tipicamente cristiana della *θέωσις* – il perdono, infatti, rende simili a Cristo.

In verità, la comprensione della poesia non aiuta a comprenderne la cronologia: essa potrebbe verosimilmente essere un *book epigram* per lo scritto antirretico alluso ai vv. 15-20<sup>1238</sup>, oppure un pezzo d'occasione che risponde direttamente alla presenza di questi indefiniti scritti di calunnia contro imperatore e patriarca. Non vi sono dati certi e l'epigramma non è chiaro circa il contesto di produzione, dato che si preferisce sottolineare l'abominio della calunnia contro un patriarca e un imperatore – si noti l'uso del plurale – al menzionare direttamente i due interessati: l'atto della calunnia, in questo caso, è inammissibile non perché colpisce un individuo, ma perché osa biasimare i due vertici massimi, religioso e politico, della società bizantina. Né, al momento della composizione, vi sarebbe stato il bisogno di chiarire chi fossero i due, dato che l'opera calunniatoria sarà stato di sicuro conosciuto negli ambienti vicini al monarca e tra le élites costantinopolitane, altrimenti l'epigramma non si soffermerebbe per due volte sulla dissuasione a leggere tali scritti e, successivamente, sulla proposta di un rimedio ai loro contenuti ignominiosi.

La posizione del componimento nel *corpus*, però, è molto indicativa: si trova appena prima dell'importante componimento denominato nel manoscritto vaticano *ὄτε πρῶτον ἐγνωρίσθη τοῖς βασιλεῦσιν* (*Carm.* 54), che segnala una svolta nella collezione vaticana introducendo le poesie maggiormente legate alla committenza imperiale. Questa giustapposizione potrebbe far propendere per identificare patriarca e imperatore con Costantino IX e Alessio I lo Studita, nel complesso periodo che portò alla ricerca di un marito da parte di Zoe, dopo i pochi mesi di regno con la sorella; però è parimenti valida l'interpretazione più tradizionale e identificare i due con Costantino IX e Michele Cerulario<sup>1239</sup>.

---

<sup>1238</sup> Si noti la disposizione dei contenuti: 1) allocuzione diretta al tu poetico, esortandolo a evitare la lettura delle calunnie perché pericolose; 2) esposizione del motivo per cui il calunniatore non avrebbe dovuto indirizzare i suoi scritti contro a) imperatore e b) patriarca; 3) i rimedi per coloro che li hanno letti si trovano all'interno di questi scritti, facilmente confutabili; 4) chi riesce a perdonare il mittente delle calunnie è, in poche parole, un individuo straordinario e un Santo. Tale ordine si confà molto bene a un *book epigram* che inizialmente sconsiglia al lettore di proseguire – infatti, nelle confutazioni, vi sono anche riportate le tesi del calunniatore; se il lettore è però già entrato in contatto con queste tesi o vuole esserne "curato" (vuole una dimostrazione che non siano vere), ecco che il rimedio (cioè la confutazione) è presente nello scritto sottostante l'epigramma.

<sup>1239</sup> Si potrebbe anche pensare a una interdipendenza tra *Carm.* 53 e 54, in senso consequenziale, anche se non è possibile offrire alcuna prova di ciò: si intende, cioè, che proprio per lo scritto antirretico o per la poesia d'occasione in questione, Mauropode fu introdotto a corte, dopo essere forse allontanato a causa della caduta dei Paflagoni, la cui committenza è testimoniata in *Carm.* 26. Infine, per quanto riguarda l'ipotesi di Kazhdan, essa si basa, più che altro, sulla volontà dello studioso di creare una cronologia coerente alla propria convinzione per cui alcuni componimenti di Mauropode sarebbero stati dedicati anche a Costantino X e che il suo allontanamento da Costantinopoli fu voluto proprio da questo imperatore e non da Costantino IX.

Tornando al *Carm.* 87, va subito detto che con il *Carm.* 53 non vi sono relazioni dirette se non, forse, nei soggetti dell'icona: dunque pare del tutto forzato il loro accostamento. Il *Carm.* 87 è, con tutta probabilità, un epigramma che fu composto da Mauropode per essere apposto a una raffigurazione che rappresentava l'imperatore e il patriarca in carica. La realizzazione di quest'immagine può esser stata motivata da un contesto simile a quanto si è tratteggiato per il *Carm.* 80. In questo caso, Mauropode potrebbe essere stato l'autore dell'epigramma e dell'icona ma potrebbe anche essere stato richiesto come letterato per un dono da parte di un committente terzo. Tuttavia, se nel *titulus* del *Carm.* 87 la menzione diretta del monastero di Sostenio esplicita il committente di Mauropode, la sua completa assenza, in questo caso, lascia aperta ogni ipotesi: potrebbe essere stato un dono di Mauropode stesso a qualcuno – come di sicuro fu l'icona per cui fu composto il *Carm.* 86 e, forse, anche per il *Carm.* 88 – oppure dipendere da una committenza semplicemente sconosciuta. Tuttavia, nonostante non sia chiaro il mittente i *Carm.* 86-88, questi epigrammi sono relativi a doni fatti, probabilmente, verso privati (il monaco Gregorio del *Carm.* 86, l'individuo di nome Leone del *Carm.* 88). Con ciò, null'altro si può congetturare a riguardo e, a mio avviso, l'identificazione del patriarca e dell'imperatore rimane oscura anche perché, a differenza di quanto sostiene Kazhdan<sup>1240</sup>, ogni attributo riferito alle due cariche è tradizionale<sup>1241</sup>.

L'iconografia descritta, però, è molto interessante. Si devono immaginare il patriarca e l'imperatori stanti, in posizione frontale o di tre quarti, guardandosi l'un con l'altro. Sicuramente i due portavano ciascuno i paramenti identificativi della carica da loro ricoperta e, se, come è del tutto probabile, essi erano due precise figure storiche della fine dell'XI secolo, vi erano iscritti i loro nomi per facilitare l'identificazione. I vv. 7-8 rivelano che, attorno ai due, vi erano "le fonti e i protettori dei loro poteri", dunque, probabilmente, Cristo e angeli, forse i due Arcangeli Michele e Gabriele. L'epigramma poteva anche accompagnare l'icona e non esservi iscritto, come un biglietto per chiarire il mittente e il contenuto del dono al destinatario.

### 39.1 Commento metrico-ritmico

Due degli otto versi che compongono l'epigramma sono caratterizzati da C7 (25%). I versi si distinguono strutturalmente in due parti: i vv. 1-5 hanno alternanza binaria tra 5p ai versi dispari e 5ox ai versi pari (ma della 5ox del v. 4 si veda *infra*); i vv. 6-8, invece, proseguono l'alternanza binaria sostituendo la 5ox dei versi pari della sezione precedente con una 7pp ai vv. 6-8, mantenendo così l'accento sulla quinta sillaba e

<sup>1240</sup> Vd. *supra*.

<sup>1241</sup> Nel ms. Scor. Σ I 7, f. 51v il miniatore ha realizzato un'immagine molto generica, in cui il patriarca, con i tradizionali paramenti, ha in mano un libro, mentre l'imperatore regge nella destra una spada, nella sinistra il simbolo del potere terreno. I due personaggi hanno una didascalia, ma storicamente inattendibile: il patriarca è Giovanni Xifilino, mentre l'imperatore Costantino IX. Tuttavia, Costantino IX e Xifilino non erano in carica nel medesimo periodo, ma il patriarca fu eletto sotto Costantino X Doukas, rendendo l'errore alquanto banale: tuttavia, come si è dimostrato alle pp. 159-165, il manoscritto escorialense non dipende da una tradizione che deriva dal manoscritto vaticano.

cambiando la cesura. I vv. 5-8 sono tutti accentati sulla prima sillaba e, in particolare, le due coppie 5-7 e 6-8 condividono la medesima disposizione accentuativa – con l'unica eccezione dell'aggiunta di un terzo accento su terza sillaba al v. 8.

- I. vv. 1-5 – l'epigramma incomincia per *word cluster* pentasillabico, seguito da *word cluster* trisillabico tronco e gruppo tetrasillabico con accento in undicesima sillaba, formato da due bisillabi, graficamente uno tronco e uno piano<sup>1242</sup>. I vv. 2-3 hanno *pattern* *b – a – b – 2a* (v. 2 trisillabo sdrucciolo, bisillabo tronco, *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano; v. 3 *word cluster* trisillabico, bisillabo, trisillabo e tetrasillabo, tutti piani). Visto che il manoscritto vaticano non pone un segno interpuntivo a dirimere l'aporia, il v. 4 può essere interpretato in due modi distinti: se si pone una C5, si accettano anche gli accenti di ποιμήν e di οὔτος e, quindi, si ha un *pattern* identico ai vv. 2-3, *a – b – a – 2b* (trisillabo sdrucciolo, bisillabo piano, *word cluster* trisillabico tronco e tetrasillabo piano), con 5ox e una pausa minore in C7 e una resa ritmica con doppia variazione (giambo, anapesto || trocheo | anapesto allungato e atona finale); è però altresì possibile che, essendo ποιμήν semanticamente prominente rispetto a οὔτος, l'accento di quest'ultimo si affievolisca, creando così una distribuzione crescente di sillabe (trisillabo + tetrasillabo + pentasillabo), con cesura 7pp (identica a quella del tristico finale ma con medesimo accento della precedente 5ox del v. 2) e ritmo ascendente (giambo, tre anapesti<sup>1243</sup> e un'atona finale)<sup>1244</sup>. La posizione di δέ potrebbe indicare che, semanticamente, sia meglio una C5. Il v. 5, invece, ha *pattern* *b – a – b – 2a* (*word cluster* trisillabico piano, due bisillabi di accentazione speculare rispetto a C5, piano e tronco, e un tetrasillabo piano). Dal punto di vista ritmico, il primo verso presenta due anapesti allungati (il secondo dei quali formato da atona prima di cesura e anapesto dopo di essa) seguiti da anapesto e atona finale. Il v. 2, invece, ha nel primo κῶλον un'inversione: dopo dattilo iniziale, si ha un giambo, un anapesto, un giambo e un'atona finale. Il v. 3 torna al ritmo discendente, con due giambi, un anapesto e un anapesto allungato con arsi sull'undicesima sillaba, seguiti da atona. Del v. 4 si è già detto poc'anzi; il v. 5, invece, ha un attacco di ritmo discendente (dattilo + trocheo) che però diviene ritmo ascendente nel secondo κῶλον (due anapesti e un'atona finale).
- II. vv. 6-8 – al v. 6, il tonico di καλῶς si affievolisce dinanzi ad ἄρχουσι: si hanno quindi, dopo un bisillabo piano iniziale, due gruppi pentasillabici, uno sdrucciolo e uno piano. Il v. 7, invece, mantenendo il bisillabo piano iniziale, presenta *pattern* *a – b – b – 2a* (bisillabo, trisillabo, *word cluster* trisillabico e *word cluster* tetrasillabico, tutti di accento piano). Il v. 8, invece, divide le sue sillabe in tre gruppi: un *word cluster* tetrasillabico piano, un trisillabo sdrucciolo e un pentasillabo piano. Si ha così al v. 6 la cellula ritmi-

<sup>1242</sup> Nella clausola θεοῦ κρίσει l'accento di θεοῦ si affievolisce dinanzi all'accento di undicesima sillaba [θeu'krisi].

<sup>1243</sup> Se si intende il gruppo centrale come [pi'min utos], ἐκ- di ἐκλελεγμένος prende accento d'appoggio perché posto dopo 7pp e prima di due atone. Il verso sarebbe quindi da intendere come [psi'xonðe# pi'minutos# | C7 | ekleley'menos].

<sup>1244</sup> Si tratta, rispettivamente, della prima e della terza casistica in LAUXTERMANN 2019a, pp. 344-345.

ca del v. 2, con inversione: dopo trocheo iniziale, si hanno così tre anapesti<sup>1245</sup> e atona finale. Il v. 7, come il v. 5, incomincia con un ritmo discendente (dattilo + trocheo) che si perde in corrispondenza con la C5 e diviene discendente (giambo + anapesto allungato). Il v. 8, infine, ha ritmo discendente, con un anapesto, un giambo e due anapesti<sup>1246</sup> seguiti da atona finale.

Non vi sono elisioni.

## 39.2 Commento letterario

**87.1-8 οἱ προκριθέντες ... εἰληφότες** il v. 1 riprende un'espressione che si ritrova in alcuni τυπικά monastici, ma spesso il dativo indica qualcosa di negativo dal quale i monaci sono esortati a stare lontano<sup>1247</sup>. Si noti la relazione stretta tra i due versi, con chiasmo strutturale nel primo κῶλον (v. 5 trisillabo + bisillabo; v. 7 bisillabo + trisillabo) che mantiene le medesime cellule ritmiche discendenti e cambiamento di ritmo dovuto alle atone attorno alla cesura, dopo la quale entrambi i versi pongono due *word cluster* trisillabici di struttura identica e strettamente legati da gioco etimologico (τὸ κρατεῖν – τοῦ κράτους).

## 40 Carm. 88 – Εἰς τὸν προφήτην Δαυιδ

Esattamente come il Carm. 86, si tratta di un epigramma composto in favore o per conto di un individuo non identificabile: in effetti, rispetto al Gregorio cui fu donata l'icona dei Tre Ierarchi e di cui sappiamo almeno che era monaco, è noto solamente l'onomastico di Leone e la sua devozione al profeta Daniele<sup>1248</sup>.

Il profeta Daniele fu uno dei quattro giovani di stirpe regale o di nobile famiglia che, dopo la conquista di Gerusalemme, Nabucodonosor II volle portare con sé a Babilonia. Le gesta dei quattro e, soprattutto, del profeta sono menzionate nei *Maccabei*, ma hanno una narrazione autonoma nel *Libro di Daniele*<sup>1249</sup> e, per questo motivo,

---

<sup>1245</sup> Posto dopo 7pp e prima di due sillabe atone, l'articolo τῶν del pentasillabo τῶν ὑπηκόων prende accento di appoggio.

<sup>1246</sup> Come già al v. 6, la prima sillaba σύν- di συγγεγραμμένους prende accento d'appoggio perché posta dopo 7pp e prima di due atone.

<sup>1247</sup> Cfr. e.g. MONASTERIORUM ACTA 1968, 866, MONASTERIORUM ACTA 1928, par. 45.21.

<sup>1248</sup> Anche Bernard e Livanos (CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPOS 2018, p. 589) affermano lo stesso. Nella totale incertezza si può supporre che l'epigramma sia stato commissionato a Mauropode da un uomo di un certo lignaggio, oppure che facesse parte della cerchia di amici di Mauropode e, forse, Psello (vi sono tre destinatari di nome Leone nell'epistolario pselliano), ma null'altro si può aggiungere. Nella PBW sono catalogati 481 individui di nome Leone.

<sup>1249</sup> Del *Libro di Daniele* si hanno due versioni greche: una antica e preservata solo nel Chig. R.VIII.54 (gr. 45; X sec., diktyon 65233) e nel Pap. 967 (GEIBEN 1968); quella a opera di Teodoziona, che ha sostituito l'antica traduzione nella maggior parte dei manoscritti della nell'Antico Testamento studiati dai critici. Recentemente, OLARIU 2019 ha proposto importanti prove per la presenza di un testo comune

sono riuniti in un'unica memoria liturgica il 17 dicembre, introdotta dal profesto il giorno precedente (vd. *Synax. eccl. CP* col. 317-320): mentre gli altri tre (Azaria, Anania e Misaele) si distinguono per la loro fede perché riuscirono a uscire indenni da una fornace ardente (Dn. 3<sup>1250</sup>), l'attività principale di Daniele è legata al suo ruolo di consigliere e all'interpretazione dei sogni dei vari sovrani di Babilonia. Tuttavia, il miracolo più celebre da lui compiuto fu ammansire i leoni che avrebbero dovuto divorarlo (Dn. 6 e 14.42): Daniele si oppose, nel primo caso, al decreto che restringeva la libertà di preghiera al solo sovrano, emanato da Dario il Medo<sup>1251</sup> su consiglio dei detrattori di Daniele (Dn. 6.1-14), mentre nel secondo, dinanzi al re Ciro, smaschera le bugie dei sacerdoti di Bel e distrugge un drago che i Babilonesi veneravano (14.2-29). In entrambi i casi, le sue azioni fecero così indignare gli altri dignitari di corte, già gelosi del favore di cui il Giudeo gode presso il sovrano; questi ultimi convincono il re a gettarlo in una fossa di leoni, lasciati a digiuno per far loro sbranare il profeta (Dn. 6.17 e 14.31-32); Daniele è trovato miracolosamente vivo dal sovrano, che ne è sollevato (Dn. 6.20-25 e 14.40-42). Nel primo racconto, Daniele è aiutato dall'angelo del Signore – esattamente come i tre giovani nella fornace – e si salva (Dn. 6.22); nel secondo caso, il profeta Abacuc viene portato dall'angelo a portare il cibo di Dio a Daniele (Dn. 14.33-38).

Il sinassario edito da Delehaye (*Synax. eccl. CP* col. 319) riporta che Daniele morì per decollazione insieme ad Azaria, Anania e Misaele sotto un sovrano di nome Attico: anche se questa vicenda non ha alcun collegamento ai racconti veterotestamentari né nel *Libro di Daniele* né nei *Maccabei*, la BHG<sup>3</sup> registra almeno due passioni inedite (BHG<sup>3</sup> 484z, attribuita ad Atanasio di Alessandria, e 484\*, che condivide però l'incipit con la precedente) e quanto rimane dei *tituli* della sezione sia dei *Calendari esametrici* sia dei *Calendari giambici* di Cristoforo Mitileneo reca la parola ξίφος<sup>1252</sup>. È incerto il luogo di conservazione delle reliquie: anche se non è citato nel Corano né nell'ḥadīth sunnita, molti islamici e, soprattutto, gli Sciiti generalmente ritengono che Daniele sia un profeta e, per questo motivo, diverse città sostengono di custodirne il corpo, basandosi sul fatto che egli fu attivo presso la corte degli ultimi re assiri e, in Dn. 14,

---

su cui sono basate entrambe – per una visione generale sulle problematiche proposte dal testo del *Libro*, si rimanda a OLARIU 2017; per un'analisi della relazione tra testi canonici e apocrifi nella tradizione relativa al profeta Daniele, vd. DiTOMMASO 2005. Se già per chiunque studi letteratura bizantina un problema molto importante è identificare quale testo biblico leggessero effettivamente i vari autori, la presenza di due traduzioni pre-bizantine del *Libro di Daniele* rende ancor più difficile il compito, in assenza di uno studio complessivo della diffusione del testo biblico nel Medioevo greco.

<sup>1250</sup> I canti innalzati durante la loro permanenza alle fornaci si trovano anche nella raccolta biblica delle *Odi*, come Ode 7 (preghiera di Azaria, Dn. 3.26-45) e Ode 8 (inno dei tre giovani, Dn. 3.52-88). La motivazione dell'assenza di Daniele dalla prova della fornace è affrontata da *Synax. eccl. CP* coll. 318-319.

<sup>1251</sup> Da non confondersi con gli omonimi discendenti di Ciro, si tratta di un sovrano di cui non si ha altra testimonianza.

<sup>1252</sup> Purtroppo le didascalie di questa sezione del calendario esametrico e giambico non si sono preservate, se non nel finale in cui si allude alla morte per spada dei quattro Santi: Pal. gr. 383, f. 172v preserva ... ξίφει τελειοῦνται; Par. suppl. gr. 690, f. 185v ... ξίφει, come riporta CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS 1980, II p. 112 n. 98. Per il testo, vd. *infra*.



persino di Ciro il Grande<sup>1253</sup>. Tuttavia, la venerazione del profeta Daniele sembra essere stata abbastanza diffusa a Costantinopoli<sup>1254</sup> forse anche perché, presso la chiesa di San Romano Martire, erano conservate le sue reliquie<sup>1255</sup>.

La raffigurazione più diffusa di Daniele nel mondo ortodosso si basa sull'episodio della notte nella gabbia dei leoni (vd. fig. 97), in cui il Santo si trova solitamente tra gli animali disposti in maniera simmetrica a sinistra e a destra dell'uomo<sup>1256</sup>. Dato che l'epigramma mauropodeo si riferisce esplicitamente alla medesima vicenda, è del tutto probabile che sia stato composto per accompagnare un'immagine di questo tipo<sup>1257</sup>. D'altronde, rispetto alle vari momenti in cui Daniele propone le sue corrette interpretazioni dei sogni e dei segni apparsi ai sovrani che lo convocano, già nei *Maccabei* è menzionato dopo Anania, Azaria e Misaele proprio in relazione a questo miracolo (1Mac. 2.60) e, in generale, allusioni a esso sono assai diffuse anche in letteratura bizantina, basti citare un'epistola di Michele Psello scritta proprio a Giovanni Mauropode:

**Mi.Ps. Epist. 166.11-16 Π (= 80 Sathas)**

Λύκοι γὰρ χανόντες γεγόνασιν· ἐλύττησαν μὲν γάρ, καὶ τὰς γλώσσας αὐτῶν ἐπὶ τὰς σάρκας ἐξέχεον, ἀλλ' οὐδὲν ἦττον τῶν περὶ τὸν Δανιὴλ λεόντων πεπόνθασιν. Ἐγὼ δέ σοι (εἰ βούλει) ὁ Ἀμβρακούμ, οὐκ αἰθέριος ἀλλ' ὡς εἴωθα, ἀπεχαλίνωσα τούτοις τὰ στόματα, ὥστε θαυμάζειν καὶ τὸν βασιλέα εἰ, οὕτως ὄξυ βοήσαντες, καὶ πόρρωθεν βρυχησάμενοι, ταχὺ τῆς θηριωδίας ἔληξαν.

Traduzione: <gli abitanti di Euchaita giunti a Costantinopoli>, infatti, sono divenuti dei lupi dalle fauci spalancate, erano rabbiosi e fiandavano le loro lingue sulla carne, ma non patirono di meno dei leoni attorno a Daniele. Se si vuole

<sup>1253</sup> Nell'ordine, Susa (odierna Šuš) e Dezful in Iran; Babilonia (odierna Hillah), Kirkuk, Mosul e Muqadadiyah in Iraq; Tarso in Turchia; Samarcanda in Uzbekistan; Jorf El Melha in Marocco.

<sup>1254</sup> A riguardo, vd. MAJESKA 1974.

<sup>1255</sup> Vd. JANIN 1969, pp. 448-449 (ma anche pp. 85-86 per le notizie circa un eventuale edificio a sé stante dedicato al profeta Daniele) e MAJESKA 1974, pp. 363-364. La fonte su cui si basa questa localizzazione, però, è solo *Synax. eccl. CP* coll. 45-46 ll. 51-53 ἔνθα καὶ τὸ σῶμα αὐτοῦ (scil. Ῥωμανοῦ vel Νικητοῦ) ἀπόκειται μετὰ καὶ Δανιὴλ τοῦ προφήτου: la formulazione della notizia del sinassario fa pensare a un sepolcro, un'ipotesi confermata da tre carmi che Manuele File compose per descrivere la σορός di Daniele: *Carm. I 107-109* Miller, vd. BRAOUNOU-PIETSCH 2010, pp. 80-81 n. 17, vd. *infra*.

<sup>1256</sup> A riguardo, vd. LOWDEN 1988a, soprattutto pp. 75-77 per la raffigurazione di San Daniele in Vat. gr. 1613, f. 252, in cui vi sono due momenti della vita del Profeta: la prova dei leoni sulla sinistra e la decapitazione, vd. *infra*. La σορός descritta da Manuele File aveva, alla sua base, dei leoni, come rivela il *titulus* di Man.Phil. *Carm. I 107* εἰς τὴν ἀπὸ μαρμάρου σορὸν τοῦ ἁγίου προφήτου Δανιὴλ ἱσταμένην ἐπάνω λεόντων, ἔχουσαν δὲ καὶ ἀγγέλους ἐν σχήματι βρεφῶν: la presenza anche di angeli potrebbe dipendere da Dn. 6.22, in cui Daniele afferma di essere stato salvato grazie all'intervento di un angelo del Signore.

<sup>1257</sup> Nel *corpus* di Manuele File appaiono altri componimenti sul profeta Daniele: *Carm. I 107* εἰς ἐγκόλιον ἴασπιν ἐν ᾧ ἔστηκεν ὁ προφήτης Δανιὴλ· ἔχει δὲ φλέβας πρασίνοισι καὶ ἐρυθράσι; *Carm. I 285* εἰς τὸν προφήτην Δανιὴλ καὶ τὸν μέγαν Δημήτριον καὶ τὸν ἀρχιστράτηγον εἰς δαμιονόλιθον πεπονημένον; *Carm. II 72* εἰς μυραλίην, ἔνθα ὁ προφήτης Δανιὴλ καὶ ὁ μέγας Δημήτριος, in cui si allude all'episodio dei leoni in vv. 6-8 ἀλλὰ πάλιν κοιμίζε τὰς περιστάσεις, / ὡς λάκκον οἰκῶν τὴν προκόλιον θίβην, / ὁ θηρίων ἄμαχον ἰσχὺν ἀμβλύνας; *Carm. IV 3* Τοῦ αὐτοῦ (scil. Μανουὴλ τοῦ Μελισσηνοῦ) εἰς λίθον ἐν ᾧ ἐγγεγλυμμένος ὁ προφήτης Δανιὴλ.

dire così, io sono il tuo Abacuc, con un aiuto dal Cielo ma come sono abituato a fare, posi il morso alle loro bocche tanto da meravigliare anche il re del fatto che costoro, dopo aver emanato ululati così acuti e dopo aver ruggito da lontano, cessarono velocemente i loro sproloqui ferini<sup>1258</sup>.

Nel sinassario costantinopolitano edito da Delehay, l'episodio non è menzionato mentre, nella produzione innografica contenuta dai *Menei*, Daniele è frequentemente associato a esso<sup>1259</sup>, anche se, nei medesimi inni, non manca il ricordo delle sue doti profetiche nell'interpretazione dei sogni<sup>1260</sup> e della sua azione contro gli idoli<sup>1261</sup>. Tale tendenza si riscontra anche nei *Calendari* in metro innografico di Cristoforo Mitileneo, mentre nei calendari giambici ed esametrici si ricorda la capacità del profeta di interpretare i sogni e predire il futuro:

Christ.Mityl. *Cal. stich.* Dec. 19 (*dies* 17):

Δανιήλ τριάς τε παίδων

Christ.Mityl. *Cal. can.* Dec. 94-104 (*dies* 17):

Θῆρες Δανιήλ  
προφήτην ἠδέσθησαν,

---

<sup>1258</sup> Il passo è un piccolo capolavoro di riadattamento di materiale biblico, reso esplicito dal riferimento al miracolo di Daniele e all'intervento del Profeta Abacuc. Innanzitutto, l'aggettivo αἰθέριος è un riferimento alla modalità d'arrivo di Abacuc in soccorso a Daniele: il profeta è preso per i capelli dall'angelo del Signore che lo porta a Babilonia col suo soffio (Dn. 14.36). La menzione del soffio è presente nella traduzione di Teodoziona (*Bel et Draco* 35 και ἐπελάβετο ὁ ἄγγελος κυρίου τῆς κορυφῆς αὐτοῦ και βαστάσας τῆς κόμης τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἔθηκεν αὐτὸν εἰς Βαβυλῶνα ἐπάνω τοῦ λάκκου ἐν τῷ ῥοίζῳ τοῦ πνεύματος αὐτοῦ); nell'antica traduzione non c'è il dettaglio ἐν τῷ ῥοίζῳ τοῦ πνεύματος αὐτοῦ. Per questo motivo, è bene intenderlo solidamente connesso a ὡς εἴωθα: l'aggettivo è un'enallage per un avverbio di modo (o, al limite, come predicativo del soggetto in senso modale) e ha senso causativo, perché Psello non intende dire di *non* aver agito "etereamente" (vd. LSJ e GI s.v. αἰθεριος) ma senza un aiuto dal Cielo (ovvero l'invio dell'angelo), semplicemente sfruttando le doti che egli è avvezzo usare (ovvero l'arte della parola, si veda l'uso di τὰς γλώσσας al posto di στόματα o consimili per descrivere l'avventarsi del leone sulla preda), differenziandosi così da Abacuc, non certo senza una punta di autoelogio. Tale interpretazione è consolidata anche dal fatto che il sintagma è formato da due monosillabi che creano la correlazione (οὐκ ... ἀλλά) seguiti da due elementi tetrasillabici in entrambi i casi proparossitoni (αἰθέριος – ὡς εἴωθα). Vi sono due differenze fondamentali con il racconto biblico. Dopo aver identificato Giovanni Mauropode con Daniele e se stesso con Abacuc, Michele Psello descrive i detrattori di Mauropode come lupi famelici ma codardi, riunendo in un'unica figura due elementi distinti nel racconto biblico, ovvero i detrattori di Daniele che inducono il sovrano a buttarlo nella fossa dei leoni e le belve che Daniele riesce a donare. Infine, nel racconto biblico, Abacuc porta il cibo di Dio perché ne mangi Daniele (Dn. 14.39 και ἀναστάς Δανιήλ ἔφαγεν), non per smorzare la fame dei leoni e cessare la loro aggressività nei confronti del profeta, azione attribuita a Daniele; Michele Psello – Abacuc, invece, infila il morso nella bocca dei detrattori di Giovanni Mauropode: a riguardo, si veda però la somiglianza tra il dettato di Psello, basato sul verbo peregrino ἀποχαλινῶ usato per l'ippica, e AHG IV 30, 71-73, purtroppo frammentario, in cui si afferma: θηρῶν ἀνήμερα / στόματα ἔδησε / Δανιήλ.

<sup>1259</sup> Vd. e.g. AHG IV 28, 105-122 (basato su Dn. 14, con la menzione di Abacuc), 147-152, 164-166, 197-207; 29.149-152; 30.72-77; 34(1).145-149, 185-189; *Men. Ven.* XII, p. 112 B 16-22.

<sup>1260</sup> Vd. e.g. AHG IV 28, 215-220 e il κάθισμα del medesimo inno, vv. 1-11; 29, 386-393; 30, 205-212; 34 (1), 106-111; *Men. Ven.* XII, p. 112 B 8-14. La menzione di questa sua abilità si ritrova anche in BEiÜ II Nr. Ik7.1, p. 56 Rhoby.

<sup>1261</sup> Vd. e.g. AHG IV 28, 75-80

τοὺς παῖδας δὲ πῦρ  
 τοὺς τρεῖς ὑπέπτηξεν·  
 ὁ γὰρ Κύριος  
 ἐνοικῶν ἦν ἀμέσως ταῖς τούτων ψυχαῖς·  
 δι' ὃν ὕστερον καὶ ξίφει ἀπετμήθησαν  
 θεῖοι γεγονότες μάρτυρες  
 καὶ στεφάνους λαβόντες οἱ τέσσαρες.

Traduzione: Le bestie ebbero rispetto del profeta Daniele, il fuoco si dileguò di fronte ai tre fanciulli: il Signore, infatti, abitava ininterrottamente nei loro cuori e, per questo motivo, tempo dopo i quattro furono uccisi dalla spada, divenendo martiri di Dio e ricevendo le corone del martirio<sup>1262</sup>.

**Christ.Mityl. Cal. hex.**, Par. suppl. gr. 690, f. 185v (= FOLLIERI 1980, II pp. 112):

Ἐβδομάτῃ δεκάτῃ Δανιήλ τάμον ὃς βλέπε μέλλον

Traduzione: Il diciassette del mese morì di spada Daniele, che vedeva il futuro.

**Christ.Mityl. Cal. iamb.**, Pal. gr. 383, f. 172v et Par. gr. 3041, f. 112 (= FOLLIERI 1980, II p. 112):

Ὕπαρ, Θεέ, βλέπει σε νῦν ἐπὶ θρόνου (1)  
 τμηθεὶς Δανιήλ, οὐκ ὄναρ, καθὼς πάλαι.  
 Εἰ μὴ θανεῖν τρεῖς Παῖδες ἤρων ἐκτόπως (2)  
 ὡς τοῦ πυρὸς πρὶν ἤρχον ἄν καὶ τοῦ ξίφους.

Traduzione: (1) O Dio, Daniele, dopo esser stato decapitato decapitato, ora ti vede come reale presenza, non più in una visione, come avveniva prima. – (2) Se non aveste desiderato morire in maniera straordinaria, avreste avuto il controllo anche della spada, come lo aveste in precedenza del fuoco.

Per quanto riguarda, invece, la natura dell'oggetto, nulla si può dire: potrebbe essere una raffigurazione, un reliquiario o un dono di ringraziamento di Leone al Santo<sup>1263</sup>.

L'epigramma di Mauropode presenta un massiccio uso di figure di suono che svolgono la doppia funzione di unire segmenti a distanza ma, al contempo, rendono quasi omofone intere sezioni di testo. Nel primo κῶλον dei vv. 1-2, [l'θires 'leondes] e [a'nir 'leonde]: il primo elemento di entrambi è bisillabico, con l'accento in chiasmo; il secondo elemento, invece, è praticamente omofono a parte la mancanza del sigma finale

<sup>1262</sup> Con l'aggiunta del miracolo della fornace, questi versi di Cristoforo Mitileneo ricordano molto da vicino l'iconografia di Vat. gr. 1613. Naturalmente ciò non significa che Cristoforo dipenda in alcun modo dal "Menologio" di Basilio II, ma la narrazione (1. Daniele si salva dai leoni; 2. i tre fanciulli si salvano dalla fornace ardente; 3. martirio per spada dei quattro) è identica (nella miniatura: 1. Daniele si salva dai leoni; 2. martirio per spada) e fa supporre o l'esistenza di un'iconografia siffatta o l'influenza su Cristoforo dell'iconografia del solo profeta Daniele. Per l'uso epigrafico dei calendari cristoforei, vd. RHOBY 2012a.

<sup>1263</sup> Si segnala il sigillo della collezione Dumbarton Oaks pubblicato in WASSILIOU-SEIBT 2016, no. 2910 (XI-XII sec., acc.num. BZS.1958.106.3138), appartenuto a un certo Giorgio, dove forse appare la raffigurazione di Daniele e i leoni sul dritto.

(ma al v. 2 σός è a distanza di una sola sillaba e l'intero secondo κῶλον ha una forte allitterazione del suono /s/). D'altronde medesima assonanza caratterizza l'elemento centrale isolato dalle due cesure: ['isan ex'θrisi 'pale] e ['nin 'sos ik'tros i'ketis] – gli ultimi due elementi del secondo gruppo sono tra loro in paronomasia [ikt'ros i'ketis]. Nel terzo verso, escludendo ἐβλάβης, i primi quattro elementi sono accoppiati a cavallo della C5 per assonanza e posizione di accento a due a due, a cui si aggiunge il poliptoto di αὐτός: [os'un para'f-ton] || [u'ðen af'tos]; nel quarto verso, invece, solamente il primo elemento di ciascun κῶλον è quasi in paronomasia, ['uto] – ['tuton]. Si noti la sovrabbondanza di deittici nel secondo distico: il v. 3 usa forme di αὐτός, riferendosi a Daniele e ai leoni citati al v. 1; il v. 4 usa τοῦτον sia perché Leone è menzionato al v. 2 del primo distico, sia perché egli è il possessore dell'icona/dell'oggetto, dunque indicando il referente extra-linguistico.

#### 40.1 Commento metrico-ritmico

I quattro versi del componimento presentano una caratteristica eccezionale rispetto alla norma del *corpus* mauropeo: pur essendo caratterizzati da C5, tutti presentano fine di parola in corrispondenza con la settima sillaba; se per i vv. 2-3 la realizzazione con 7ox è del tutto implausibile, ai vv. 1 e 4 quella con 7p lo è, anche se si preferisce interpretare la struttura come due 5pp, una 5ox e una 5p.

Dal punto di vista della distribuzione sillabica, il v. 1 dispone nel primo κῶλον un bisillabo piano seguito da un trisillabo sdrucciolo, nel secondo un gruppo in cui un trisillabo piano è preceduto e seguito da un bisillabo piano<sup>1264</sup>, un *pattern* che può essere ricondotto sia a *a – 2b – b – a* sulla base dell'uso di C7. Il v. 2 incomincia con *word cluster* pentasillabico tronco, seguito da *word cluster* bisillabico piano, bisillabo e trisillabo, con *pattern* *2a – a – a – b*, mantenuto identico dal v. 3 (*word cluster* pentasillabico tronco, due bisillabi tronchi e trisillabo piano). Infine, il v. 4 presenta una forma soluta del *pattern* *a – b – a – 2b*, in cui il pentasillabo finale è diviso in un *word cluster* trisillabico e un bisillabo: in questo modo si ha un'alternanza binaria tra elementi bisillabici ed elementi trisillabici, tutti d'accentazione piana.

Il v. 1 ha ritmo discendente (trocheo, due dattili, due trochei), mentre il v. 2 inizia con un ritmo anapestico (2 anapesti<sup>1265</sup>, seguito dopo cesura da ritmo trocaico (tre trochei). Il v. 3, invece, è interamente ascendente, con giambo, anapesto e tre giambi. Il v. 4, infine, torna al ritmo discendente del v. 1, con un dattilo, un trocheo, un dattilo e due trochei finali.

Si riscontra un'elisione (v. 3 παρ' αὐτῶν).

<sup>1264</sup> Su questa struttura, si veda quanto detto per *Carm.* 86.10.

<sup>1265</sup> Gli accenti consecutivi di ἀνήρ Λέων rientrano nella terza casistica di LAUXTERMANN 2019a, p. 345.

## 40.2 Commento letterario

**88.1-4** **θῆρες ... ῥύου** la posizione di **θῆρες** e **ἄνῆρ** è notevole, perché permettono ai due versi del distico di incominciare entrambi per bisillabo, il primo properispomeno e il secondo ossitono, essendo tra loro in antitesi (i leoni, un tempo nemici e poi ammansiti da Daniele erano bestie; Leone, supplice di Daniele, è un uomo). È però davvero singolare che tale struttura (**θῆρες** che introduce la menzione della vicenda dei leoni; **ἄνῆρ** che la chiude, introducendo l'onomastico di un personaggio umano) si ritrovi identica in *Christ.Mityl. Cal. can. Dec. 94-95, 103-104 (dies 17-18)*, all'inizio di due differenti strofe: **θῆρες Δανιήλ / προφήτην ἠδέσθησαν ... ἄνδρες δυσσεβεῖς / Ζωὴν τὴν ἐχέφρονα ... ἀπαιωρήσαντες** κτλ. Nel caso dell'inno di Cristoforo, a differenza delle belve che ebbero rispetto per il profeta, uomini empì martirizzarono Zoe. In tal senso, è bene ricordare che, nel testo biblico del *Libro di Daniele*, Nabucodonosor viene cacciato dagli uomini ed è costretto ad avere casa tra le bestie e a mangiare come loro finché non riconosce il Dio di Israele (Dn. 4.24-25). Il nesso οἰκτρὸς ἰκέτης si ritrova anche in *Io.Maur. Epist. 32.10-11*, mentre ἐκ βλάβης ῥύομαι è usato anche in *Io.Maur. Can. in Nic. 4.155*.

## **Bibliografia**

## 1 Edizioni critiche

- AELIUS THEON (1997), *Progymnasmata*, a cura di Michelle PATILLON, Paris.
- ALEXIUS ARISTENUS (2019), *Alexios Aristenos. Kommentar zur Synopsis canonum*, a cura di Eleftheria PAPAGIANNI, Spyros N. TROIANOS, Ludwig BURGMANN – Kirill MAKSIMOVIČ, Berlin - Boston.
- AMPHILOCHIUS ICONIENSIS (1969), *Iambi ad Seleucum*, a cura di Eberhard OBERG, Berolini.
- ANDREA CRETENSIS (1970), *Un inno inedito di S. Andrea di Creta per la domenica delle palme*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», 6, a cura di Riccardo MAISANO, pp. 523-571.
- ANECDOTA ET ANALECTA (1884), *Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη*, a cura di Athanasios PΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-KERAMEUS, I-II voll., Κωνσταντινούπολις.
- (1990), *Νέον Μητερικόν. Άγνωστα και ανέκδοτα πατερικά και άσκητικά κείμενα περί τιμών και άγιων Γυναικῶν*, a cura di Pantelis B. PASCHOU, Ἀθήνα.
- (1891-1898), *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας*, a cura di Athanasios PΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ – KERAMEUS, I-V voll., Πετρούπολις.
- (1872-1894), *Μεσαιωνικῆ Βιβλιοθήκη. Συλλογῆ ανέκδοτων μνημείων τῆς Ἑλληνικῆς ιστορίας*, a cura di Konstantinos N. SATHAS, I-VII voll., Παρίσι.
- ANNA COMNENA (2001), *Alexias*, a cura di Athanasios KAMBYLIS – Diether Roderich REINSCH, Berolini – Novi Eboraci.
- APHTHONIUS (1926), *Progymnasmata*, a cura di Hugo RABE, Lipsiae.
- APHTONIUS ET HERMOGENES (2008), *Anonyme, Préambule à la rhétorique; Aphthonios, Progymnasmata; Pseudo-Hermogène, Progymnasmata*, a cura di Michelle PATILLON, Paris.
- ARETHAS CAESARIENSIS (1954), *Nine Orations of Arethas from Cod. Marc. gr. 524*, «BZ», 47, a cura di Romilly James Heald JENKINS, Basil LAOURDAS – Cyrill Alexander MANGO, pp. 1-40.
- (1972-1973), *Scripta Minora*, a cura di Leendert Gerrit WESTERINK, Lipsiae.
- ARISTAKES LASTIVERTS'Ī (1973), *Récit des malheurs de la nation arménienne*, a cura di Karen YUZBASHIAN, Marius CANARD – Haïg BARBÉRIAN, Bruxelles.
- ATHANASIUS ALEXANDRINUS (1973), *Athanase d'Alexandrie, Sur l'Incarnation du Verbe* (SC 199), a cura di Charles KANNENGIESSER, Paris.
- AUCTORES VARIĪ (1977), *Douze récits byzantins sur saint Jean Chrysostome*, a cura di François HALKIN, Bruxelles.
- BACHMANN, Ludwig (1828), *Anecdota Graeca e codd. mss. Bibl. Reg. Parisin.* I-II voll., Lipsiae.
- BALDRICUS BURGULIANUS (1998-2002), *Carmina*, a cura di Jean-Yves TILLIETTE, I-II voll., Paris.
- BASILIUS SELEUCENSIS (1986), *Basil of Seleucia's homily on Lazarus: a new edition* (BHG 2225), «AB», 104, a cura di Mary B. CUNNINGHAM, pp. 170-177.
- BIBLIOTHECA ECCLESIASTICA (1866), *Ἑκκλησιαστικῆ Βιβλιοθήκη*, a cura di Andronikos K. DIMITRAKOPOULOS, Λειψία.
- CECAUMENUS (1998), *Raccomandazioni e consigli di un galantuomo* (Στρατηγικόν), a cura di Maria Dora SPADARO, Alessandria.
- CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS (1903), *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, a cura di Eduard KURTZ, Leipzig.
- (1959), *Il calendario giambico di Cristoforo di Mitilene secondo i mss. Palat. gr. 383 e Paris. gr. 3041*, «AB», 77, a cura di Enrica FOLLIERI, pp. 245-304.
- (1964), *Il calendario in sticheri di Cristoforo di Mitilene*, «BSI», 25, a cura di Enrica FOLLIERI – Ivan DUJČEV, pp. 1-36.

- CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS (1980), *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitileneo*, a cura di Enrica FOLLIERI, Bruxelles.
- (1983), *Canzoniere*, trad. da Rosario ANASTASI – Carmelo CRIMI, Catania.
  - (2012), *Christophori Mitylenaii Versuum variorum Collectio Cryptensis*, a cura di Marc DE GROOTE, Turnholti.
- CHRISTOPHORUS MITYLENAIUS – IOANNES MAUROPUS (2018), *The poems of Christopher of Mytilene and John Mauropous*, a cura di Christopher BERNARD Floris – Livanos, Cambridge, MA - London.
- CHRONOGRAPHIA BYZANTINA BREVIORA (1975), *Die byzantinischen Kleinchroniken*, a cura di Peter SCHREINER, I-II voll., Wien.
- CONSTANTINUS RHODIUS (1896), *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien*, «REG», 9, a cura di Émile LAGRANDE, pp. 32-65.
- CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (1903a), *Excerpta historica iussu imp. Constantini Porphyrogeniti confecta. Vol. 3: excerpta de insidiis*, a cura di Carl DE BOOR, Berlin.
- (1903b), *Excerpta historica iussu imp. Constantini Porphyrogeniti confecta. Vol. 4: excerpta de sententiis*, a cura di Ursul Philip BOISSEVAIN, Berlin.
  - (1903c), *Excerpta historica iussu imp. Constantini Porphyrogeniti confecta. Vol. 1: excerpta de legationibus*, a cura di Carl DE BOOR, Berlin, I-II.
  - (1926), *De cerimoniis aulae Byzantinae libri duo*, a cura di Johann Jacob REISKE, Bonn.
  - (1906-1910), *Excerpta historica iussu imp. Constantini Porphyrogeniti confecta. Vol. 2: excerpta de virtutibus et vitiis*, a cura di Theodore BÜTTNER-WOBST – Anton Gerhard ROOS, Berlin, I-II.
  - (1935-1939), *Le livre des cérémonies*, a cura di Albert VOGT, Paris.
- CONTACTARIUM (1938), *Contactarium Ashburnhamense*, a cura di Carsten HØEG, Haunia.
- COSMAS HIEROSOLYMITANUS (1905), *Ἀνέκδοτον ᾠσμα τοῦ μελωδοῦ Κοσμᾶ*, «BZ», 14, a cura di Athanasios PAPAPOPOULOS-KERAMEUS, pp. 520-525.
- CYRILLUS ALEXANDRINUS (1868), *Sancti patris nostri Cyrilli archiepiscopi Alexandrini in XII prophetas*, a cura di Philip Edward PUSEY, I-II voll., Oxonii.
- DIALOGUS PAPISCI ET PHILONIS (2005), *Dialogo di Papisco e Filone giudei con un monaco*, a cura di Immacolata AULISA – Claudio SCHIANO, Bari.
- EPIGRAMMATA BYZANTINA (1956), *Epigrammi sugli evangelisti dai codici Barberiniani greci 352 e 520*, «BollGrott», 10, a cura di Enrica FOLLIERI, pp. 61-80, 135-156.
- (1992), *Ein Zyklus von Epigrammen zu Darstellungen von Herrenfesten und Wunderszenen*, «DOP», 46, a cura di Wolfram HÖRANDNER, pp. 107-115.
  - (1994), *A Cycle of Epigrams on the Lord's Feasts in Cod. Marc. Gr. 524*, «DOP», 48, a cura di Wolfram HÖRANDNER, pp. 117-133.
  - (1996), *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, a cura di André GUILLOU, Rome.
  - (2009), *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung. Band 1: Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, a cura di Andreas RHOPY, Wien.
  - (2010), *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung. Band 2: Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Nebst Addenda zu den Band 1*, a cura di Andreas RHOPY, Wien.
  - (2014), *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung. Band 3, Teile I-II: Byzantinische Epigramme auf Stein. Nebst Addenda zu den Bänden 1 und 2*, a cura di Andreas RHOPY, Wien.



- (2018), *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung. Band 4: Ausgewählte Byzantinische Epigramme in illuminierten Handschriften. Verse und ihre 'inschriftliche' Verwendung in Codices des 9. bis 15. Jahrhunderts*, a cura di Andreas RHOBY, Wien.
- EUCHOLOGION (1873), *Εὐχολόγιον τὸ μέγα σὺν Θεῶ ἀγίῳ, ἐν Ῥώμῃ*.
- (1995), *L'euclologio Barberini gr. 336 (ff. 1-263)*, a cura di Stefano PARENTI, Roma.
- EUTHIMIUS PROTASECRETIS (1981), *L'eloge de Saint Théodore le Stratélate par Euthyme protasecretis*, «AB», 99, a cura di François HALKIN, pp. 221-237.
- EVANGELIA APOCRYPHA (1853), *Evangelia Apocrypha*, a cura di Lobegott Friedrich Konstantin VON TISCHENDORF, Lipsiae.
- (2008), *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, a cura di Rémi GOUNELLE, Turnhout.
- GREGORIUS NAZIANZENSIS (1908), *Discours funèbres en l'honneur de son frère Césaire et de Basile de Césarée*, a cura di Fernand BOULENGER, Paris.
- (2000), *Tutte le orazioni*, a cura di Claudio MORESCHINI, Milano.
- (2013), *Lettres theologiques*, a cura di Maurice GALLAY Paul – Jourjon, Paris.
- (1964-1967), *Lettres*, a cura di Paul GALLAY, I-II voll., Paris.
- GREGORIUS NYSSENUS (1981), *The Easter Sermons of Gregory of Nyssa. Translation and Commentary*, a cura di Andreas SPIRA – Christoph KLOCK, Philadelphia.
- (1990-1992), *Sermones*, a cura di Gunterus HEIL, I-II voll., Lugduni Batavorum.
- HEPHAESTION (1971), *Hephaestionis enchiridion*, a cura di Maximilian CONSRUCH, Stuttgartiae.
- HERMOGENES (1985), *Opera. Editio stereotypa editionis anni MCMXIII*, a cura di Hugo RABE, Stuttgartiae.
- (2012a), *L'invention*, a cura di Michelle PATILLON, Paris.
- (2012b), *Prolégomenes au De ideis – Les catégories stylistiques du discours (De Ideis)*, a cura di Michelle PATILLON, Paris.
- HESYCHIUS HIEROSOLYMITANUS (1917), *Supplementum Psalterii Bononiensis. Incerti auctoris explanatio Graeca*, a cura di Vatroslav JAGIĆ, Vindobonae.
- HIRMLOGIUM (1938), *Hirmologium Athoum*, a cura di Carsten HØEG, Hauniae.
- (1951), *Hirmologium Cryptense*, a cura di Lorenzo TARDO, Romae.
- (1968-1970), *Hirmologium Sabbaiticum*, a cura di Jørgen RAASTED, Hauniae, I-III.
- HYMNICA GRAECA (1907), 'Ο Ἀκάθιστος Ὕμνος, «Νέα Σιών», 6, a cura di Timotheos P. THEMELIS, pp. 826-833.
- (1980), *Cinque inni bizantini inediti per le solennità della Pasqua. Introduzione, testo critico, traduzione, schemi metrici e indici*, a cura di Antonio LABATE, Messina.
- (1996), *Ταμεῖον ἀνεκδότων βυζαντινῶν ἁσματικῶν seu Analecta Hymnica Graeca e codicibus eruta Orientis Christiani. I: Κανόνες Μηναίων*, a cura di Eleni PAPAILIOPOULOU-PHOTOPOULOU, Αθήνα.
- (2005), *Θρῆνος τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου λεγόμενος τῇ Ἀγίᾳ καὶ Μεγάλῃ Παρασκευῇ*, a cura di Wim F. BAKKER, Αθήνα.
- (1966-1983), *Analecta Hymnica Graeca e codicibus eruta Italiae inferioris Ioseph Schirò consilio et ductu edita*, a cura di Giuseppe SCHIRÒ, I-XIII voll., Romae.
- IOANNES CHRYSOSTOMUS (1923), Ἐπ' ὀνόματι Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου φερόμενοι λόγοι, «Νέα Σιών», 18, a cura di HIPPOLYTUS MONACHUS, pp. 309-313, 691-693.
- (1968), *Lettres à Olympias. Seconde édition augmentée de la Vie Anonyme d' Olympias*, a cura di Anne-Marie MALINGREY, Paris.
- (1981), *Text and Tradition of Two Easter Homilies of Ps. Chrysostom*, «JöB», 30, a cura di Pauline ALLEN – Cornelis DATEMA, pp. 87-102.

- IOANNES CHRYSOSTOMUS (1990), *Kommentar zu Hiob*, a cura di Ursula HAGEDORN – Dieter HAGEDORN, Berlin.
- IOANNES DAMASCENUS (1969), *Die Schriften des Johannes von Damascos. 1: Institutio elementaris, Capita philosophica (Dialectica). Als Anhang die philosophische Stücke aus cod. Oxon. Bodl. Auct. TL6*, a cura di Bonifatius KOTTER, Berlin.
- (1973), *Die Schriften des Johannes von Damascos. 2: Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως. Expositio fidei*, a cura di Bonifatius KOTTER, Berlin.
  - (1975), *Die Schriften des Johannes von Damascos. 3: Contra imaginum calumniatores orationes tres*, a cura di Bonifatius KOTTER, Berlin.
  - (1981), *Die Schriften des Johannes von Damascos. 4: Liber de haeresibus. Opera polemica*, a cura di Bonifatius KOTTER, Berlin.
  - (1988), *Die Schriften des Johannes von Damascos. 5: Opera homiletica et hagiographica*, a cura di Bonifatius KOTTER, Berlin.
  - (2013), *Die Schriften des Johannes von Damascos. 7: Commentarii in epistulas Pauli*, a cura di Robert VOLK, Berlin.
- IOANNES GEOMETRA (2004), *Joannes Geometres' Metaphrasis of the Odes*, «GRBS», 44, a cura di Marc DE GROOTE, pp. 375-410.
- (2014), *Ἰωάννης Γεωμέτρης. Ἰαμβικά Πουήματα. Κριτική έκδοση, μετάφραση και σχόλια*, a cura di Maria TOMADAKI, Θεσσαλονίκη.
- IOANNES MAUROPUS (1610), *Epigrammata jambica carminaque in praecipuorum festorum Patrum pictas in tabulis imagines et historias, ac de allis varii generis argumentis prodierunt brevi*, a cura di Matthaeus BUST, Etonae.
- (1882), *Iohannis Euchaitorum Metropolitae quae in codice Vaticano Graeco 676 supersunt*, a cura di Iohannes BOLLING – Paulus Antonius DE LAGARDE, Gottingae.
  - (1937a), *Κανόνα παρακλητικὸν εἰς τὸν τίμιον Πρόδρομον ψαλλόμενον ἐπὶ ἀσθενοῦντα, ποιήματα Ἰωάννου Ἀρχιεπισκόπου Εὐχαΐτων κ.λ.π., ἅτινα κατεχωρήθησαν πάντα μετὰ τὴν ἀκολουθίαν*, «Ἄγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη», 1, n. 11, a cura di SPYRIDION LAURIOΤΑ – Sotirios N. SCHOINA, pp. 39-44.
  - (1937b), *Κάνονες κατ' ἤχον εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον. Ποίημα Ἰωάννου μοναχοῦ, τοῦπλίκην Μαυρόποδος, τοῦ ἐν ὑστέροις χρόνοις χρηματίσαντος ἀρχιεπισκόπου Ἐυχαΐτων*, «Ἄγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη», 1, n. 10, a cura di SPYRIDION LAURIOΤΑ – Sotirios N. SCHOINA, pp. 7-52.
  - (1937c), *Κάνονες κατ' ἤχον εἰς τὸν ἐν ἀγίοις πάτερα ἡμῶν Ἰωάννην τὸν Χρυσόστομον. Ποίημα Ἰωάννου τοῦπλίκην Μαυρόποδος, ἀρχιεπισκόπου Εὐχαΐτων*, «Ἄγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη», 1, n. 11, a cura di SPYRIDION LAURIOΤΑ – Sotirios N. SCHOINA, pp. 1-53.
  - (1967), *Otto canoni paraclatici a N.S. Gesù Cristo*, a cura di Enrica FOLLIERI, Roma.
  - (1984), *Canzoniere*, trad. da Rosario ANASTASI, Catania.
  - (1990), *The Letters of Ioannes Mauropous Metropolitan of Euchaita*, a cura di Apostolos D. KARPOZILOS, Thessaloniki-Berlin.
  - (1994), *Tre canoni di Giovanni Mauropode in onore di santi militari*, a cura di Francesco D'AIUTO, Suppl. al n. 13 del Bollettino dei Classici dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.
  - (2000), *Un canone di Giovanni Mauropode in onore dei ss. Cosma e Damiano*, «RSBN», n.s. 37, a cura di Francesco D'AIUTO, pp. 99-157.
  - (2008), *Ο υμνογράφος του Αγίου Νικολάου Ἰωάννης Μαυρόπους*, a cura di Antonios D. PANAGIOTOU, Ἀθήνα.
  - (2010), *Ἰωάννου Μαυρόποδος ἀνέκδοτος παρακλητικὸς κανὼν εἰς τὸν Ἀρχάγγελον Μιχαήλ*, «Παρνάσσος. Φιλολογικὸ Περιοδικό», 52, a cura di Mursini S. ANAGNOSTOU, pp. 177-187.

- IOANNES MOSCHUS (1946), *La Pré spirituel*, a cura di Marie-Joseph ROUËT DE JOURNAL, Paris.
- IOANNES SARDIANUS (1928), *Commentarium in Aphthonii Progymnasmata*, a cura di Hugo RABE, Lipsiae.
- IOANNES SCYLITZES (1903), *Deux canons inédits de Georges Skylitzès*, «VV», 10, a cura di Sophrone PÉTRIDÈS, pp. 471-494.
- (1973), *Synopsis Historiarum*, a cura di Johannes THURN, Berolini – Novi Eboraci.
  - (2010), *A Synopsis of Byzantine History 811-1057*, a cura di John WORTLEY, Jean-Claude CHEYNET – Bernard FLUSIN, Cambridge.
- IOANNIS EUBOENSIS (1950), *Johannes 'von Euboa', Anhang Die Predigt des Johannes 'von Euboa' auf die Erweckung des Lazaros*, «AB», 68, a cura di Franz DÖLGER, pp. 3-26.
- IUS BYZANTINUM (1931), *Jus Graecoromanum*, a cura di Ioannis D. ZEPOS – Panagiotis ZEPOS, I-VIII voll., Athenis.
- IUSTINIANUS I (1939), *Drei dogmatische Schriften Iustinians*, a cura di Eduard SCHWARTZ, München.
- KOSMAS VESTITOR (1925), *Κοσμᾶ Βεστίτορος ἀνέκδοτα ἐγκώμια εἰς Χρυσόστομος*, «ΕΕΒΣ», 2, a cura di Konstantinos I. DYOBOUNIOTIS, pp. 50-83.
- LEO VI SAPIENS (2008), *Homiliae*, a cura di Theodora ANTONOPOULOU, Turnhouti.
- LEONTIUS PRESBYTERUS (1987), *Leontii presbyteri Constantinopolitani homiliae*, a cura di Pauline ALLEN – Cornelis DATEMA, Turnhouti.
- MANUEL PHILES (1855-1857), *Manuelis Philae Carmina ex codicibus Escorialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis*, a cura di Emmanuel MILLER, Parisii, I-II.
- MENAIÀ (1863), *Μηναῖον*, a cura di Bartholomaios KOUTLOUMOUSIANOS, I-XII voll., ἐν Βενέτιαι.
- (2010), *Codex Lesbiacus Leimonos 11. Annotated Critical Edition of an Unpublished Byzantine Menaion for June*, a cura di Apostolos SPANOS, Berlin – New York.
  - (1888-1901), *Μηναῖα τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ*, I-VI voll., ἐν Ῥώμῃ.
- MICHAEL ATTALIATES (1931), *Πόνημα νομικὸν ἤτοι σύνοψις πραγματικῆς*, a cura di Ioannis D. ZEPOS – Panagiotis ZEPOS, I-VIII voll., Athenis, VII.
- (2002), *Historia*, a cura di Inmaculada PÉREZ MARTÍN, Madrid.
- MICHAEL GABRAS (1973), *Die Briefe des Michael Gabras*, a cura di Georgios FATOUROS, Wien.
- MICHAEL GLYCAS (1836), *Annales*, a cura di Immanuel BEKKER, Bonnae.
- MICHAEL PSELLUS (1908), *Μιχαὴλ Ψελλοῦ ἐπιστολαὶ ἀνέκδοτοι*, «Νέα Σιών», 7, a cura di Athanasios PAPADOPOULOS KERAMEUS, pp. 497-516.
- (1912), *Michael Psellus. De Gregorii Theologi caractere iudicium, accedit eiusdem de Ioannis Chrisostomi caractere iudicium ineditum*, a cura di Paul LEVY, Lipsiae.
  - (1968), *Encomio per Giovanni, piissimo metropolita di Euchaita e protosincello*, a cura di Rosario ANASTASI, Padova.
  - (1978), *Monodies inédites de Michel Psellos*, «REB», 36, a cura di Paul GAUTIER, pp. 82-151.
  - (1983), *Orazione in memoria di Costantino Lichudi. Introduzione, traduzione, commento e appendici*, a cura di Ugo CRISCUOLO, Messina.
  - (1985), *Oratoria minora*, a cura di Antony Robert LITTLEWOOD, Stutgardiae.
  - (1989a), *Opuscola philosophica minora. 2: opuscola phychologica, theologica, daemonologica*, a cura di D.J. O'MEARA, Stutgardiae et Lipsiae.
  - (1989b), *Theologica*, a cura di Paul GAUTIER, I voll., Stutgardiae.
  - (1990), *Historia syntomos*, a cura di W.J. AERTS, Berolini et Novi Eboraci.
  - (1992a), *Opuscola philosophica minora. 1: opuscola logica, physica, allegorica, alia*, a cura di J.M. DUFFY, Stutgardiae et Lipsiae.
  - (1992b), *Poemata*, a cura di Leendert Gerrit WESTERINK, Stutgardiae.
  - (1994a), *Orationes forenses et acta*, a cura di George T. DENNIS, Stutgardiae et Lipsiae.

- MICHAEL PSELLUS (1994b), *Orationes hagiographicae*, a cura di Elizabeth A. FISHER, Stutgardiae et Lipsiae.
- (1994c), *Orationes panegyricae*, a cura di George T. DENNIS, Stutgardiae et Lipsiae.
  - (2002), *Theologica*, a cura di L.G. WESTERINK – J.M. DUFFY, II voll., Monachii et Lipsiae.
  - (2014a), *Michaelis Pselli Chronographia*, a cura di Diether Roderich REINSCH, I-II voll., Berolini – Bostoniae.
  - (2014b), *Orationes funebres*, a cura di Iannis POLEMIS, Berolini et Novi Eboraci.
  - (2019), *Epistulae*, a cura di Stratis PAPAIOANNOU, Berolini et Bostoniae.
  - (1926-1928), *Chronographie ou Histoire d'un siècle à Byzance (976-1077)*, a cura di Emile RENAULD, I-II voll., Paris.
  - (1999-2000), *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*, a cura di Salvatore IMPELLIZZERI, Ugo CRISCUOLO – Silvia RONCHEY, I-II voll., Milano.
  - (1936-1941), *Scripta Minora magnam partem adhuc inedita*, a cura di Eduard KURTZ – Franz DREXL, I-II voll., Mediolani.
- MONASTERIORUM ACTA (1928), *Τυπικὸν τῆς μονῆς τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Μάμαντος*, «Ἐλληνικά», 1, a cura di Sophronios EUSTRATIADES, pp. 256-314.
- (1968), *Τυπικὸν Ἰσαακίου Ἀλεξίου Κομνηνοῦ τῆς μονῆς Θεοτόκου τῆς Κοσμοσωτείας*, a cura di Georgios K. PAPAZOGLU, Komotini.
  - (1980), *Βυζαντινὰ ἔγγραφα τῆς μονῆς Πάτμου*, a cura di Maria NYSTAZOPOULOU-PELEKIDOU, I-II voll., Ἀθήναι.
- MONASTERIORUM ACTA (1970), *Actes de Lavra. Des Origines à 1204*, a cura di Paul LEMERLE, André GUILLOU – Nicolas SVORONOS, Paris, I.
- (1975), *Actes du Prôtaton*, a cura di Denise PAPACHRYSSANTHOU, Paris, I-II.
  - (1977), *Actes de Lavra. De 1204 à 1328*, a cura di Paul LEMERLE, André GUILLOU – Nicolas SVORONOS, Paris, II.
  - (1979), *Actes de Lavra. De 1329 à 1500*, a cura di Paul LEMERLE, André GUILLOU – Nicolas SVORONOS, Paris, III.
  - (1982), *Actes de Lavra. Études historiques – Actes serbes. Compléments et index*, a cura di Paul LEMERLE, André GUILLOU – Nicolas SVORONOS, Paris, IV.
  - (2000), *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, a cura di John THOMAS – Angela C. HERO, Washington, D.C., I.
- MONUMENTA GRAECA ET LATINA (1899-1901), *Monumenta graeca et latina ad historiam Phottii Patriarchae pertinentia*, a cura di Athanasios PAPADOPOULOS – KERAMEUS, I-II voll., Petropoli.
- NICEPHORUS BRYENNIUS (1975), *Histoire*, a cura di Paul GAUTIER, Brussels.
- NICEPHORUS URANUS (1950), *Versi di Niceforo Uranos in morte de Simeone Metafraste*, «AB», 68, a cura di Silvio Giuseppe MERCATI, pp. 353-377.
- (1962), *Un Opuscule Inconnu du Magistre Nicéphore Ouranos (La Vie de S. Théodore le Conscrit)*, «AB», 80, a cura di François HALKIN, pp. 308-324.
- NICETAS CHONIATES (1972), *Orationes et epistulae*, a cura di Jan-Louis VAN DIETEN, Berolini – Novi Eboraci.
- (1975), *Historia*, a cura di Jan-Louis VAN DIETEN, I-II voll., Berolini – Novi Eboraci.
  - (1994), *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, a cura di Riccardo MAISANO – Anna PONTANI, I voll., Milano.
  - (2001-2017), *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, a cura di Jan-Louis VAN DIETEN – Anna PONTANI, I-III voll., Milano.

- NICETAS DAVID PAPHLAGON (1986), *Éloge de saint Nicolas par Nicétas le Paphlagonien (BHG 1364d)*, a cura di François HALKIN, Genève.
- NICOLAUS MESARITES (1957), *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, «TAPhA», 47.6, a cura di Glanville DOWNEY, pp. 855-924.
- NICOLAUS RHETOR (1913), *Progymnasmata*, a cura di Iosephus FELTEN, Lipsiae.
- NOVUM TESTAMENTUM (2012), *Novum Testamentum Graece*, a cura di Erwin NESTLE – Kurt ALAND, 28. Auflage, Stutgardiae.
- PALLADIUS (1988), *Dialogue sur la Vie de Jean Chrysostome*, a cura di Anne-Marie LECLERCQ Philippe - Malingrey, Paris, I-II.
- PENTIKOSTARION (1901), *Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον τὴν ἀπὸ τοῦ Πάσχα μέγρι τῆς τῶν ἀγίων πάντων Κυριακῆς ἀνήκουσαν αὐτῶ ἀκολουθίαν. περιέχον ἐπὶ τέλους δε καὶ τὰ ἐωθινὰ Εὐαγγέλια τὰ ἐν τῷ Ὁρθρῶ ἐκάστης τῶν ἐν τῷ μεταξὺ τούτῳ ἑορτῶν ἀναγινωσκόμενα, ἐν Ῥώμῃ.*
- PROPHETOLOGIUM (1939-1970), *Prophetologium. Pars prima, lectiones anni mobilis continens*, a cura di Carsten HØEG – Günther ZUNTZ, Haunia, I-VI.
- (1980-1981), *Prophetologium. Pars altera, lectiones anni immobilis continens*, a cura di Gudrun ENGBERG, Haunia, I-II.
- RHETORES GRAECI (1832-1836), *Rhetores Graeci*, a cura di Ernst Christian WALZ, Stuttgartiae et Tubingae.
- ROMANUS MELODES (1964a), *Cantica genuina*, a cura di Paul MAAS – Konstantinos A. TRYPANIS, Oxonii.
- (1964b), *Hymnes*, a cura di José GROSDIDIER DE MATONS, I-V voll., Paris.
- (1970), *Cantica dubia*, a cura di Paul MAAS – Konstantinos A. TRYPANIS, Berolini.
- (2002), *Cantici*, a cura di Riccardo MAISANO, I-II voll., Torino.
- SAKKELION, Alkibiadis I. (1856), *Κατάλογος τῶν χειρογραφῶν τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Αθήναι.
- SCYLITZES CONTINUATUS (1968), *Ἡ συνέχεια τῆς χρονογραφίας τοῦ Ἰωάννου Σκυλίτση*, a cura di Eudoxos Th. TSOLAKIS, Θεσσαλονίκη.
- SEPTUAGINTA (1935a), *Septuaginta Societatis Scientiarum Göttingensis auctoritate. 10: Psalmi cum Odis*, a cura di Alfred RAHLFS, Göttingae.
- (1935b), *Septuaginta, id est Vetus Testamentum Graece iuxta LXX interpretes*, a cura di Alfred RAHLFS, Stutgardiae.
- (2006), *Septuaginta. Editio altera. Standardausgabe des griechischen LXX-Textes*, a cura di Alfred RAHLFS – Robert HANHART, Stuttgart.
- SOPHRONIUS (1855-1857), *Sophronii Anacreontica*, a cura di Marcello GIGANTE, Romae.
- STICHERARIUM (1935), *Sticherarium*, a cura di Carsten HØEG, H.J.W. TILLYAERD – Egon WELLESZ, Haunia.
- (1987), *Sticherarium antiquum Vindobonense*, a cura di Gerda WOLFRAM, Vindobonae.
- (1992), *Sticherarium*, a cura di Lidia PERRIA – Jørgen RAASTED, Haunia.
- STUEMUND Wilhelm – Schöll, Rudolf (1886), *Anecdota varia Graeca et Latina*, I-II voll., Berolini.
- SYLVESTER SYROPULUS (1971), *Les «Mémoires» du Grand Ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438-1439)*, a cura di Vitalien LAURENT, Paris.
- SYMEON NEOS THEOLOGOS (1976), *Hymnen: Prolegomena, kritischer Text, Indices*, a cura di Athanasios KAMBYLIS, Berlin – New York.

- SYNTAXARIUM CONSTANTINOPOLITANUM (1902), *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensis. Adiectis Synaxariis selectis*, a cura di Hippolyte DELEHAYE, Bruxellis.
- SYNODIKA (1967), *Le Synodikon de l'orthodoxie. Édition et Commentaire*, a cura di Jean GOULLARD, Paris.
- (2016), *Synodikon of Alexios Studites (1025–1043)*, in MELLONI et al. (2016), I, pp. 375-394.
- THEODORETUS CYRRHI (1904), *Graecarum affectionum curatio*, a cura di Johannes RAEDER, Lipsiae.
- (1958), *Thérapeutique des maladies helléniques*, a cura di Pierre CANIVET, Paris.
- (2014), *Theodoret. De Graecarum affectionum curatione. Heilung der griechischen Krankheiten*, a cura di Clemens SCHOLTEN, Leiden – Boston.
- (2015), *La trinité et l'incarnation*, a cura di Jean-Noël GUINOT, Paris.
- (1980-1984), *Commentaire sur Isaïe*, a cura di Jean-Noël GUINOT, I-III voll., Paris.
- THEODORUS PRODROMOS (2008), *I tetrastici giambici ed esametrici sugli episodi principali della vita di Gregorio Nazianzeno*, a cura di Mario D'AMBROSI, Roma.
- THEODORUS PRODROMUS (1974), *Historische Gedichte*, a cura di Wolfram HÖRANDNER, Wien.
- THEODORUS STUDITES (1904), *Μεγάλη Κατήχησις*, a cura di Athanasios PAPADOPOULOS-KERAMEUS, I-II voll., Πετρούπολις.
- TRIODIUM (1879), *Τριώδιον, ἐν Ῥώμῃ*.
- (1960), *Τριώδιον κατασκευτικόν*, Αθήναι.
- (1975), *Triodion Athoum. Codex Monasterii Vatopedii 1488 phototypice depictus*, a cura di Enrica FOLLIERI, Hauniae.
- ΤΥΡΙΚΑ (1974), *Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator*, «REB», 32, a cura di Paul GAUTIER, pp. 1-145.
- (1962-1963), *Le typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no. 40, Xe siècle*, a cura di Juan MATEOS, I-III voll., Rome.
- VITAE, ACTA ET PASSIONES SANCTORUM (1907), *Kosmas und Damian*, a cura di Ludwig DEUBNER, Leipzig - Berlin.
- (1910a), *Epitome vitae S. Lazari*. in Acta Sactorum (Novembris, a cura di Hippolyte DELEHAYE, Bruxellis, III, pp. 607-608.
- (1910b), *Vita Lazari in monte Galesio (sub auctore Gregorio monacho)*. in Acta Sactorum (Novembris, a cura di Hippolyte DELEHAYE, Bruxellis, III, pp. 508-588.
- (1912), *Theodoros Teron. Textkritische Ausgabe der vormetaphrastischen Legende*, a cura di Hubert STARCK, München.
- (1932), *S. Théophylacte de Nicomédie*, «AB», 50, a cura di Albert VOGT, pp. 67-82.
- (1935), *Cosmae et Damiani, Vita et Miracula*, a cura di Ludwig RUPPRECHT, Berlin.
- (1958), *La vita retractata et les miracles posthumes de saint Pierre d'Atroa. Texte grec édité, traduit et commenté*, «Subsidia hagiographica», 31, a cura di Vitalien LAURENT, pp. 134-171.
- (1986a), *Hagiologie byzantine. Textes inédits*, a cura di François HALKIN, Bruxelles.
- (1986b), *The Life of Saint Irene Abbess of Chrysobalanton. A Critical Edition with Introduction, Translation, Notes and Indices*, a cura di Jan Olof ROSENQVIST, Uppsala.
- (2016), *A Tale of Two Saints. The Martyrdoms and Miracles of Saints Theodore 'the Recruit' and 'the General. Critical Introduction, Translation and Commentary*, a cura di John HALDON, Liverpool.

## 2 Opere di consultazione

- BAUR, Chrysostomus (1955), *Initia Patrum graecorum*, I-II voll., in Civitate Vaticana.  
*Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (1898-1901), I-II voll., Bruxellis.  
*Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis. Supplementi editio altera auctior* (1911), Bruxellae.
- DU FRESNE, Charles (1688), *Glossarium ad Scriptores Mediae & Infimae Graecitatis*, I-II voll., Lugduni.
- FOLLIERI, Enrica (1960-1966), *Initia Hymnorum Ecclesiae graecae*, I-V voll., in Civitate Vaticana.
- FROS, Henryk (1986), *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis. Novum supplementum*, Bruxellae.
- GLARE, Peter G.W. (2012), *Oxford Latin Dictionary*, 2nd edition, Oxford.
- GRÜNBART, Michael (2020), *Epistularum Graecarum Initia usque ad annum MD*, Hildesiae - Turici - Novi Eboraci.
- HALKIN, François (1957), *Bibliotheca Hagiographica Graeca. Troisième édition*, I-III voll., Bruxelles.
- (1984b), *Novum Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae*, Bruxelles.
- KAZHDAN, Alexander, TALBOT, Alice-Mary, CUTLER, Anthony, GREGORY, Timothy E. – ŠEVČENKO, Nancy Patterson (1991), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I-III voll., New York - Oxford.
- KRIARAS, Emmanouël G. (1965-2019), *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας (1100-1669)*, I-XXI voll., Θεσσαλονίκη.
- LAMPE, Geoffrey William Hugo (1961), *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford.
- LIDDELL, Henry George, SCOTT, Robert – JONES, Henry Stuart (1996), *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- MONTANARI, Franco (2013), *Vocabolario della lingua greca*, 3° edizione, Torino.
- PAULY, August Friedrich – WISSOWA, Georg (edd.) (1894-1980), *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.
- Repertorium der griechischen Kopisten* (1981-1997), I-III voll., Wien.
- SOPHOCLES, Evangelinus A. (1914), *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (from B.C. 146 to A.D. 1100)*, Cambridge, MA.
- Thesaurus Linguae Graecae* (s.d.), <http://stephanus.tlg.uci.edu/>.
- TRAPP, Erich (1994-2017), *Lexikon zur byzantinischen Gräzität, besonders des 9.-12. Jahrhunderts*, I-II voll., Wien.
- VASSIS, Ioannis (2005), *Initia Carminum Byzantinorum*, Berolini - Novi Eboraci.
- (2011), *Initia Carminum Byzantinorum, Supplementum I*, «Parekbolai», 1, pp. 187-285.
- VOGEL, Marie – GARDTHAUSEN, Victor (1909), *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig.
- WESSEL, Klaus – RESTLE, Marcel (edd.) (1966-2005), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I-VI voll., Stuttgart.

## 3 Cataloghi dei manoscritti

- CAPOCCI, Valentino (1958), *Codices Barberiniani Graeci. Tomus I: Codices 1-163*, Romae.
- CIPOLLA, Carlo, DE SANCTIS, Gaetano – FRATI, Carlo (1904), *Inventario dei codici superstiti greci e latini antichi della Biblioteca Nazionale di Torino*, «RFIC», 32, pp. 385-587.

- COXE, Henry Octavius (1989), *Bodleian Library – Quarto Catalogue: I Greek Manuscripts. Reprinted with corrections from the edition of 1853*, Oxford.
- DE ANDRÉS, Gregorio (1965), *Catálogo de los Códices Griegos de la Real Biblioteca de El Escorial. II: Codices 179-420*, Madrid.
- DEVRESSE, Robert (1950), *Codices Vaticani Graeci, III. Codices 604-866*, in Civitate Vaticana.
- EUSTRATIADIS, Sophronios (1925), *Κατάλογος τῶν κodicῶν τῆς Μεγίστης Λαύρας (τῆς ἐν Ἁγίῳ Ὁρει)*, Παρίσι.
- FERON, Ernest – BATTAGLINI, Fabiano (1893), *Codices manuscripti Graeci Ottoboniani Bibliothecae Vaticanae descripti*, Romae.
- HAJDÚ, Kerstin (2003), *Katalog der griechischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Bd. 3. Codices graeci Monacenses 110 - 180*, Wiesbaden.
- HUNGER, Herbert – KRESTEN, Otto (1984), *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek. Teil 3/2: Codices Theologici 101-200*, Wien.
- MARTINI, Aemidius – BASSI, Dominicus (1906), *Catalogus codicum graecorum Bibliothecae Ambrosianae, I-II voll.*, Mediolani.
- MIONI, Elpidio (1967-1986), *Bibliothecae Divi Marci Venetiarum codices graeci manuscripti, I-VI voll.*, Romae.
- OMONT, Henri (1888-1898), *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, I-V voll.*, Paris.
- PASINI, Giuseppe (1749), *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei*, Oxford.
- REVILLA, Alejo (1965), *Catálogo de los Códices Griegos de la Real Biblioteca de El Escorial. Tomo I*, Madrid.
- ROSTAGNO, Enrico – FESTA, Niccola (1893), *Indice dei Codici greci Laurenziani non compresi nel Catalogo del Bandini*, «RFIC», 1, pp. 129-232.
- SAKKEION, Ioannes (1892), *Κατάλογος τῶν χειρογραφῶν τῆς ἐθνικῆς βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήνα.
- SCHARTAU, Bjarne (1994), *Codices Graeci Haunienses. Ein deskriptiver Katalog des griechischen Handschriftenbestandes der Königlichen Bibliothek Kopenhagen*, Copenhagen.
- STEVENSON, Henricus (1885), *Codices manuscripti palatini Graeci Bibliothecae Vaticanae*, in Civitate Vaticana.
- STUEMUND, Wilhelm – COHN, Leopold (1890), *Verzeichniss der griechischen Handschriften der königlichen Bibliothek zu Berlin*, Berlin, I.
- TIFTIXOGLU, Victor (2004), *Katalog der griechischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Bd. 1. Codices graeci Monacenses 1 - 55*, Wiesbaden.

## 4 Studi

- ABRAMEA, Anna P., LAIOU, Angeliki – CHRYSOS, Evangelos (edd.) (2003), *Βυζάντιο, κράτος και κοινωνία // Byzantium, State and Society. Μνήμη Νίκου Οικονομίδη // In Memory of Nikos Oikonomides*, Ἀθήνα.
- ACERBI, Silvia (2015), *La «parrhesia» del «theios aner» en la historia religiosa de Teodoro de Ciro*, «Estudios Clásicos», 148, pp. 25-37.
- AFANASYEVA, Tatiana I. (2016), *On Russian Translations of the Period of the ‘Second South Slavic Influence’*, «Zeitschrift für Slawistik», 61/3, pp. 433-447.
- AGAPITOS, Panagiotis A. (1998), *Teachers, Pupils and Imperial Power in Eleventh-Century Byzantium. Rhetorics of Classical Learning*, in TOO et al. (1998), pp. 170-191.



- AGAPITOS, Panagiotis A. (2000), *Poets and Painters. Theodoros Prodromos' Dedicatory Verses of His Novel to an Anonymous Caesar*, «JÖB», 50, pp. 175-181.
- (2015), *Contesting Conceptual Boundaries. Byzantine Literature and Its History*, «Interfases», 1, pp. 61-91.
- AGAPITOS, Panagiotis A. – MITSIS, Efterpi (1990-1991), *Εικόν και λόγος. Ἡ περιγραφή ἔργων τέχνης στη βυζαντινή λογοτεχνία*, «Χρονικά αισθητικής», 29-30, pp. 109-126.
- ALEXANDER, Jonathan James Graham – GIBSON, Margaret Templeton (1976), *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford.
- ALEXIOU, Margaret (1975), *The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song*, «GRBS», 1, pp. 111-140.
- (2002), *The Ritual Lament in Greek Tradition. Second Edition*, Lanham.
- ALEXOPOULOS, Stefanos (2008), *Gestalt und Deutung der christlichen Initiation im mittelalterlichen Byzanz*, in C. LANGE et al. (2008), pp. 49-66.
- ALTO BAUER, Franz (2006), *Visualisierungen von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen, Gestalt und Zeremoniell. Internationales Kolloquium 3./4. Juni 2004 in Istanbul*, Istanbul.
- ANASTASI, Rosario (1969), *Il «Canzoniere» di Giovanni di Euchaita*, «SicGymn», N.S. 22.1, pp. 109-144.
- (1971), *Giovanni d'Euchaita e gli schedikoi*, «SicGymn», 24, pp. 61-69.
- (1973), *Note di filologia greca*, «SicGymn», N.S. 26, pp. 97-131.
- (1974), *Filosofia e techne a Bisanzio nell'XI secolo*, «SicGymn», N.S. 27, pp. 352-386.
- (1975a), *Psello e Giovanni Italo*, «SicGymn», N.S. 28, pp. 525-538.
- (1975b), *Sugli scritti giuridici di Psello*, «SicGymn», N.S. 28, pp. 169-191.
- (1976), *Su Giovanni d'Euchaita*, «SicGymn», N.S. 29, pp. 19-49.
- (1979a), *L'università a Bisanzio*, «SicGymn», N.S. 32, pp. 351-378.
- (1979b), *Sui charisticii di Psello*, «Studi di Filologia bizantina», 1, pp. 21-26.
- (1979c), *Sulla Chronographia di Psello*, «Studi di Filologia bizantina», 1, pp. 27-36.
- (1979d), *Sulla Chronographia di Psello*, «Studi di Filologia bizantina», 1, pp. 17-20.
- (1982), *rec. A. Karpozelos, Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του Ιωάννη Μαυρόποδος*, «BZ», 75, pp. 544-546.
- (1983a), *Ancora sulla tradizione manoscritta dei Carmina di Giovanni d'Euchaita*, «Orpheus», N.S. 4, pp. 126-129.
- (1983b), *Giulio Africano e Michele Psello*, «BZ», 76, pp. 277-278.
- (1983c), *Sulla funzione della retorica nell'omiletica cristiana e in Michele Psello*, «Koinonia», 7, pp. 57-59.
- (1984), *A proposito del carme 70 L. di Giovanni Mauropode*, in (1984), pp. 243-246.
- (1985a), *Considerazioni sul libro VII della «Chronographia» di Michele Psello*, «Orpheus», N.S. 6, pp. 370-395.
- (1985b), *Sul carme 61 Lagarde di Giovanni di Euchaita*, «Orpheus», N.S. 6, pp. 162-164.
- (1987), *Giovanni Mauropode e Platone*, «SicGymn», N.S. 40, pp. 183-200.
- (1988a), *«Difonia» nell'XI secolo a Bisanzio*, «Studi di Filologia bizantina», 4, pp. 121-140.
- (1988b), *Il logos Emmetros in Psello*, «Studi di Filologia bizantina», 4, pp. 97-104.
- (1988c), *Michele Psello al metropolita di Euchaita (Epist. 34 pp. 53-6 K.-D.)*, «Studi di Filologia Bizantina», 4, pp. 105-120.
- (1988d), *Michele Psello al Metropolita di Euchaita (Epist. 34 pp. 53-56 K.-D.)*, «Studi di Filologia bizantina», 4, pp. 105-120.
- (1988e), *Psello e le Kinolexie*, «Studi di Filologia bizantina», 4, pp. 55-79.
- (1988f), *Sulla fine dell'epistola di Psello a Giovanni Xifilino*, «Byz», 58, pp. 455-456.
- ANASTASIJEVIĆ, Dragutin (1907), *Alphabete*, «BZ», 16, pp. 479-501.

- ANDALORO, Maria (1970), *Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa*, «RIASA», 17 n.s. Pp. 85-153.
- ANĐELKOVIĆ, Jovana (2016), *Пријатељима је све заједничко. Јован Мавропод између Цариграда и Евхауме*, tesi di laurea mag., Универзитет у Београду, Београд.
- (2019), *Mauropous as Menander's Student of Rhetoric. An Exile Progymnasma*, in IVANOVA et al. (2019), pp. 149-169.
- ANDERSON, Jeffrey (2008), *Eudokia Makrembolitissa's Orthodox Miscellany. Cod. Par. gr. 922, «ΔΧΑΕ»*, 29, pp. 17-22.
- ANDERSON, Jeffrey C. (1998), *Further Prolegomena to a Study of the Pantokrator Psalter: An Unpublished Miniature. Some Restored Losses, and Observations on the Relationship with the Chludov Psalter and Paris Fragment*, «DOP», 52, pp. 305-321.
- ANDREOPOULOS, Andreas (2005), *The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood.
- ANDRESEN, Carl (ed.) (1979), *Theologia crucis, signum crucis. Festschrift für Erich Dinkler zum 70. Geburtstag*, Tübingen.
- ANDRONIKOF, Constantin (ed.) (1986), *Il senso della Pasqua nella liturgia bizantina*, I-II voll., Torino.
- ANGELOU, Athanassios (1991), *Manuel Palaeologus. Dialogue with the Empress Mother on Marriage*, Vienna.
- ANGOLD, Michael (1984), *The Byzantine Empire, 1025-1204*, London – New York.
- (1995), *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261*, Cambridge.
- ANRICH, Gustav (1913-1917), *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche*, Leipzig – Berlin, I-II.
- ANTOLÍN, Guillermo (1919), *La librería de Felipe II*, «La Ciudad de Dios», 116, pp. 36-49, 287-300, 477-488.
- ANTONOPOULOU, Theodora (2013), *George Skylitzes' Office on the Translation of the Holy Stone. A Study and Critical Edition*, in ΚΟΤΖΑΒΑΣΣΙ (2013), pp. 109-141.
- ANTONOVA, Clemena (2010), *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Farnham – Burlington.
- ANTOURAKIS, Georgios B. (1988), *Ο άγιος Νικόλαος στη βυζαντινή τέχνη και παράδοση. Εικονογραφική και λειτουργική σπουδαιότητα του Αγ. Νικολάου ως συλλειτουργού Ιεράρχου στις αψίδες των Βυζαντινών εκκλησιών*, Αθήναι.
- ARBOR, Ann (2003), *The study of the Byzantine Gospel illustrations in Florence, Laur. Plut. VI 23 and Paris, Bibl. Nat. Cod. Gr. 74*, Princeton.
- ARTUN, Tuna (2008), *The Miracles of St. Theodore Teron. An Eight-Century Source?*, «JöB», 58, pp. 243-253.
- ARVANITI, Amalia (1991), *The Phonetics of Modern Greek Rhythm and Its Phonological Implications*, Cambridge.
- (1992), *Secondary Stress: Evidence from Modern Greek*, in DOCHERTY et al. (1992), pp. 398-419.
- (1994), *Acoustic Features of Greek Rhythmic Structure*, «Journal of Phonetics», 22, pp. 239-268.
- ASHBY, Godfrey William (1972), *Theodoret of Cyrus as Exegete of the Old Testament*, Grahamstown (South Africa).
- ATSALOS, Basile (1971), *La terminologie du livre-manuscrit à l'époque byzantine. Première partie: termes désignant le livre manuscrit et l'écriture*, Thessalonique.
- ATSALOS, Basileios – TSIRONI, Niki (edd.) (2008), *Actes du VIe colloque international de paléographie grecque (Drama 12-27 sept. 2003)*, Athènes.

- ATTRIDGE, Derek (1982), *The Rhythms of English Poetry*, London e New York.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1985), *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in (1985), pp. 363-382.
- (2002), *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel Medioevo romanzo*, Firenze.
- BABIĆ, Gordana (1978), *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, «Cahiers archéologiques», 27, pp. 163-178.
- BACCI, Michele (2006), *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 Dicembre 2006 – 6 Maggio 2007)*, Milano.
- (2009), *San Nicola. Il grande taumaturgo*, Bari.
- (2012), *Images «votives» et portraits de donateurs au Levant au Moyen Âge tardif*, in SPIESER et al. (2012), pp. 293-308.
- BAGATTI, Bellarmino (1977), *Note sull'iconografia di «Adamo sotto il Calvario», «Liber Annuus (Jerusalem)»*, 27, pp. 5-32.
- BAGNOLI, Martina (2010), *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, New Haven.
- BALARD, Michel (2018), *EΥΨΥΧΙΑ: Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris, <https://books.openedition.org/psorbonne/4251>.
- BARA, Péter (2017), *The Use of the Donation of Constantine in Late-Eleventh-Century Byzantium. The Case of Leo Metropolitan Bishop of Chalcedon*, «Chronica», 17, pp. 106-125.
- BARBAGALLO, Salvatore (1996), *Iconografia liturgica del Pantokrator*, Roma.
- BARBER, Charles (2003), *Icon and Portrait in the Trial of Symeon the New Theologian. The Power of Images in Byzantium*, in EASTMOND et al. (2003), pp. 25-33.
- (2006a), *Living Painting, or the Limits of Pointing? Glancing at Icons with Michael Psellos*, in BARBER (2006b), pp. 117-130.
- (ed.) (2006b), *Reading Michael Psellos*, Leiden.
- (ed.) (2007), *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leiden.
- BARBER, Charles – PAPAIOANNOU, Stratis (2017), *Michael Psellos on Literature and Art. A Byzantine Perspective on Aesthetics*, Notre Dame.
- BARONE, Francesca P., MACÉ, Caroline – UBIERNA, Pablo A. (2017), *Philologie, herméneutique et histoire des textes entre Orient et Occident. Mélange en hommage à Sever J. Voien*, Turnhout.
- BARTSCH, Shadi (1989), *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton.
- BASEU-BARABAS, Theonie (1992), *Zwischen Wort und Bild. Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel (Ende 12. Jh.)* Wien.
- BAUER, Margarete (1948), *Die Ikonographie der Höllenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum XVI. Jahrhundert*, Göttingen.
- BAUMANN, Mario (2011), *Bilder schreiben: Virtuose Ekphrasis in Philostrats Eikones*, Berlin – New York.
- BAUMSTARK, Anton (1926), *Bild und Lied des christlichen Osten*, in WORRINGER et al. (1926), pp. 59-72.
- (1939), *Liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude des liturgies chrétiennes*, Chevetogne.
- BAUN, Jane Ralls (2007), *Tales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge.
- BAUR, Chrysostomus (1929-1930), *Johannes Chrysostomus und seine Zeit*, München.

- BAYER, Axel (2004), *Spaltung der Christenheit. Das sogenannte Morgenländische Schisma von 1054*, Köln.
- BECK, Hans-Georg (1959), *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Handbuch der Altertumswissenschaft XII/2 = Byzantinisches Handbuch II, 1, München.
- BEDOS-REZAK, Brigitte – HAMBURGER, Jeffrey F. (2014), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Cambridge (Mass.)
- BEIHAMMER, Alexander Daniel (2017), *Byzantium and the Emergence of Muslim-Turkish Anatolia, ca. 1040–1130*, Londra.
- BELCHEVA, Anita (2013), *Τα επιγράμματα σε έργα τέχνης της εποχής των Κομνηνών*, Θεσσαλονίκη.
- BELTING, Hans (1980), *An Image and its Function in the Liturgy. The Man of Sorrows in Byzantium*, «DOP», 34, pp. 1-16.
- (1990), *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, München.
- (2000), *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, 3. Auflage, Berlin.
- (2006), *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, 2. Auflage, München.
- BELTING, Hans – BELTING-IHM, Christa (1966), *Das Kreuzbild im «Hodegos» des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus*, in SCHUMACHER (1966), pp. 30-39.
- BELTING, Hans, MANGO, Cyril Alexander – MOURIKI, Doula (2003), *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii, at Istanbul)*, Washington, D.C.
- BELTRAMI, Pietro G. (2011), *La metrica italiana*, Quarta edizione, Bologna.
- BENTANCOURT, Roland (2016a), *Tempted to Touch. Tactility, Ritual, and Mediation in Byzantine Visuality*, «Speculum», 91, pp. 660-689.
- (2016b), *Why Sight Is Not Touch. Reconsidering the Tactility of Sight in Byzantium*, «DOP», 70, pp. 1-24.
- BENTANCOURT, Roland – TAROUTINA, Maria (2014), *Byzantium/Modernism. The Byzantine as Method in Modernity*, Leiden – Boston.
- BENTEIN, Klaas (2016a), *Διό, διὰ τοῦτο, ὅθεν, τοίνυν, οὖν, or rather asyndeton? Inferential Expressions and their Social Value in Greek Official Petitions (I–IV AD)*, «ACD», 59, pp. 23-51.
- (2016b), *Ἐγραψέ μοι γάρ ... τὰ νῦν οὖν γράφω σοι. Οὖν ε γάρ as Inferential and Elaborative Discourse Markers in Greek Papyrus Letters (I–IV AD)*, «RBPh», 94.1, pp. 67-104.
- (2020), *The syntax of δέ in Post-classical Greek*, «LEC», 88, forthcoming.
- BENTEIN, Klaas – BERNARD, Floris (2011), *A Cycle of Book Epigrams in Honour of the Four Evangelists*, «Scriptorium», 64.2, pp. 237-249.
- BENTEIN, Klaas, BERNARD, Floris, DE GROOTE, Marc – DEMOEN, Kristoffel (2009), *Book Epigrams in Honor of the Church Fathers. Some Inedita from the Eleventh Century*, «GRBS», 49, pp. 281-294.
- BENTEIN, Klaas – DEMOEN, Kristoffel (2012), *The Reader in Eleventh-century Book Epigrams*, in BERNARD et al. (2012), pp. 69-88.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, I-II voll., Paris.
- BERARDI, Francesco (ed.) (2012), *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Selci-Lama.
- BERGMEIER, Armin F. (2014), *The Crucifixion as Theophany. Divine Visions in a Sermon by Anastasios Sinaita and on the Apse Wall of Santa Maria Antiqua*, «Journal of Late Antiquity», 7.1, pp. 65-85.

- BERNARD, Floris (2009), *The Circulation of Poetry in Eleventh-Century Byzantium*, in SAVVAS (2009), pp. 145-162.
- (2011), *The Beats of the Pen. Social Contexts of Reading and Writing Poetry in Eleventh-Century Constantinople*, Ghent.
- (2014a), *The Ethics of Authorship. Some Tensions in the 11th Century*, in PIZZONE (2014), pp. 41-60.
- (2014b), *Writing and reading Byzantine secular poetry, 1025-1081*, Oxford.
- (2017), *Authorial Practices and Competitive Performance in the Works of Michael Psellos*, in LAUXTERMANN et al. (2017), pp. 32-44.
- (2018), *Rhythm in the Byzantine Dodecasyllable. Practices and Perceptions*, in RHOBY et al. (2018), pp. 13-41.
- (2019), *The 11th Century: Michael Psellos and Contemporaries*, in HÖRANDNER et al. (2019), pp. 212-236.
- BERNARD, Floris – DEMOEN, Kristoffel (edd.) (2012), *Poetry and its contexts in eleventh-century Byzantium*, Farnham – Burlington.
- BERRA, Luigi (2000), *La scrittura della cancelleria imperiale durante la dinastia degli Angeli e un metodo per descriverla*, in PRATO (2000), pp. 259-272.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria (1989), *Morfologie del testo medievale*, Bologna.
- (1991), *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in TYSSENS (1991), pp. 273-302.
- BERTONIÈRE, Gabriel (2016), *The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in the Greek Church*, Rome.
- BETANCOURT, Roland (2018), *Sight, Touch, and Imagination in Byzantium*, Cambridge.
- BIAŁY, Kamil (2014), *The Authorship of the Lost Source of John Skylitzes' Synopsis Historion in the Chapter about the Reign of Michael IV, «Eos»*, 101, pp. 275-284.
- BIANCHI, Nunzio (2006), *Il codice del romanzo. Tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci*, Bari.
- BIANCO, Maria Grazia (2011), *Autorappresentazione e autocomprensione del poeta. La figura e il ruolo del poeta cristiano nei prologhi, secc. IV-V*, in TARAGNA (2011), pp. 143-178.
- BIANCONI, Daniele (2008), *La controversia palamitica. Figure, libri, testi e mani*, «Segno e testo», 6, pp. 337-376.
- (2009), *Et le livre s'est fait poésie*, in ODORICO et al. (2009), pp. 15-35.
- (2011), «Piccolo assaggio di abbondante fragranza». *Giovanni Mauropode e il Vat. gr. 676, «JöB»*, 61, pp. 89-104.
- (2012), *All'ombra dell'imperatore. Sui caratteri grafici, materiali e decorativi del Paris. Coisl. 79 (e del Lond. Add. 11870)*, in FIORETTI (2012), pp. 127-172.
- (2013), *Libri e paratesti metrici a Bisanzio nell'XI secolo. In margine a una recente pubblicazione*, «MEG», 13, pp. 297-314.
- BILLAULT, Alain (1990), *L'inspiration des ἐκφράσεις d'oeuvres d'art chez les romanciers grecs, «Rhetorica»*, 8, pp. 153-160.
- BING, Peter – BRUSS, Jon Steffen (edd.) (2007), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden – Boston.
- BISHOP, Richard W., LEEMANS, Johan – TAMAS, Hajnalka (edd.) (2016), *Preaching after Easter. Mid-Pentecost, Ascension, and Pentecost in Late Antiquity*, Leiden-Boston.
- BLOCH, Marc (1989), *I re taumaturghi*, Torino.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate – SZELL, Timea Klara (1991), *Images of Sainthood in Medieval Europe*, Ithaca, NY.

- BLYSIDOU, Vasiliki N. (2003), *H αυτοκρατορία σε κρίση (;) Το Βυζάντιο τον 11ο αιώνα (1025-1081)*, Αθήνα.
- BÖCK, Angela (2005), *Mandorla*, «RbK», VI, pp. 1-18.
- BOGDAN, Dimitrov Filov (ed.) (1935), *Actes du IVe Congrès International des Études Byzantines*, Sofia.
- BOLOGNA, Corrado – RUBAGOTTI, Tiziana (1998), «*Talia dictabat noctibus aut equitans*»: *Baudri de Bourgueil o Guglielmo IX d'Aquitania? Nota sul manoscritto di Balderico*, «Critica del testo», I/3, pp. 891-917.
- BONAMENTE, Giorgio – FUSCO, Franca (1992), *Costantino il Grande, dall'Antichità all'Umanesimo*, Macerata.
- BONFRATE, Giuseppe (ed.) (2008), *Pasqua e Pentecoste nei Padri della Chiesa*, Roma.
- BONIS, Konstantinos G. (1937), *Ἰωάννης ὁ Ξιφιλῖνος, ὁ νομοφύλαξ, ὁ μοναχός, ὁ πατριάρχης καὶ ἡ ἐποχὴ αὐτοῦ*. [ca. 1010/13 – 2 Αὐγ. 1075], Αθήνα.
- BONNET, Gérard (1978), *La mystagogie du temps liturgique dans le Triôdion*, Paris.
- BORCHI CEDRINI, Luciana (1993), *Il trattamento dei codici repertoriali*, in S. GUIDA et al. (1993), I, pp. 49-56.
- (2006), *I «libri» della poesia trobadorica*, in LO MONACO et al. (2006), pp. 69-91.
- BORGOLTE, Michael – SCHNEIDMÜLLER, Bernd (2010), *Hybrid Cultures in Medieval Europe. Papers and Workshops of an International Spring School*, Berlin.
- BOSSINA, Luciano (2008), *Teodoreto restituito. Ricerche sulla catena dei Tre Padri e la sua tradizione*, Alessandria.
- BOSWELL, John (ed.) (1994), *The Marriage of Likeness. Same-Sex Unions in Pre-Modern Europe*, London.
- BOUDON-MILLON, Véronique, GARZYA, Antonio, JOUANNA, Jacques – AMNERIS, Roselli (2006), *Ecdotica e ricezione dei testi medici greci. Atti del V Convegno Internazionale, Napoli 1-2 ottobre 2004*, Napoli.
- BOURAS, Charalameos (1985), *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Athens.
- BOURBOUHAKIS, Emmanuel C. (2007), *'Political' Personae: The Poem from Prison of Michael Glykas. Byzantine Literature between Fact and Fiction*, «DOP», 56, pp. 129-151.
- BOURGAIN, Pascale (1991), *Les chansonniers lyriques latins*, in TYSENS (1991), pp. 61-84.
- (2000), *Les théories du passage du mètre au rythme d'après les textes*, in STELLA (2000), pp. 25-42.
- (2006), *Manuscrits de poètes et passage en recueil au XIIe siècle*, in LO MONACO et al. (2006), pp. 23-34.
- BOUVIER, Bertrand – BAUD-BOVY, Samuel (1976), *Le mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ*, Rome, 1.
- BOUYER, Louis (ed.) (1945), *Le mystère pascal*, Paris.
- BRANCA, Vittore (ed.) (1977), *Lauro Quirini umanista*, Firenze.
- BRANDSHAW, Paul F. (ed.) (1999), *Passover and Easter. The Symbolic Structuring of Sacred Seasons*, Notre Dame.
- BRAOUNOU-PIETSCH, Efthymia (2010), *Beseelte Bilder. Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen*, Wien.
- BRAVO GARCÍA, Antonio Pedro – PÉREZ MARTÍN, Inmaculada (2008), *The Legacy of Bernard de Montfaucon. Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting*, Turnhout.
- BRÉHIER, Louis (1899), *Le schisme oriental du XIe siècle*, Paris.
- BRENK, Beat (1987), *Spolia from Constantine to Charlemagne. Aesthetics versus Ideology*, «DOP», 41, pp. 103-109.

- BROCKMANN, Christian, DECKERS, Daniel, HARLFINGER, Dieter – VALENTE, Stefano (2020), *Griechisch-byzantinische Handschriftenforschung*, Berlin – New York.
- BROGGINI, Marco (2011), *Il carme Εἰς τὸν Μανιάκην περὶ τοῦ μούλτου attribuito al Cristoforo Mitileneo*, «Porphyra», 15, pp. 14-34.
- BRUBAKER, Leslie (1994), *To Legitimize an Emperor. Constantine and Visual Authority in the Eighth and Ninth Centuries*, in MAGDALINO (1994), pp. 139-158.
- (1996), *When Pictures Speak. The Incorporation of Dialogue in the Ninth Century Miniatures of Paris. gr. 510*, «Word and Image», 12.1, pp. 135-148.
- (1999), *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge.
- (2000), *Every Cliché in the Book. The Linguistic Turn and the Text-Image Discourse in Byzantine Manuscripts*, in JAMES (2000b), pp. 58-82.
- (2009), *Gesture in Byzantium*, «Past and Present», 203 suppl. 4, pp. 36-56.
- (2010), *The Visualization of Gift Giving in Byzantium and the Mosaics at Hagia Sophia*, in DAVIES et al. (2010), pp. 55-61.
- (2014), *Gifts and Prayers. The Visualization of Gift Giving in Byzantium and the Mosaics at Hagia Sophia*, in DAVIES et al. (2014), pp. 33-61.
- BRUBAKER, Leslie – CUNNINGHAM, Mary (2016), *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, Aldershot.
- BUCHTHAL, Hugo (1938), *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, Nendeln, Liechtenstein.
- (1963), *Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture*, «Gazette des beaux-arts», 105, pp. 81-90.
- BUCKLER, William Hepburn – CALDER, William Moir (edd.) (1923), *Anatolian Studies Presented to Sir William Mitchell Ramsay*, Manchester.
- BUCKTON, David, ENTWISTLE, Christopher – PRIOR, Rowena (1984), *The Treasury of San Marco, Venice*, Milan.
- BÜHLER, Karl (1965), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena.
- BURI, Fritz (1969), *Der Pantokrator. Ontologie und Eschatologie als Grundlage der Lehre vom Gott*, Hamburg.
- BURINI DE LORENZI, Clara – DE GAETANO, Myriam (2011), *La poesia tardoantica e medievale: IV Convegno internazionale di studi, Perugia, 15-17 novembre 2007: atti in onore di Antonino Isola per il 70° genetliaco*, Perugia.
- BÜTTNER, Elmar (2007), *Erzbischof Leon von Ohrid (1037-1056). Leben und Werk (mit den Texten seiner bisher unedierten asketischen Schrift und seiner drei Briefe an den Papst)*, Bamberg.
- BZINKOWSKI, Michał (2015), *Notes on Eschatological Patterns in a 12th Century Anonymous Satirical Dialogue: The Timarion*, «Eos», 102, pp. 129-148.
- CACOUROS, Michel (2018), *L'Éloge de Saint Baras (BHG 212), «fondateur» du monastère du Prodrome à Pétra. Pérégrinations à Constantinople à travers le manuscrit Lesbou Leimônos 43*, «TM», 22/1, pp. 567-592.
- CALABRETTA, Leonardo – SINATORA, Gregorio (1989), *Il Card. Guglielmo Sirleto (1514-1585). Atti del Convegno di studio nel IV centenario della morte (Guardavalle, etc. 5-7 ott. 1986)*, Catanzaro – Squillace.
- CALLEGHER, Bruno (2009), *Da imperatore a Santo militare. «San Costantino» su monete e sigilli tra XII e XIII secolo*, «Quaderni ticinesi», 38, pp. 285-330.
- CALLU, Jean-Pierre (2003), *Santo imperatore. Autour du nom de Constantin sous les Paléologues*, «Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi», s. II, 5, pp. 261-275.
- CAMERON, Alan (1993), *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford.

- CAMERON, Averil (2011), *The Anxiety of Images. Meanings and Material Objects*, in LYMBEROPOULOU (2011), pp. 57-82.
- (2013), *Fifty Years of Prosopography. The Later Roman Empire, Byzantium and Beyond*, Oxford.
- CANART, Paul (1963), *Scribes grecs de la Renaissance. Additions et corrections aux répertoires de Vogel-Gardthausen et de Patrinélis*, «Scriptorium», 17, pp. 56-82.
- (1964a), *Constantin Rhésinos, théologien populaire et copiste de manuscrits*, in DE MAIO (1964), I, pp. 241-271.
- (1964b), *Les manuscrits copiés par Emmanuel Provataris (1546-1570 environ). Essai d'étude codicologique*, in (1964), VI, pp. 33-46.
- (1967), *Nouveaux inédits de Michel Psellos*, «REB», 32, pp. 43-60.
- (1969), *Le dossier hagiographique des SS. Baras, Patapios et Raboulas*, «AB», 87, pp. 445-460.
- (2005), *L'ornamentazione nei manoscritti greci del Rinascimento: un criterio d'attribuzione da sfruttare?*, «RSBN», 42, pp. 203-222.
- (2008a), *Additions et corrections au Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, 3, in J.-M. MARTIN et al. (2008), pp. 33-46.
- (2008b), *Études de paléographie et de codicologie*, I-II voll., Cité du Vatican.
- CANART, Paul – PERRIA, Lidia (1991), *Les écritures livresques des XIe et XIIIe siècles*, in HARLFINGER et al. (1991), pp. 67-118.
- CAPIZZI, Carmelo (1964), *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΣ. Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Bern.
- CAPONE, Alessandro (2011), *La polemica apollinarista alla fine del IV secolo. La lettera di Gregorio di Nissa a Teofilo di Alessandria*, in HENNING DRECOLL et al. (2011), pp. 499-518.
- CARCIONE, Filippo (1985), *La politica religiosa di Giustiniano nella fase iniziale della seconda controversia origenista (536-543). Un nuovo fallimentare tentativo d'integrazione tra monofisismo e calcedonanesimo alla vigilia della controversia sui Tre Capitoli*, «Studi e Ricerche sull'Oriente Cristiano», 8/1, pp. 3-18.
- (1986), *La politica religiosa di Giustiniano nella fase iniziale della seconda controversia origenista (536-543). Gli intrecci con la controversia sui Tre Capitoli*, «Studi e Ricerche sull'Oriente Cristiano», 9.2, pp. 3-18.
- CARILE, Antonio (1998), *Theodor Stratelates von Euchaita*, in GENTILE (1998), pp. 35-44.
- CARILE, Maria Cristina (2007), *Constantinople and the Heavenly Jerusalem? Through the Imperial Palace*, «Byzantinistica», 8, pp. 85-104.
- (2012), *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spoleto.
- (2014), *Buildings in Their Patrons' Hands? The Multifunction of Small Size Models Between Byzantium and Transcaucasia*, «KUNSTTEXTE.DE», 3, pp. 1-14.
- CARLETTI, Carlo – OTRANTO, Giorgio (1994), *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo. Atti del convegno internazionale, Monte Sant'Angelo, 18-21 novembre 1992*, Bari.
- CAROLLA, Pia (2017), *Quando le filigrane diventano indispensabili per il filologo. La necessità di un nuovo stemma per i cosiddetti Excerpta Constantiniana del legationibus gentium (ELG)*, in BARONE et al. (2017), pp. 23-38.
- (2020), *A proposito di stemmi multipli: Andrea Darmario e i suoi collaboratori. Con 22 nuovi manoscritti di Sofiano Melissenos tra Parigi e Lisbona*, in BROCKMANN et al. (2020), pp. 381-394.
- CARPINATO, Caterina – TRIBULATO, Olga (2014), *Storia e storie della lingua greca*, Venezia, <https://edizionicafofoscari.unive.it/libri/978-88-97735-87-8/>.
- CASEAU, Béatrice (2013a), *Experiencing the Sacred. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011*, in C. NESBITT et al. (2013), pp. 59-77.



- CASEAU, Béatrice (2013b), *The Senses in Religion: Liturgy, Devotion, and Deprivation. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011*, in C. NESBITT et al. (2013), pp. 89-108.
- CASSIN, Matthieu – CRONIER, Marie (2018), *Du Prodrome de Pétra à la Sainte-Trinité de Chalki: Jean le Jeûneur, Georges Doukas Nestongos et l'histoire du Prodrome après 1453*, «REB», 76, pp. 5-71.
- CATAFYGIOTU TOPPING, Eva (1977), *Romanos, On the Entry into Jerusalem. A «Basilikos Logos», «Byz»*, 47, pp. 65-91.
- CATTANEO, Gianmario (2016), *Michele Psello, Teodoro di Cirro, Anastasio Sinaita. Nota a margine di Psell. Theol. II 42, p. 150 Westerink-Duffy*, «MEG», 16, pp. 73-79.
- CAVALLO, Guglielmo (1967), *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze.
- (1977), *Funzione e scritture della maiuscola greca tra i secoli VIII-XI*, in GLÉNISSON et al. (1977), pp. 95-137.
- (1994), *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in (1994), I, pp. 31-64.
- (2000), *Scritture informali, cambio grafico e pratiche librerie a Bisanzio tra i secoli XI e XII*, in PRATO (2000), pp. 219-238.
- (2002), *Dalla parte del libro*, Urbino.
- (2011), *I typika ktetorika tra documento e libro*, in ILIEV (2011), pp. 255-266.
- CAVALLO, Guglielmo – MANGO, Cyril Alexander (1991), *Epigrafia medievale greca e latina: ideologia e funzione. Atti del Seminario di Erice, 12-18 settembre 1991*, Spoleto.
- CAVARNOS, Constantine (ed.) (1993), *Guide to Byzantine Iconography*, Boston.
- CERBU, Thomas Jean-Marie (1986), *Leone Allacci 1587–1669. The Fortunes of an Early Byzantinist*, Cambridge, MA.
- CHAGANTI, Seeta (2008), *The Medieval Poetics of the Reliquary. Enshrinement, Inscription, Performance*, New York.
- CHARALAMPIDIS, Constantin P. (1972), *À propos de la signification trinitaire de la main gauche du Pantokrator*, «OCP», 38.1, pp. 260-265.
- CHARLIER, Philippe (2007), *Actes du 1er colloque international de pathographie (autour des restes d'Agnes Sorel), Loches, 22-24 avril 2005*, Paris.
- CHATZIDAKIS, Manolis (1985), *Mosaics, wall paintings*, Athens.
- (1993), *Mistra: die mittelalterliche Stadt und die Burg. Vollständiger Führer durch Paläste, Kirchen und Burg*, Athen.
- (1998), *Hosios Loukas. Mosaics-Wall Paintings*, Athens.
- CHAZELLE, Celia – CUBITT, Catherine (2007), *The Crisis of the Oikoumene. The Three Chapters and the Failed Quest for Unity in the Sixth-Century Mediterranean*, Turnhout.
- CHEYNET, Jean-Claude (1994), *Pouvoir et contenstations à Byzance*, Paris, <http://books.openedition.org/psorbonne/3837>.
- (1995), *Le patriarche «tyrannos»: le cas Cérulaire*, in FÖGEN (1995), pp. 1-16.
- (2002), *Par saint Georges, par saint Michel*, «TM», 14, pp. 115-134.
- (2003), *Le culte de Saint Théodore chez les officiers de l'armée d'orient*, in ABRAMEA et al. (2003), pp. 137-153.
- (2008), *La société byzantine. L'apport des sceaux*, I-II voll., Paris.
- (2013), *Official and Non-Official Power*, in Averil CAMERON (2013), pp. 137-151.
- (2018), *La résistance aux Turcs en Asia Mineure entre Manzikert et la première croisade*, in BALARD (2018), pp. 131-147, <https://books.openedition.org/psorbonne/4251>.
- CHONDRIDOU, Stavroula D. (2020), *Ο Κωνσταντίνος Θ' Μονομάχος και η εποχή του (ενδέκατος αιώνας μ.Χ.)*. Θεσσαλονίκη.

- CHOUFRINE, Arkadi (2002), *Gnosis, Theophany, Theosis. Studies in Clement of Alexandria's Appropriation of His Background*, a cura di Gerald BRARY, New York.
- CHOURGAÏA, Gaga (1996), *La tradizione liturgica del sabato di Lazzaro e della domenica delle palme nei manoscritti bizantini dei secoli XI-XII. Excerpta ex Dissertatione ad Doctoratum*, Roma.
- CHRISTENSEN, John (2011), *Inedita from the MS. Hauniensis 1899*, «Βυζαντινά Σύμμεικτα», 21, pp. 339-349.
- (2012), *The Nativity of Christ and the Descent into Hades as Programme Counterparts in Byzantine Wall Painting*, «Symmeikta», 21, pp. 339-349.
- CHRISTENSEN, Michael J. – WITTUNG, Jeffery (edd.) (2007), *Partakers of the Divine Nature. The History and Development of Deification in Christian Traditions*, Madison.
- CHRISTOPHER, Walter (1985), *rec. The Aristocratic Psalters in Byzantium di A. Cutler*, «REB», 43, pp. 304-305.
- CLARE, Edward G. (1985), *St. Nicholas. His Legends and Iconography*, Firenze.
- CLAYTON, Paul B. Jr. (2007), *The Christology of Theodoret of Cyrrhus. Antiochene Christology from the Council of Ephesus (431) to the Council of Chalcedon (451)*, Oxford.
- CLUCAS, Lowell (1981), *The Trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century*, München.
- CONCA, Fabrizio – CASTELLI, Carla (2017), *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*, Milano.
- CONSTANTELOS, Demetrios J. (1976), *A Note on «Christos Philanthropos» in Byzantine Iconography*, «Byz», 46, pp. 9-12.
- (1991), *Byzantine Philanthropy and Social Welfare*, New Rochelle, NY.
- CONSTANTINIDES, Efthalia C. (2007), *Images from the Byzantine Periphery. Studies in Iconography and Style*, Leiden.
- CONSTANTINIDES, Kostas N., PANAGIOTAKES, Nikolaos M. – JEFFREYS, Elizabeth (1996), *Φιλέλληνη: Studies in Honour of Robert Browning*, Venice.
- CONTE, Antonella (2019), *Il difficile ruolo del maistor. Le testimonianze in versi del codice Vaticanus Palatinus gr. 92*, «Commentaria Classica», 6, pp. 107-129.
- CORMACK, Robin (1981), *Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul*, «Art History», 4/2, pp. 131-149.
- (1985), *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, London.
- (1989), *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, London.
- (1994), *The Emperor at St. Sophia: Viewer and Viewed*, in GUILLOU et al. (1994), pp. 225-253.
- (1997), *Painting the Soul. Icons, Death Masks, and Shrouds*, London.
- (2003), *Living Painting*, in E. JEFFREYS (2003), pp. 235-253.
- (2008), *Rediscovering the Christ Pantocrator at Daphni*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 71, pp. 55-74.
- CORRIGAN, Kathleen (1989), *rec. Anastasis. The Making of an Image di Anna D. Kartsonis*, «The Art Bulletin», 71.2, pp. 312-315.
- (1992), *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters. Iconophile Imagery in Three Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge.
- CORTASSA, Guido (2005), *Signore e padrone della terra e del mare*, «Νέα Ρώμη», 2, pp. 205-226.
- (2007), *I libri di Giovanni Mauropode*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica Augusto Rostagna», 6, pp. 139-175.
- CORTÉS ARRESE, Miguel (2003), *Catálogo de la Exposición Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, Madrid.

- CORTÉS ARRESE, Miguel – PÉREZ MARTÍN, Inmaculada (2008), *Lecturas de Bizancio. El legado escrito de Grecia en España*, Madrid.
- CORTESI, Mariarosa – LEONARDI, Claudio (2000), *Tradizioni patristiche nell'Umanesimo*, Firenze.
- COTSONIS, John (2005), *The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (Sixth-Twelfth Century)*, «Byz», 75, pp. 383-497.
- (2013), *To Invoke or Not to Invoke the Image of Christ on Byzantine Lead Seals. That is the Question*, «RN», 170, pp. 549-582.
- CRAFT, Sarah (2018), *Travel and Communication*, in HALDON et al. (2018), pp. 72-99.
- CRESCI, Lia Raffaella (2009), *Entre μύμησις et διήγησις: remarques de l'auteur dans le Kontakia de Romanos le Mélode*, in ODORICO et al. (2009), pp. 179-200.
- CRIMI, Carmelo (1985), *Recuperi cristoforei*, «BollGrott», n.s. 39, pp. 231-242.
- (2011), *I componimenti poetici bizantini in onore di Gregorio Nazianzeno*, in TARAGNA (2011), pp. 61-78.
- CRISCI, Edoardo – DEGNI, Paola (2011), *La scrittura greca dall'antichità all'epoca della stampa. Una introduzione*, Roma.
- CROKE, Brian (1984), *Dating Theodoret's Church History and Commentary on Psalms*, «Byz», 54, pp. 59-74.
- CROSTINI, Barbara (2017), *Eleventh-Century Monasticism between Politics and Spirituality*, in LAUXTERMANN et al. (2017), pp. 216-230.
- CROSTINI LAPPIN, Barbara – PEERS, Glenn (2006), *A Book of Psalms from Eleventh-Century Byzantium. The Complex of Texts and Images in Vat. gr. 752*, Città del Vaticano.
- CUBITT, Catherine (2003), *Court culture in the early Middle Ages. The Proceedings of the First Alcuin Conference*, Turnhout.
- CUNNINGHAM, Mary B. (1990), *Preaching and the Community*, in MORRIS (1990), pp. 29-47.
- (2011), *Messages in Context. The Reading of Sermons in Byzantine Churches and Monasteries*, in LYMBEROPOULOU (2011), pp. 83-98.
- CUOMO, Andrea (2008), *Medieval Textbooks as a Major Source for Historical Sociolinguistic Studies of (highregister) Medieval Greek*, «Open Linguistics», 3, pp. 442-455.
- CUTLER, Anthony (1975), *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, University Park, PA.
- (1984), *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris.
- CUTLER, Anthony – BROWING, Robert (1992), *In the Margins of Byzantium? Some Icons in Michael Psellos*, «Byzantine and Modern Greek Studies», 16, pp. 21-32.
- CVETLER, Jiri (1956), *The Authorship of the Novel on the Reform of Legal Education at Constantinople (about 1045 A. D.)*, «Eos», 48.2, pp. 297-328.
- D'AIUTO, Francesco (1991), *Un manoscritto innografico del secolo XIV: il Vaticano Palatino greco 138*, «RSBN», n.s. 28, pp. 149-171.
- (2012), *La questione delle due redazioni del «Menologio Imperiale», con nuove osservazioni sulle sue fonti agiografiche*, «RSBN», n.s. 49, pp. 275-362.
- D'AMBROSI, Mario (2003), *L'esametro accentuativo in Giorgio Pisida*, «BollClass», 24, pp. 105-133.
- (2013), *The Icon of the Three Holy Hierarchs at the Pantokrator Monastery and the Epigrams of Theodore Prodromos on Them*, in KOTZABASSI (2013), pp. 143-151.
- (2017), *Perseguitati ed esuli tra Bisanzio e Malta: Giorgio Maniace e l'Anonimo di Gozo*, «Annales de l'École pratique des hautes études», 54, pp. 105-132.
- DAGRON, Gilbert (1991), *Holy Images and Likeness*, «DOP», 45, pp. 23-33.
- (1996), *Empereur et prêtre. Étude sur le «césaropapisme» byzantin*, Paris.

- DAGRON, Gilbert (ed.) (2007), *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris.
- DARMSTAEDTER, Robert (1955), *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern.
- DARROUZÈS, Jean (ed.) (1966), *Documents inédits d'ecclésiologie byzantine*, Paris.
- (1976), *Le mouvement des fondations monastiques au XIe siècle*, «TM», 87, pp. 327-380.
- (ed.) (1981), *Notitiae episcopatum ecclesiae Constantinopolitanae*, I-II voll., Parisii.
- DASKAS, Beatrice (2016), *A Literary Self-Portrait of Nikolaos Mesarites*, «BMGS», 40.1, pp. 151-169.
- (2017), *La lunga vita dell'ékphrasis tra Bisanzio e la contemporaneità*, in CONCA et al. (2017), pp. 47-64.
- DAVID-DANEL, Marie-Louise (1958), *Iconographie des saints médecins Come et Damien*, Lille.
- DAVIES, Wendy – FOURACRE, Paul (edd.) (2010), *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*, Cambridge.
- (2014), *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*, Cambridge.
- DAWSON, Timothy (2009), *The Monomachos Crown: Towards a Resolution*, «Βυζαντινά Σύμμεκτα», 19, pp. 131-149.
- DE ANDRÉS, Gregorio (1969), *El cretense Nicolas de la Torre copista griego de Felipe II*, Madrid.
- (1987), *Catálogo de los Códices Griegos de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- (1988), *El helenismo del canónigo toledano Antonio de Covarrubias; un capítulo del humanismo en Toledo en el siglo XVI*, «Hispania Sacra», 40, pp. 237-313.
- DE GIORGIO, Teodoro (2013), *Nicola e Teodoro. Il vescovo e il soldato venuti dal mare*, in (2013), pp. 73-82.
- (ed.) (2016), *San Teodoro. L'invincibile guerriero. Storia, culto e iconografia*, Roma.
- DE GREGORIO, Giuseppe (2000), *Manoscritti greci patristici fra ultima età bizantina e umanesimo italiano. Con un'appendice sulla traduzione latina di Atanasio Calceopulo dell'Omelia In principium proverbiorum di Basilio Magno*, in CORTESI et al. (2000), pp. 317-396.
- (2010), *Epigrammi e documenti. Poesia come fonte per la storia di chiese e monasteri bizantini*, in GASTGEBER et al. (2010), pp. 9-134.
- DE GROOTE, Marc (2003), *Der byzantinische Zwölf sylber in Joannes Geometres' Metaphrase*, «BZ», 96, pp. 73-81.
- (2007), *The Manuscript Tradition of John Geometres' Metaphrasis of the Odes*, «RHT», 2, pp. 1-20.
- (2011), *The Metre in the Poems of Christopher Mitylenaios*, «BZ», 103, pp. 571-594.
- DE LACHENAL, Lucilla (1995), *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano.
- DE MAIO, Romeo (1964), *Studi di bibliografia in onore di Tammaro de Marinis*, Verona, I-II.
- DE MEESTER, Placide (1942), *De monachico statu iuxta disciplinam Byzantinam. Statuta, selectis fontibus et commentariis instructa. Indices*, in Civitate Vaticana.
- DE ROBERTIS, Domenico (1985), *Problemi di filologia delle strutture*, in (1985), pp. 383-401.
- DE SANTI, Angelo (1906), *La Domenica delle Palme nella Storia liturgica*, «CivCatt», 57, pp. 3-18, 159-177.
- DE STEFANI, Claudio (2012), *A Few Thoughts on the Influence of Classical and Byzantine Poetry on the Profane Poems of Ioannes Mauropous*, in BERNARD et al. (2012), pp. 155-180.
- DE VRIES, Irmgard M. (1954), *The Epistles, Gospels and Tones of the Byzantine Liturgical Year*, London.
- DE VRIES – VAN DER VELDEN, Eva (1996), *La lune de Psellos*, «ByzSl», 57, pp. 239-256.
- (2003), *The Letters of Michael Psellos. Historical Knowledge and the Writing of History*, in HÖRANDNER et al. (2003), pp. 121-135.

- De ANDIA, Ysabel – HOFRIKTER, Peter Leander (2003), *Christus bei den Vätern. Forscher aus dem Osten und Westen Europas an den Quellen des gemeinsamen Glaubens*, Innsbruck-Vienna.
- De FERAUDY, Roselyne (1978), *L'icône de la Transfiguration. Étude suivie des Homélies d'Anastase le Sinaïte et de S. Jean Damascène*, Bégrolles.
- DEGNI, Paola (2012), *Lettere come simboli. Aspetti ideologici della scrittura tra passato e presente (Atti del Convegno internazionale, Ravenna 10-11 maggio 2010)*, Udine.
- DEIANA, Giovanni (ed.) (2008), *Pasqua e Pentecoste nella Bibbia*, Roma.
- DELEHAYE, Hippolyte (1909), *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris.
- (1923), *Euchaïtes et la légende de Saint Théodore*, in BUCKLER et al. (1923), pp. 129-134.
- DELLA VALLE, Mauro (2003), *Iconografia della madre e del figlio sul trono di Bisanzio. L'esempio di Elena e Costantino*, «Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi», s. II, 5, pp. 309-321.
- DELOUIS, Olivier, MÉTIVIER, Sophie – PAGÈS, Paule (2016), *Le saint, le moine et le paysan. Mélanges d'histoire byzantine offerts à Michel Kaplan*, Paris, <http://books.openedition.org/psorbonne/37579>.
- DEMANGEL, Robert – MAMBOURY, Ernest (1939), *Le quartier des Manges et la première région de Constantinople*, Paris.
- DEMOEN, Kristoffel (2010), *Phrasis poikili. Imitatio and variatio in the Poetry Book of Christophoros Mitylenaios*, in SCHIFFER et al. (2010), pp. 103-118.
- DEMUS, Otto (1948), *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London.
- (1960), *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, «DOP», 14, pp. 87+89-119.
- (1991), *Die byzantinische Mosaikikonen. I. Die grossformatigen Ikonen*, Wien.
- DENNISTON, John Dewar (1954), *The Greek Particles*, Second Edition, Oxford.
- DER NERSESSIAN, Sirarpie (1955), *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium*, in WEITZMANN (1955), pp. 222-231.
- DÉROCHE, Vincent (2007), *Culture, livres et lettrés*, in MÉTIVIER (2007), pp. 221-224, <http://books.openedition.org/psorbonne/1902>.
- DEWALD, Ernest Theodore (1915), *The Iconography of the Ascension*, «AJA», 19.3, pp. 277-319.
- DIEHL, Charles (1922), *L'évangéliste de l'impératrice Catherine Comnène*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 66.4, pp. 243-248.
- DIETZ, Ernst – DEMUS, Otto (1931), *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni*, Cambridge (Mass.)
- DIEZ, Ernst – DEMUS, Otto (1974), *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, MA.
- DINKLER, Erich (1970), *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluß an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment*, Opladen.
- DI TOMMASO, Lorenzo (2005), *The Book of Daniel and the Apocryphal Daniel Literature*, Leiden – Boston.
- DMITRIEVSKIJ, Aleksej Afanas'evič (1895-1901), *Opisanie liturgiĉeskich rukopisej, chranjaščich-sja v bibliotekach pravoslavnago vostoka*, I-II voll., Kiew.
- DOCHERTY, Gerald J. – LADD, D. Robert (edd.) (1992), *Papers in Laboratory Phonology II: Gesture, Segment, Prosody*, Cambridge.
- DOLEZAL, Mary-Lyon (1991), *The Middle Byzantine Lectionary. Textual and Pictorial Expression of Liturgical Ritual*, Chicago.
- (1996), *Illuminating the Liturgical Word. Text and Image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery, cod. 587)*, «Word & Image», 12, pp. 23-60.

- DÖLGER, Franz (1925), *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565-1453. 2. Teil: Regesten von 1025-1204*, München – Berlin.
- DÖLGER, Franz – WIRTH, Peter (1995), *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565-1453. 2. Teil: Regesten von 1025-1204. Zweite, erweiterte und verbesserte Auflage mit Nachträgen zu Regesten Fasc. 3*. München.
- DOLLEY, Robert H.M. (1949), *The Historical Significance of the Translation of St. Lazaros from Kypros to Byzantium*, «Byz», 19, pp. 59-71.
- DRÄSEKE, Johannes (1893), *Johannes Mauropus*, «BZ», 2.3, pp. 461-493.
- DREVES, Guido Maria (1884), *Johannes Mauropus. Biographische Studie*, «Stimmen aus Maria Laach», 26, pp. 159-179.
- DREWERMANN, Eugen (2004), *Tröstet, tröstet mein Volk. Die Botschaft der Propheten Elija und Jesaja*, Zürich.
- DRIGA, Mihai (2006), *Le rappresentazioni iconografiche di San Nicola*, in SANTELIA (2006), pp. 85-96.
- DRIJVERS, Jan Willem (1992), *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, Leiden – New York – Copenhagen – Cologne.
- DRPIĆ, Ivan (2012), *The Serres Icon of Saints Theodores*, «BZ», 105, pp. 645-694.
- (2013), *Painter as Scribe. Artistic Identity and the Arts of Graphi in Late Byzantium*, «Word & Image», 29, pp. 334-353.
- (2014a), *Chrysepes Stichourgia: The Byzantine Epigram as Aesthetic Object. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)*, in BEDOS-REZAK et al. (2014), pp. 51-69.
- (2014b), *The Patron's «I». Art, Selfhood, and the Later Byzantine Dedicatory Epigram*, «Speculum», 89, pp. 895-935.
- (2016), *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge.
- DRPIĆ, Ivan – RHOBY, Andreas (2019), *Byzantine Verses as Inscriptions. The Interaction of Text, Object, and Beholder*, in HÖRANDNER et al. (2019), pp. 430-457.
- DUBEL, Sandrine (1997), *Ekphrasis et enargeia. La description antique comme parcours*, in LÉVY et al. (1997), pp. 249-264.
- DUFRENNE, Suzy (1967), *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XIe siècle*, «CahArch», 17, pp. 177-191.
- (1970), *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris.
- (1995), *L'illustration des psaumes dans le Psautier de Jérusalem, cod. Taphou 53: rôle des tituli*, in MOSS et al. (1995), pp. 347-354.
- DUNAND, Françoise, SPIESER, Jean-Michel – WIRTH, Jean (1991), *L'image et la production du sacré. Actes du Colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des religions de l'Université de Strasbourg II, Groupe "Théorie et pratique de l'image culturelle"*, Paris.
- DURAND, Jannic (1988), *La stéatite de l'Hétimasie*, «Revue du Louvre», 38.3, pp. 190-194.
- (1998), *À propos des reliques du monastère du Prodrome de Pétra à Constantinople*, «Cahiers archéologiques», 46, pp. 151-167.
- DURAND, Jannic – DURAND, Maximilien (2007), *Corps, saints et fragments. L'exposition des reliques au Moyen-Âge*, in CHARLIER (2007), pp. 71-97.
- DURAND, Jannic – FLUSIN, Bernard (2004), *Byzance et les Reliques du Christ*, Paris.
- DYCK, Alexander Roy (1993), *John Mauropus of Euchaita and the Stoic Etymologikon*, «JöB», 43, pp. 113-140.
- DYOVUNIOTIS, Konstantinos (1932), *Ἀνέκδοτα ἐγκώμια εἰς τοὺς τρεῖς ἱεράρχας*, «Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος», 31, pp. 77-91.

- EASTMOND, Antony (2003), *Between Icon and Idol. The Uncertainty of Imperial Images*, in EASTMOND et al. (2003), pp. 73-86.
- EASTMOND, Antony – JAMES, Liz (2003), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, Aldershot.
- ECK, Werner – FUNKE, Peter (2014), *Öffentlichkeit - Monument - Text. XIV Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae 27.-31. Augusti MMXII. Akten*, Berlin.
- EFTHYMIADIS, Stephanos (1996), *The Byzantine Hagiographer and His Audience in the Ninth and Tenth Centuries*, in HØGEL (1996), pp. 59-80.
- (2011), *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, Farnham – Burlington.
- EHRHARD, Albert (1888), *Die Cyrill von Alexandrien zugeschriebene Schrift Περὶ τῆς τοῦ Κυρίου ἐνανθρωπήσεως ein Werk Theodoret's von Cyrus*, Tübingen.
- (1937-1952), *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, I-III.
- EICHNER, Heiner – RIX, Helmut (1990), *Sprachwissenschaft und Philologie: Jacob Wackernagel und die Indogermanistik heute. Kolloquium der Indogermanischen Gesellschaft vom 13. bis 15. Oktober 1988 in Basel*, Wiesbaden.
- ELLIOTT, James Keith (2016), *A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives*, Leiden-Boston.
- ELTON, Hugh (2018), *The Archaeology of the City and Its Hinterland*, in HALDON et al. (2018), pp. 187-212.
- ENGEMANN, Josef (1986), *Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi. Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, in FELD et al. (1986), pp. 95-101.
- EPSTEIN, Ann Wharton (1982), *The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople. A Reconsideration*, «GRBS», 23, pp. 79-92.
- ESSER, Jürgen (ed.) (2011), *Rhythm in Speech, Prose and Verse. A Linguistic Description*, Berlin.
- EUSTRATIADIS, Sophronios (1917), *Ἀγιορειτικῶν κωδικῶν σημειώματα*, «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς», 1, pp. 145-160.
- (1931), *Ἰωάννης ὁ Μαυρόπουλος*, in ΠΑΡΑΜΙΧΑΪΛ (1931), pp. 293-302.
- EVANS, Helen C. – WIXOM, William D. (edd.) (1998), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261*, New York.
- EVANS, James Allan Stewart (1996), *The Age of Justinian. The Circumstances of Imperial Power*, London - New York.
- EVDOKIMOV, Paul (1990), *L'arte de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris.
- FABRICIUS, Johann Albert (1719), *Codicis Apocryphi Novi Testamenti Pars Tertia*, Hamburgi, III.
- FAILLER, P. Albert (2009), *Note sur le monastère de la Laure de l'Anaplous. John Malalas and Ancient Art*, «REB», 67, pp. 165-181.
- FARMHOUSE, Paulo Alberto (2018), *Libri di poesia e collezioni di poemi nella Spagna visigotica: i casi di Eugenio, Ildefonso e Giuliano*, in STOPPACCI (2018), pp. 3-25.
- FAURE, Patrick (ed.) (2003), *Pentecôte et parousie Ac 1,6 - 3,26. L'église et le mystère d'Israël entre les textes alexandrin et occidental des actes des apôtres*, Paris.
- FEATHERSTONE, Michael, SPIESER, Jean-Michel, GULRU, Tanman – WULF-RHEIDT, Ulrike (2015), *The Emperor's House. Palaces from Augustus to the Age of Absolutism*, Berlin.
- FEIND, Robert (2012-2013), *Verse auf byzantinischen Bleisiegeln = Verses on Byzantine lead seals*, Regenstein, I-II.
- FELD, Otto – DEICHMANN, Friedrich Wilhelm (edd.) (1986), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Bonn.
- FERA Vincenzo e Guida, Augusto (1999), *Vetustatis indagator. Scritti offerti a Filippo di Benedetto*, Messina.

- FIACCADORI, Gianfranco (1987), *Costantino ritrovato*, «Felix Ravenna», s. IV, 133-134, pp. 121-136.
- FINLAN, Stephen – KHARLAMOV, Vladimir (edd.) (2006), *Theosis. Deification in Christian Theology*, Eugene (Oregon).
- FIORETTI, Paolo (2012), *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale. Studien zur byzantinischen Diplomatie und Paläographie*, Spoleto.
- FISCHER, William (1883), *Studien zur byzantinischen Geschichte des elften Jahrhunderts*, Plauen.
- (1886), *Beiträge zur historischen Kritik des Leon Diakonos und Michael Psellos*, «Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung», 7, pp. 353-377.
- FLAMINE, Marco (2010), *Gli avori del «gruppo di Romano»*. *Aspetti e problemi*, «Acme», 63.2, pp. 121-152.
- (2012), *In margine alla stauroteca bizantina di Cortona*, «La Parola del Passato», 67, pp. 279-313.
- FLORENSKIJ, Pavel Aleksandrovič (2008), *Iconostasi: Saggio sull'icona*, Milano.
- FÖGEN, Marie Theres (1995), *Ordnung und Aufruhr im Mittelalter*, Frankfurt am Main.
- FOLDA, Jaroslav (2007), *An Icon of the Crucifixion and the Nativity at Sinai. Investigating the Pictorial Language of its Ornamental Vocabulary: Chrysography, Pearl-dot Haloes, and Çintemani*, in SHAGRIR (2007), pp. 163-180.
- FOLLIERI, Enrica (1962), *Saba Goto e Saba Stratelata*, «AB», 80, pp. 249-307.
- (1964a), *L'ordine dei versi in alcuni epigrammi bizantini*, «Byz», 34, pp. 447-467.
- (1964b), *Le poesie di Cristoforo di Mitilene come fonte storica*, «ZRVI», 8, pp. 133-148.
- (1971), *Sulla Novella promulgata da Costantino IX Monomaco per la restaurazione della Facoltà giuridica a Costantinopoli (sec. XI med.)*. In (1971), pp. 653-655.
- (1979), *The «Living Heirmologion» in the Hymnographic Production of John Mavropus, Metropolitan of Euchaita*, «Studies in Eastern Chant», 4, pp. 54-75.
- (1997), *Byzantina et Italograeca. Studi di filologia e di paleografia*, Roma.
- FORMISANO, Luciano (1993), *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in S. GUIDA et al. (1993), I, pp. 131-152.
- FOSS, Clive (1995), *Nicomedia and Constantinople*, in MANGO et al. (1995), pp. 181-190.
- (2002), *Pilgrimage in Medieval Asia Minor*, «DOP», 56, pp. 129-151.
- FRANSES, Rico (2018), *Donor Portraits in Byzantine Art. The Vicissitudes of Contact between Human and Divine*, Cambridge.
- FROLOW, Anatole (1962), *La date des mosaïques de Daphni*, «Revue Archéologique», 2, pp. 183-208.
- (1965), *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris.
- (1971), *Reliquie orientali e reliquiari bizantini*, in HAHNLOSER (1971), II, pp. 31-41.
- GAFFURI, Anna Lia (1994), *La teoria grammaticale antica sull'interpunzione dei testi greci e la prassi di alcuni codici medievali*, «Aevum», 68, pp. 95-115.
- GALAVARIS, George P. (1995), *The Problem of the Illustration of Liturgical Texts and the Initial*, in MOSS et al. (1995), pp. 355-360.
- (1999), *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory of Nazianzus*, Princeton.
- GALLAY, Paul (1929-1930), *La vie de saint Grégoire de Nazianze*, Lyons/Paris.
- GALLINA, Mario (1994), «Novus Constantinus» – Νέος Κωνσταντῖνος. *Temi di memoria costantiniana nella propaganda imperiale a Bisanzio*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Macerata», 27, pp. 33-56.
- GAMILLSCHEG, Ernst (2009), *Beobachtungen zum Oeuvre des Kopisten Michael Panerges*, «Chrysograph», 3, pp. 76-93.
- GANGEMI, Attilio (ed.) (1990), *I racconti post-pasquali nel Vangelo di San Giovanni*, Acireale, II.



- GARLAND, Lynda (1999), *Byzantine Empresses. Women and Power in Byzantium, AD 527-1204*, London e New York.
- GARZYA, Antonio (1981), *Testi letterari d'uso strumentale*, «JöB», 31.1, pp. 263-287.
- GASPAROV, Mikhail L. (1996), *A History of European Versification*, Oxford.
- GASTGEBER, Christian, GLAßNER, Christine, HOLZNER-TOBISCH, Kornelia – SPREITZER, Renate (2010), *Fragmente: der Umgang mit lückenhafter Quellenüberlieferung in der Mittelalterforschung. Akten des internationalen Symposiums des Zentrums Mittelalterforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 19.-21. März 2009*, Wien.
- GASTGEBER, Christian – KRESTEN, Otto (2010), *Sylloge Diplomatico-Palaeographica I. Studien zur byzantinischen Diplomatie und Paläographie*, Wien.
- GAUTIER, Paul (1975), *rec. Günter Weiss, Oströmische Beamte im Spiegel der Schriften des Michael Psellos*, «REB», 33, pp. 325-330.
- (1980), *rec. A. Karpozëlos, Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του Ιωάννη Μαυρόποδος*, «REB», 38, p. 310.
- GAZI, Efi (2004), *Η δεύτερη ζωή των Τριών Ιεράρχων. Μια γενεαλογία του Ελληνοχριστιανικού πολιτισμού*, Αθήνα.
- GAZI, Ephi (2004), *Ο δεύτερος βίος των Τριών Ιεραρχών. Μια γενεαλογία του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού*, Νεφέλη.
- GEIGEN, Angelo (1968), *Der Septuaginta-Text des Buches Daniel, Kap 5–12, zusammen mit Susanna, Bel et Draco, sowie Esther 1,1a–2,15 nach dem Kölner Teil des Papyrus 967*, Bonn.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris.
- GENTILE, Sebastiano (1998), *Oriente cristiano e santità, Figure e storie di santi tra Bisanzio e Occidente*, Carugate.
- GENTILI, Bruno – LOMIENTO, Liana (edd.) (2003), *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.
- GERSTEL, Sharon E.J. (1999), *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Washington, D.C.
- GIANNELLI, Ciro (1950), *Codices Vaticani Graeci 1485-1683*, in Civitate Vaticana.
- (1957), *Tetrastici di Teodoro Prodromo sulle feste fisse e sui santi del calendario bizantino*, «AB», 75, pp. 255-289.
- GIANNOULI, Antonia (2011), *Introduction*, in GIANNOULI et al. (2011), pp. 17-24.
- (2013), *Catanynctic Religious Poetry. A Survey*, in RIGO (2013), pp. 86-109.
- GIANNOULI, Antonia – SCHIFFER, Elisabeth (edd.) (2011), *From Manuscripts to Books / Vom Codex zur Edition. Proceedings of the International Workshop on Textual Criticism and Editorial Practice for Byzantine Texts (Vienna, 10-11 December 2009)*, Vienna.
- GIBSON, Samuel (2018), *The Apostolos. The Acts and Epistles in Byzantine Liturgical Manuscripts*, Piscataway.
- GIROS, Christophe (2012), *Le statut de la donation à Byzance. Rhétorique et actes de la pratique (Xe-XVe siècle)*, in SPIESER et al. (2012), pp. 97-106.
- GLAVINAS, Apostolos Th. (1972), *Ἡ ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ (1081-1118) περὶ ἱερῶν σκευῶν, κειμηλίων καὶ ἀγίων εἰκόνων ἔρις (1081-1095)*, Θεσσαλονίκη.
- GLÉNISSON, Jean, BOMPAIRE, Jacques – IRIGOIN, Jean (1977), *La paléographie grecque et byzantine. Actes du Colloque international organisé dans le cadre des Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique à Paris du 21 au 25 octobre 1974*, Paris.
- GLYKATZI-AHRWEILER, Hélène (1960), *Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IX-XIème siècles*, «Bulletin de correspondance hellénique», 84, pp. 1-111.
- GOLDSCHMIDT, Adolph – WEITZMANN, Kurt (edd.) (1930-1934), *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, Berlin, I-II.

- GORDINI, Gian Domenico (1964), *Cleonico, Eutropio e Basilisco*, «BS», 4, pp. 54-56.
- GOUREVITCH, Danielle (2006), *Mynoïde Mynas, un "drôle de pistolet" : érudition, escroquerie et histoire politique autour de l'indépendance de la Grèce, à propos de la "Gymnastique" de Philostrate*, in BOUDON-MILLON et al. (2006), pp. 481-503.
- GRABAR, André (1928), *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris.
- (1936), *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris.
- (1938), *L'art religieux et l'empire Byzantin à l'époque des Macédoniens*, «Annales de l'École pratique des hautes études», 48, pp. 5-37.
- (1954), *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, «DOB», 8, pp. 163-199.
- (1968), *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I-III voll., Paris.
- GRANBAR, André (1943), *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49-50) décrites et commentées*, Paris.
- GRAY, Patrick T.R. (2005), *The Legacy of Chalcedon. Christological Problems and Their Significance*, in MICHAEL (1978), pp. 212-238.
- GRIERSON, Philip (1993), *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection. Volume Three: Leo III to Nicephorus III (717-1081); Part 2: Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, Washington, D.C.
- GRIGG, Robert (1979), *The Cross-and-Bust Image. Some Tests of a Recent Explanation*, «BZ», 72, pp. 16-33.
- GRILLMEIER, Alois (ed.) (1956), *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, München.
- GRONDIJS, Lodewijk Hermen (1935), *Le Soleil et la Lune dans les scènes de Crucifixion*, in BOGDAN (1935), I, pp. 250-254.
- (s.a. (1941)[a]), *Autour de l'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Leyde.
- (s.a. (1941)[b]), *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Leyde.
- GROSDIDIER DE MATONS, José (1991), *Nouvelle perspectives de recherche sur la reliure byzantine*, in HARLFINGER et al. (1991), pp. 409-430.
- GROTOWSKI, Piotr Ł. (2008), *Defining the Byzantine Saint – Creating a Message in Orthodox Art. Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology – Cracow, September 8-10, 2008*, in P. Ł. GROTOWSKI et al. (2008), pp. 133-158.
- (2010), *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden.
- GROTOWSKI, Piotr Ł. – SKRZYNIARZ, Sławomir (edd.) (2008), *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art. Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology – Cracow, September 8-10, 2008*, Warsaw.
- GRÜNEWALD, Thomas (1992), «Constantinus novus». *Zum Constantin-Bild des Mittelalters*, in BONAMENTE et al. (1992), pp. 461-485.
- GRUYS, Albert – GUMPERT, Johan Peter (1976), *Codicologica: 3. Essais typologiques*, Leiden.
- GUDEMAN-THIELE, Alfred (1916), *Johannes Mauropus*, «RE», 9.2, pp. 1750-1760.
- GUIDA, Augusto (1999), *Un apografo sconosciuto di Caritone, un'ambigua nota del Pasquali e una fallita impresa editoriale del '700*, in FERA (1999), pp. 277-308.
- GUIDA, Saverio – LATELLA, Fortunata (1993), *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno (Messina - Università degli studi - Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 Dicembre 1991, I-II voll., Messina*.
- GUILLAND, Rodolphe (ed.) (1961), *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines, Ochride 10-16 septembre 1961, I-II voll., Belgrade*.
- (1946-1947), *La cérémonie de la προσκύνησις*, «REG», 59-60, pp. 251-259.

- GUILLOU, André (1986), *La vie quotidienne à la haute époque byzantine, Eusébeia: piété. Une réflexion lexicographique*, in MANGO (1986), pp. 189-209.
- GUILLOU, André – DURAND, Jannic (1994), *Byzance et les images*, Paris.
- GUINOT, Jean-Noël (1995), *L'exégèse de Théodoret de Cyr*, Paris.
- (2012), *Théodoret de Cyr: exégète et théologien*, I-II voll., Paris.
- GUTIÉRREZ, Constancio (1951), *Españoles en Trento*, Valladolid.
- HAHN, Cynthia Jean (1990), *Picturing the Text. Narrative in the Life of the Saints*, «Art History», 13, pp. 1-32.
- (1991), *Speaking without Tongues. The Martyr Romanus and Augustine's Theory of Language in Illustrations of Bern Burgerbibliothek Codex 264*, in BLUMENFELD-KOSINSKI et al. (1991), pp. 161-180.
- (1997a), *Seeing and Believing. The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines*, «Speculum», 72, pp. 1079-1106.
- (1997b), *The Voices of the Saints. Speaking Reliquaries*, «Gesta», 36, pp. 20-31.
- (2010), *What Do Reliquaries Do for Relics?*, «Numen», 57, pp. 284-316.
- (2011), *Inscriptions and Interactions. Text and Image on the Cloisters Cross and other Ivories*, in KARLSEN SEIM et al. (2011), pp. 185-203.
- (2012a), *Brighter than the Sun. Saints, Relics, and the Power of Art in Byzantium*, in SPEER et al. (2012), pp. 635-654.
- (2012b), *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400–Circa 1204*, University Park.
- HAHN, Cynthia Jean – KLEIN, Holger A. (2015), *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Cambridge (Mass.)
- HAHNLOSER, Hans Robert (1971), *Il Tesoro di San Marco*, Firenze, II.
- HALDON, John (2003), *Approaches to an Alternative Military History of the Period ca. 1025–1071*, in BLYSIDOU (2003), pp. 45-74.
- (2018), *Euchaïta: From Late Roman and Byzantine Town to Ottoman Village*, in HALDON et al. (2018), pp. 213-258.
- HALDON, John, ELTON, Hugh – NEWHARD, James M.L. (2017), *Euchaïta. From the End of Late Antiquity until the Coming of the Turks*, in NIEWOHNER (2017), pp. 375-388.
- (2018), *Archaeology and Urban Settlement in Late Roman and Byzantine Anatolia. Euchaïta-Avkat-Beyözü and Its Environment*, Cambridge.
- HALKIN, François (1984a), *Catalogue des manuscrits hagiographiques de la Bibliothèque nationale d'Athènes*, Bruxelles.
- HAMANN-MACLEAN, Richard Heinrich Lauglan – HALLENSLEBEN, Horst (1963-1976), *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentmalerei in Serbien und Makedonien*, I-II voll., Giessen.
- HANNICK, Christian (2005), *The Theotokos in Byzantine Hymnography. Typology and Allegory*, in VASSILAKI (2005), pp. 69-76.
- HARLFINGER, Dieter – PRATO, Giancarlo (1991), *Paleografia e Codicologia greca, Atti del II Colloquio Internazionale di Paleografia Greca (Berlino-Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983)*, Alessandria.
- HATZAKI, Myrto (ed.) (1956), *Beauty and the Male Body in Byzantium. Perceptions and Representations in Art and Text*, Basingstoke.
- HAUSER, Alan J. (2001), *From Carmel to Horeb. Elijah in Crisis*, Sheffield.
- HAUSSHERR, Reiner (1940), *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn.

- HAUTECOEUR, Émile (1921), *Le soleil et la lune dans les crucifixions*, «Revue Archéologique», 14.2, pp. 13-32.
- HEATH, Jane M.F. (2009), *Absent Presences of Paul and Christ: Enargeia in 1 Thessalonians 1-3*, «Journal for the Study of the New Testament», 32.1, pp. 3-38.
- HELLER, Roy L. (2018), *The Characters of Elijah and Elisha and the Deuteronomistic Evaluation of Prophecy. Miracles and Manipulation*, London et alii.
- HENNING DRECOLL, Volker – BERGHAUS, Margitta (edd.) (2011), *Gregory of Nyssa: The Minor Treatises on Trinitarian Theology and Apollinarism. Proceedings of the 11th International Colloquium on Gregory of Nyssa (Tübingen, 17-20 September 2008)*, Roma.
- HERRIN, James (1972), *The Social and Economic Structure of Central Greece in the Late Twelfth Century*, Birmingham.
- HERRIN, Judith (1990), *Ideals of Charity, Realities of Welfare. The Philanthropic Activity of the Byzantine Church*, in MORRIS (1990), pp. 151-164.
- HESSELING, Dirk Christiaan (1909), *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne*, Leyde.
- HETHERINGTON, Paul (2008), *Enamels, Crowns, Relics and Icons*, Farnham.
- HILBERG, Isidor (ed.) (1879), *Das Princip der Silbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poesie*, Wien.
- (1886), *Kann Theodoros Prodromos der Verfasser des Χριστὸς πάσχωσιν sein?*, «WS», 8, pp. 282-314.
- (1898), *Ein Accentgesetz der byzantinischen Jambographen*, «BZ», 7, pp. 337-365.
- HINTERBERGER, Martin (1999), *Autobiographische Traditionen in Byzanz*, Wien.
- (2010), *Emotions in Byzantium*, in LIZ (2010), pp. 123-13.
- (ed.) (2014), *The Language of Byzantine Learned Literature*, Turnhout.
- HINTERBERGER, Martin – SCHIFFER, Elisabeth (2007), *Byzantinische Sprachkunst. Studien zur byzantinischen Literatur gewidmet Wolfram Hörandner zum 65. Geburtstag*, Berlin.
- HISARD, Michel (1994), *Le culte de l'archange Michel dans l'empire byzantin (VIIIe-XIe siècles). Atti del convegno internazionale, Monte Sant'Angelo, 18-21 novembre 1992*, in CARLETTI et al. (1994), pp. 351-373.
- HOFFMANN, Konrad (1963), *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild*, Düsseldorf.
- HOFFMANN, Philippe (1987), *Un recueil de fragments provenant de Minoïde Mynas: le Parisinus Suppl. gr. 681*, «Scriptorium», 41.1, pp. 115-127.
- HØGEL, Christian (1996), *Metaphrasis. Redactions and Audiences in the Middle Byzantine Hagiography*, Oslo.
- HOHLWEG, Armin (1971), *Ekphrasis*, «RbK», II, pp. 33-75.
- HOLMES, Catherine (ed.) (2002), *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond*, Leiden.
- HOLTON, David, HORROCKS, Geoffrey, JANSSEN, Majoljine, LENDARI, Tina, MANOLESSOU, Io – TOUFEXIS, Notis (2019), *The Cambridge Grammar of Medieval and Early Modern Greek*, I-IV voll., Cambridge.
- HOOGWERFF, Godefridus Johannes (1931), *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, «Rivista di archeologia cristiana», 8, pp. 53-82.
- HÖRANDNER, Wolfram (1970), *Miscellanea Epigrammatica*, «JöB», 19, pp. 109-120.
- (1976), *La poésie profane au XIe siècle et la connaissance des auteurs anciens*, «TM», 6, pp. 245-263.
- (1981), *Der Prosarhythmus in der rhetorischen Literatur der Byzantiner*, Wien.
- (1995), *Beobachtungen zur Literarästhetik der Byzantiner*, «BSI», 56, pp. 279-290.
- (1996a), *Nugae Epigrammaticae*, in K. N. CONSTANTINIDES et al. (1996), pp. 107-116.

- HÖRANDNER, Wolfram (1996b), *Zur kommunikativen Funktion byzantinischer Gedichte*, in I. ŠEVČENKO (1996), pp. 255-266.
- (2006), *Zur Beschreibung von Kunstwerken in der byzantinischen Dichtung – am Beispiel des Gedichts auf das Pantokrator Kloster in Konstantinopel*, in RATKOWITSCH (2006), pp. 203-220.
- (2007), *Das byzantinische Epigramm und das heilige Kreuz. Einige Beobachtungen zu Motiven und Typen*, in ULIANICH et al. (2007), pp. 107-125.
- (2012), *Pseudo-Gregorios Korinthios, Über die vier Teile der perfekten Rede*, «MEG», 12, pp. 87-131.
- (2017), *Forme et fonction. Remarques sur la poésie dans la société byzantine*, Paris.
- (2019), *Teaching with Verse in Byzantium*, in HÖRANDNER et al. (2019), pp. 459-486.
- HÖRANDNER, Wolfram – GRÜNBART, Michael (2003), *L'épistolographie et la poésie épigrammatique. Projets actuels et questions de méthodologie*, Paris.
- HÖRANDNER, Wolfram – RHOBY, Andreas (edd.) (2008), *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme. Akten des internationalen Workshop, Wien, 1.-2. Dezember 2006*, Wien.
- HÖRANDNER, Wolfram, RHOBY, Andreas – ZAGKLAS, Nikolaos (2019), *A Companion to Byzantine Poetry*, Leiden – Boston.
- HORROCKS, Geoffrey (1990), *Clitics in Greek. A Diachronic Review*, in ROUSSOU-SINCLAIR et al. (1990), pp. 35-52.
- (2014), *High-register Medieval Greek. 'Diglossia' and What Lay behind it*, in CARPINATO et al. (2014), pp. 49-72, <https://edizionicafoscari.unive.it/libri/978-88-97735-87-8/>.
- HOSTETLER, Bradley A. (2016), *The Function of Text. Byzantine Reliquaries with Epigrams, 843-1204*, Tallahassee.
- HUNGER, Herbert (1964), *Prooimion. Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arengern der Urkunden*, Vienna.
- (1978), *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, I-II voll., Handbuch der Altertumswissenschaft XII/5, 1-2 = Byzantinisches Handbuch V, 2, München.
- (1982), *Gregorios von Korinth, Epigramme auf die Feste des Dodekaortons*, «AB», 100, pp. 637-651.
- HUOT, Sylvia (1987), *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY.
- HUSSEY, Joan Mervyn (1937), *Church and Learning in the Byzantine Empire*, Oxford.
- (1947), *The Canons of John Mauropous*, «JRS», 37, pp. 70-73.
- (1960), *Ascetics and Humanists in Eleventh-Century Byzantium*, London.
- (1986), *The Orthodox Church and the Byzantine Empire*, Oxford.
- HUSSEY, Joan Mervyn, OBOLENSKY, Dimitri A. – RUNCIMAN, Steven Cochran Stevenson (1966), *Proceedings of the 13th International Congress of Byzantine Studies (Oxford, 5-10 September 1966)*, London - New York - Toronto.
- HUTTER, Irmgard (1998), *Theodorupolis*, in I. ŠEVČENKO et al. (1998), pp. 181-190.
- (2000), *Le copiste du métaphraste. On a center for manuscript production in eleventh century Constantinople*, in PRATO (2000), pp. 535-586.
- IERODIAKONOU, Katerina – BYDÉN, Börje (2012), *Essays in Byzantine Philosophy*, Athens.
- IGNATIEV, Dimitrij (1992), *Der Gottesdienst am Palmsonntag. Einzug des Herrn nach Jerusalem*, München.
- ILIEV, Iliya Georgiev (2011), *Proceedings of the 22th International Congress of Byzantine Studies (Sofia, 22-27 August 2011)*, I-III voll., Sofia.
- INNEMÉE, Karel C. (1995), *Some Notes on Icons and Relics*, in Moss et al. (1995), pp. 519-522.

- IOANNOU, P. (1958), *Le sort des évêques hérétiques réconciliés. Le discours inédit de Nicéas de Serres contre Eustrate de Nicée*, «Byz», 28, pp. 1-30.
- IRIGOIN, Jean (1969), *L'Italie méridionale et la tradition des textes antiques*, «JöB», 18, pp. 37-56.
- (1961-1962), *Un groupe de reliures crétoises (XVe siècle)*, «Κρητικά Χρονικά», 15-16, pp. 102-112.
- IRMSCHER, Johannes (1982), *Die Verurteilung des Johannes Italos*, Akademie Verlag.
- IVANOVA, Mirela – JEFFERY, Hugh (2019), *Transmitting and Circulating the Late Antique and Byzantine Worlds*, Leiden – Boston.
- JAMES, Liz (2000a), *'And Shall These Mute Stones Speak?' Text as Art*, in JAMES (2000b), pp. 188-206.
- (2000b), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge.
- (2011), *Seeing's Believing, but Feeling's the Truth. Touch and the Meaning of Byzantine Art*, in LYMBEROPOULOU (2011), pp. 1-14.
- JAMES, Liz – WEBB, Ruth (1991), *To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium*, «Art History», 14/1, pp. 1-17.
- JANERAS, Sebastia (1988), *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Roma.
- JANIN, Raymond (1931), *Un ministre byzantin: Jean l'Orphanotrophe (XIe siècle)*, «EO», 30, pp. 431-443.
- (1932), *Les églises byzantines Saint-Nicolas à Constantinople*, «Échos d'Orient», 31, pp. 403-418.
- (1934a), *Les églises byzantines des saints militaires (Constantinople et banlieue)*, «REB», 174, pp. 163-180.
- (1934b), *Les sanctuaires de saint Michel (Constantinople et banlieue)*, «Échos d'Orient», 33, pp. 28-52.
- (1964), *Constantinople byzantine. Développement urbain et repertoire*, Paris.
- (1969), *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantine. Le siège de Constantinople et le Patriarcat Œcuménique: les églises et les monastères*, Paris.
- (1975), *Les églises et les monastères des grands centres byzantins (Bithynie, Hellespont, Latros, Galésios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique)*, Paris.
- JEFFREYS, Elisabeth (2003), *Rhetoric in Byzantium*, Aldershot.
- JEFFREYS, Michael (2017), *Michael Psellos and the Eleventh Century. A Double Helix of Reception*, in LAUXTERMANN et al. (2017), pp. 19-31.
- JEFFREYS, Michael – LAUXTERMANN, Marc Diederik (2017), *The Letters of Psellos. Cultural Networks and Historical Realities*, Oxford.
- JENKINS, Romilly James Heald (1967), *A Cross of the Patriarch Michael Cerularius (with an Art-Historical Comment by E. Kitzinger)*, «DOP», 21, pp. 233-249.
- JENKINS, Romilly James Heald – MANGO, Cyril Alexander (1955-1956), *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*, «DOP», 9-10, pp. 123, 125-140.
- JENSEN, Robin Margaret (2012), *Baptismal Imagery in Early Christianity. Ritual, Visual, and Theological Dimensions*, Grand Rapids.
- JOANNOU, Péricle P. (1951), *Psellos et le monastère τὰ Ναρσοῦ*, «BZ», 44, pp. 283-290.
- JOLIVET-LÉVY, Catherine (1987), *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867-1056)*, «Byz», 57, pp. 441-470.
- (1997a), *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'orient byzantin. Le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, «Cahiers de Saint-Michel de Cuixà», 28, pp. 187-198.
- (1997b), *Présence et figures du souverain à Sainte-Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar*, in MAGUIRE (1997a), pp. 231-246.

- JOLIVET-LÉVY, Catherine (1998), *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, «CA», 46, pp. 121-128.
- (2012), *Militaires et donation en Cappadoce (Xe-XIe siècle)*, in SPIESER et al. (2012), pp. 141-162.
- JONES, Charles Williams (1978), *Saint Nicholas of Myra, Bari and Manhattan. Biography of a Legend*, Chicago.
- KALAVREZOU, Ioli (1977), *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, «DO», 31, pp. 305-325.
- (1990), *Images of the Mother. When the Virgin Mary Became the Meter Theou*, «DOP», 44, pp. 165-172.
- (1994), *Irregular Marriages in the Eleventh Century and the Zoe and Constantine Mosaic in Hagia Sophia*, in LAIOU et al. (1994), pp. 241-259.
- (1995), *The Date and Significance of the Romanos Ivory*, in MOSS et al. (1995), pp. 241-259.
- (1997), *Helping Hands for the Empire. Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in MAGUIRE (1997a), pp. 53-80.
- (2005), *Exchanging Embrace. The Body of Salvation*, in VASSILAKI (2005), pp. 103-116.
- KALAVREZOU, Ioli, TRAHOULIA, Nicolette – SABAR, Shalom (1993), *Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752*, «DO», 47, pp. 195-219.
- KALAVREZOU-MAXEINER, Ioli (1982), *Silvester and Kerularios*, «JöB», 32.5, pp. 453-458.
- (1985), *Byzantine Icons in Steatite*, I-II voll., Vienna.
- KALDELLIS, Anthony (2013), *The Military Use of the Icon of the Theotokos and its Moral Logic in the Historians of the Ninth-Twelfth Centuries*, «Estudios bizantinos», 1, pp. 56-75.
- KALINOWSKI, Anja (2011), *Frühchristliche Reliquiare im Kontext von Kultstrategien, Heilserwartung und sozialer Selbstdarstellung*, Wiesbaden.
- KALOPISSI-VERTI, Sophia (1992), *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece*, Vienna.
- (2003), *Church Inscriptions as Documents. Chrysobulls - Ecclesiastical Acts - Inventories - Donations - Wills*, «ΔΧΑΕ», 24, pp. 79-88.
- (2015), *Byzantine Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits (7th–15th c.) Project in Progress at the University of Athens*, in RHOBY (2015b), pp. 265-292.
- KANTARAS, Anastasios (2019), *Le caractère dramatique des épigrammes de la Croix et de la Crucifixion du Christ*, «Graeco-Latina Brunensia», 24.2, pp. 79-95.
- KAPETZI, Victoria (1998), *Empereur, piété et remission des péchés dans deux Ekphraseis byzantines. Image et rhétorique*, «ΔΧΑΕ», 20, pp. 231-244.
- (2000), *Images de piété de l'empereur dans la peinture byzantine (Xe/XIIIe siècle). Réflexions sur quelques exemples choisis*, in KOCH (2000), pp. 109-145.
- KAPLAN, Michel (1995), *L'hinterland religieux de Constantinople. Moines et saints de banlieu d'après l'hagiographie*, in MANGO et al. (1995), pp. 191-206.
- (2001), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Paris, <http://books.openedition.org/psorbonne/2165>.
- (2006), *Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance*, Paris.
- KAPSTEIN, Matthew T. (ed.) (2004), *The Presence of Light. Divine Radiance and Religious Experience*, Chicago.
- KARAKATSANIS, Athanasios A. – ATSALOS, Basil (1997), *Treasures of Mount Athos. Catalogue of the Exhibition*, Athens.
- KARLSEN SEIM, Turid – AAVITSLAND, Kristin Blikrud (2011), *Inscriptions in Liturgical Spaces. Acta ad archaeologiam et artium storiā pertinentia 23/9*, Rome.

- KARPOZILOS, Apostolos D. (1982), *Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του Ιωάννη Μαυρόποδος*, Ιωάννινα.
- (1984), *Realia in Byzantine Epistolography X-XII c.* «BZ», 77, pp. 20-37.
- (1993), *Johannes, Metropolit von Euchaita, gelehrter byzantinischer Author (10./11. Jh.)* «Lexikon des Mittelalters», 6, pp. 414-415.
- (1994), *The Biography of Ioannes Mauropous Again*, «Ελληνικά», 44, pp. 51-60.
- KARSAY, Orsolya (1989), *Vergleichende Aspekte der byzantinischen Metrik*, «Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 32, pp. 331-430.
- KARTSONIS, Anna D. (1986), *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton.
- KAVRUS-HOFFMANN, Nadia (2016), *Producing New Testament Manuscripts in Byzantium. Scribes, Scriptoria, and Patrons*, in KRUEGER et al. (2016), pp. 117-145.
- KAVRUS-HOFFMANN, Nadia – YATNITSKY, Yury (2009), *An Unknown Eleventh-Century Illuminated Gospel Manuscript Executed in Palestine*, «Segno e Testa», 6, pp. 75-89.
- KAZHDAN, Alexander (1987), «Constantin imaginaire». *Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great*, «Byz», 57, pp. 196-250.
- (1993a), *Saint Andrew the Stratelates and Andrew the Stratelates, the Scythian*, in LANGDON et al. (1993), I, pp. 145-152.
- (1993b), *Some Problems in the Biography of John Mauropous*, «JöB», 43, pp. 87-111.
- (1995), *Some Problems in the Biography of John Mauropous, II*, «Byz», 65.1, pp. 362-387.
- KAZHDAN, Alexander – EPSTEIN, Ann Wharton (1985), *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley – Los Angeles.
- KAZHDAN, Alexander – MAGUIRE, Henry (1991), *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, «DOP», 45, pp. 1-22.
- KEINÄNEN, Jyrki (2001), *Traditions in Collision. A Literary and Redaction-Critical Study on the Elijah Narratives, 1 Kings 17-19*, Göttingen.
- KIILERICH, Bente (2005), *Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens*, «Arte medievale», n.s. 4, pp. 95-114.
- (2006), *Antiquus et modernus. Spolia in Medieval Art – Western, Byzantine and Islamic*, in QUINTAVALLE (2006), pp. 135-145.
- KINNEY, Dale (1995), *Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia. Spolia in Medieval Art – Western, Byzantine and Islamic*, in S. C. SCOTT (1995), pp. 53-67.
- KIRSCHBAUM, Engelbert – BRAUNFELS, Wolfgang (edd.) (1968–1976), *Lexicon der christlichen Ikonographie, I-VIII voll.*, Freiburg im Breisgau.
- KISS, Etele (2000), *The State of Research into the Monomachos Crown and Some Further Thoughts*, in PEVNY (2000), pp. 60-83.
- KLAVANS, Judith L. (2018), *On Clitics and Cliticization. The Interaction of Morphology, Phonology, and Syntax*, London.
- KLEIN, Holger (2004a), *Byzanz, der Westen und das 'wahre' Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden.
- (2004b), *Constantine, Helena, and the Cult of the True Cross in Constantinople*, in J. DURAND et al. (2004), pp. 31-59.
- (2006), *Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople. Imperial Ideology, Palace Ritual, and the Relics of Christ's Passion*, in ALTO BAUER (2006), pp. 79-99.
- (2012), *Brighter than the Sun. Saints, Relics, and the Power of Art in Byzantium*, in SPEER et al. (2012), pp. 635-654.
- (2015a), *Materiality and the Sacred. Byzantine Reliquaries and the Rhetoric of Enshrinement. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, in HAHN et al. (2015), pp. 231-252.



- KLEIN, Holger (2015b), *The Crown of His Kingdom. Imperial Ideology, Palace Ritual, and the Relics of Christ's Passion*, in FEATHERSTONE et al. (2015), pp. 201-212.
- KOCH, Guntram (2000), *Byzantinische Malerei: Bildprogramme-Ikonographie-Stil. Symposium in Marburg vom 25.-29. 6. 1997*, Wiesbaden.
- KOMINIS, Athanasios D. (1961), *L'epigramma sacro ed i problemi dell'arte epigrammatica bizantina*, in GUILLAND (1961), I, pp. 365-371.
- (1966), *Τὸ βυζαντινὸν ἱερὸν ἐπίγραμμα καὶ οἱ ἐπιγραμματοποιοί*, Ἀθήναι.
- KOTZABASSI, Sofia (2013), *The Pantokrator Monastery in Constantinople*, Boston - Berlin.
- KRAUSE, Karin (2004), *Die illustrierten Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz*, Wiesbaden.
- (2009), *The Staurotheke of the Empress Maria in Venice. A Renaissance Replica of a Lost Byzantine Cross Reliquary in the Treasury of St. Mark's*, in HÖRANDNER et al. (2008), pp. 37-53.
- (2010), *Konstantins Kreuze. Legendenbildung und Artefakte im Mittelalter*, in BORGOLTE et al. (2010), pp. 171-193.
- KRAUSMÜLLER, Dirk (2006), *Strategies of Equivocation and the Construction of Multiple Meanings in Middle Byzantine Texts*, «JöB», 56, pp. 1-11.
- KRESTEN, Otto (1968), *Der Schreiber Andreas Darmarios. Eine kodikologisch-paläographische Studie*, Wien.
- (1969), *Andreas Darmarios und die handschriftliche Überlieferung des pseudo-Julios Polydeukes*, «JöB», 18, pp. 137-165.
- (1975), *Die Handschriftproduktion des Andreas Darmarios im Jahre 1564*, «JöB», 24, pp. 147-193.
- (1976), *Phantomgestalten in der byzantinischen Literaturgeschichte*, «JöB», 25, pp. 207-222.
- KRIEGER, Murray (1995), *Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit und das literarische Werk*, in PFOTENHAUER et al. (1995), pp. 41-57.
- KRUEGER, Derek – NELSON, Robert S. (2016), *The New Testament in Byzantium*, Washington, D.C.
- KUHN, Fridericus (ed.) (1892), *Symbolae ad doctrinae perì διχρόνων historiam pertinentes. Accedit Appendix I de Ignatii Diaconi senariorum in Adamum memoria; II de Ignatii Diaconi, Theodosii Diaconi, Christophori Mytilenaei, Ioannis Euchaitensis legibus metricis*, Vratislaviae.
- KUSTAS, Georgios L. (1973), *Studies in Byzantine Rhetoric*, Thessaloniki.
- L'età normanna in Puglia* (2013), *Aspetti storiografici e artistici dell'area brindisina. Atti del Convegno (Brindisi, 13 Aprile 2013)*, Brindisi.
- La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro (Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984)* (1985), Roma.
- LAIOU, Angeliki E. – SIMON, Dieter (1994), *Law and Society in Byzantium. Ninth-Twelfth Centuries*, Washington, D.C.
- LAMBROS, Spyridion (1905), *Τὰ ποιήματα Χριστοφόρου τοῦ Μυτιληναίου καὶ ἡ ἔκδοσις τοῦ Ἐδουάρδου Kurtz*, «NE», 2, pp. 169-179.
- (1911), *Ὁ Μαρκιανὸς κῶδιξ 524*, «NE», 8, pp. 3-59, 123-192.
- LAMPAKIS, Stelios (1998), *Byzantine Asia Minor (6th-12th Cent.)* Athens.
- LAMPSIDIS, Odysseas D. (1948), *Τινὰ περὶ ἀνωνύμων λιβέλλων ἐν Βυζαντίῳ*, «EEBΣ», 18, pp. 149-152.
- (1971-1972), *Σχόλια εἰς τὴν ἀκουστικὴν μετρικὴν Βυζαντινῶν στιχουργῶν ἰαμβικοῦ τριμέτρου*, «Ἀρχεῖον Πόντου», 31, pp. 235-340.

- LANDESMANN, Peter (2004), *Die Himmelfahrt des Elija. Entstehen und Weiterleben einer Legende sowie ihre Darstellung in der frühchristlichen Kunst*, Wien.
- LANGDON, John Springer, REINERT, Stephen William, STANOJEVICH ALLEN, Jelisaveta – IOANNIDES, Christos P. (edd.) (1993), *To Hellenikon: Studies in Honor of Speros Vryonis Jr. I-II voll.*, New Rochelle.
- LANGE, Armin – TOV, Emanuel (2017), *The Hebrew Bible: Writing*, Leiden.
- LANGE, Christian, LEONHARD, Clemens – OLBRICH, Ralph (edd.) (2008), *Die Taufe: Einführung in Geschichte und Praxis*, Darmstadt.
- LANGE, Reinhold (1966), *Die Auferstehung*, Recklinghausen.
- LASCARATOS, John (1993), *Miraculous Ophthalmological Therapies in Byzantium*, «Documenta Ophthalmologica», 81, pp. 145-152.
- LAURENT, Vitalien (1948), *The Journal of Roman Studies (= Papers presented to N.H. Baynes), t. XXXVII, 1947, compte rendu*, «REB», 6, pp. 112-116.
- LAURITZEN, Frederick (2010), *Against the Enemies of Tradition. Alexios Studites and the Synodikon of Orthodoxy*, in RIGO et al. (2016), pp. 41-48.
- (2012a), *Autocrate negli encomi imperiali di Michele Psello (1018–1081)*, «ZRVI», 49, pp. 113-125.
- (2012b), *Psellos the Hesychast. A Neoplatonic reading of the Transfiguration on Mt. Tabor (Theologica I.11 Gautier)*, «ByzSl», 12, pp. 167-179.
- (2017), *The Layers of Composition of the Synodikon of Alexius Studites*, «Studia Ceranea», 7, pp. 121-128.
- (2018), *Il mecenate Costantino Licudi e la monodia di Michele Psello in memoria di Maria Sclerena (Poem 17 Westerink)*, «Παρεκβολαί», 8, pp. 239-246.
- LAUXTERMANN, Marc Diederik (1998a), *The Velocity of Pure Iambs: Byzantine Observations on the Metre and Rhythm of Dodecasyllabe*, «JöB», 48, pp. 9-33.
- (1998b), *What Is an Epideictic Epigram?*, «Mnemosyne», 51, pp. 525-537.
- (1999a), *Rec. Theodoros Prodromos, Jambische und hexametrische Tetrasticha auf die Haupterzählungen des Alten und des Neuen Testaments. Einleitung, kritischer Text, Indices besorgt von G. Papiagiannis*, «JöB», 49, pp. 365-370.
- (1999b), *The Spring of Rhythm: An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Vienna.
- (2000), *Medieval Latin and Byzantine Accentual Metrics*, in STELLA (2000), pp. 107-118.
- (2003), *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres: Texts and Contexts*, Wien.
- (2014), *His, and Not His: The Poems of the Late Gregory the Monk*, in PIZZONE (2014), pp. 77-86.
- (2017), *The Intertwined Lives of Michael Psellos and John Mauropous*, in M. JEFFREYS et al. (2017), pp. 89-127.
- (2019a), *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres: Texts and Contexts. Volume Two*, Wien.
- (2019b), *Texts and Contexts*, in HÖRANDNER et al. (2019), pp. 19-38.
- LAUXTERMANN, Marc Diederik – PAOLETTI, Giulia (2019), *Three Verse Inscriptions in the Refectory of Prodromos Petra*, in RONCHEY et al. (2019), pp. 85-116.
- LAUXTERMANN, Marc Diederik – WHITTOW, Mark (edd.) (2017), *Byzantium in the Eleventh Century: Being in Between. Papers from the 45th Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, Oxford, 24-6 March 2012*, Abingdon.
- LAZAREV, Viktor Nikitič (1967), *Storia della pittura bizantina*, Torino.
- LAZARIDES, Paul (ed.) (1980), *Der Kloster Daphni. Kurzer bebildeter Archäologischer Führer*, Athen.
- (ed.) (1987), *Hosios Lukas. Kurzer bebildeter Archäologischer Führer*, Athen.

- LEE, Dorothy A. (1995), *Partnership in Easter Faith. The Role of Mary Magdalene and Thomas in John 20*, «Journal for the Study of the New Testament», 17, pp. 37-49.
- LEFORT, Jacques (1976), *Rhétorique et politique. Trois discours de Jean Mauropous en 1047*, «TM», 6, pp. 265-303.
- (1995), *Les communications entre Constantinople et la Bithynie. Moines et saints de banlieu d'après l'hagiographie*, in MANGO et al. (1995), pp. 191-206.
- LEHTIPUU, Outi (2007), *The Afterlife Imagery in Luke's Story of the Rich Man and Lazarus*, Leiden - Boston.
- LEMERLE, Paul (1977a), *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris.
- (1977b), *Le testament d'Eustathios Boilas (avril 1059)*, in LEMERLE (1977a), pp. 13-63.
- LEONARDI, Lino (1993), *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in S. GUIDA et al. (1993), II, pp. 443-480.
- (2006), *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avallè*, in LO MONACO et al. (2006), pp. 3-21.
- (2007a), *I canzonieri della lirica italiana delle origini. Studi critici*, Firenze.
- (2007b), *Il canzoniere Laurenziano: struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in L. LEONARDI (2007a), pp. 153-214.
- (2010a), *Il canzoniere Riccardiano 2533*, Firenze.
- (2010b), *Il canzoniere Riccardiano 2533 e la tradizione delle rime di Guittone*, in L. LEONARDI (2010a), pp. 3-38.
- LEONHARDT, Jürgen (1989), *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance, mit einem ausführlichen Quellenverzeichnis bis zum Jahr 1600*, Göttingen.
- LEQUEUX, Xavier (2002), *Jean Mauropous, Jean Mauropodès et le culte de Saint Baras au monastère du Prodrome de Pétra à Constantinople*, «AB», 120, pp. 101-109.
- LEROU, Sandrine (2004), *L'usage des reliques du Christ par les empereurs aux XIe et XIIe siècles. Le saint Bois et les saintes pierres*, in J. DURAND et al. (2004), pp. 159-182.
- LÉVY, Carlos – PERNOT, Laurent (1997), *Dire l'évidence: philosophie et rhétorique antiques*, Paris.
- LIDOV, Aleksej M. (1998), *Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054*, «Byz», 68.2, pp. 381-405.
- (2006), *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscow.
- (2011), *Prostranstvennye ikony: performativnoe v Vizantii i Drevnej Rusi*, Moskva.
- LILIE, Ralph-Johannes (1994), *Byzanz: Kaiser und Reich*, Böhlau.
- LIMOURIS, Gennadios (1990), *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colours*, Geneva.
- LIMOUSIN, Eric (2012), *La rhétorique au secours du patrimoine. Psellos, les impératrices et les monastères*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 60, pp. 163-176.
- LINDER, Amnon (1976), *Ecclesia and Synagoga in the Medieval Myth of Constantine the Great*, «RBPh», 54, pp. 1019-1060.
- LIPINSKY, Angelo (1967a), *Le grandi stauroteche dei secoli X-XII*, «FR», ser. III, 44, pp. 92-112.
- (1967b), *Le grandi Stauroteche dei secoli X-XII*, «FR», III, 45, pp. 45-79.
- (ed.) (1974), *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 10- 23 marzo 1974, Ravenna.
- Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di Filippo Maria Pontani* (1984), Padova.
- LITTLEWOOD, Antony Robert (ed.) (1995), *Originality in Byzantine Literature, Art and Music. A Collection of Essays*, Oxford.
- LIVANOS, Christopher (2008), *Exile and Return in John Mauropous*, «BMGS», 32, pp. 38-49.

- LIVINGSTONE, Elizabeth Anne (1997), *Studia Patristica. Papers Presented at the Twelfth International Conference on Patristic Studies*, Leuven.
- LIVREA, Enrico – PRIVITERA, Giuseppe Aurelio (1978), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, I-II voll., Roma.
- LIZ, James (2010), *A Companion to Byzantium*, Oxford.
- LJUBARSKIJ, Jakob N. (1973), *K biografiji Ioanna Mavropoda*, «Byzantinobulgarica», 4, pp. 41-51.
- LJUBARSKIJ, Jakov N. (2004), *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού*, Αθήνα.
- LO MONACO, Francesco, ROSSI, Luca Carlo – SCAFFAI, Niccolò (2006), «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, Firenze.
- LOERKE, William C. (1995), *Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books. Some Observations*, in MOSS et al. (1995), pp. 355-360.
- LOHFINK, Gerhard (ed.) (1971), *Die Himmelfahrt Jesu. Untersuchungen zu den Himmelfahrts- und Erhöhungstexten bei Lukas*, München.
- LOSSKIJ, Vladimir Nicolaevič (ed.) (1974), *In the Image and Likeness of God*, Crestwood.
- LOURIÉ, Basil – ORLOV, Andreij (2007), *The Theophaneia School. Jewish Roots of Eastern Christian Mysticism*, Saint Petersburg.
- LOURIÉ, Basile (2006), *Une dispute sans justes. Léon de Chalcédoine, Eustrate de Nicée et la troisième querelle sur les images sacrées*, «SP», 42, pp. 331-339.
- LOUTH, Andrew (2003), *Icon and Incarnation: St. John Damascene and the Seventh Ecumenical Synod. Forscher aus dem Osten und Westen Europas an den Quellen des gemeinsamen Glaubens*, in de ANDIA et al. (2003), pp. 258-262.
- (2004), *Light, Vision and Religious Experience in Byzantium. Divine Radiance and Religious Experience*, in KAPSTEIN (2004), pp. 85-103.
- (2007), *The Place of Theosis in Orthodox Theology. The History and Development of Deification in Christian Traditions*, in M. J. CHRISTENSEN et al. (2007), pp. 32-44.
- (2012), *St. John Damascene. Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford.
- LOWDEN, John (1988a), *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park (Pennsylvania).
- (1988b), *Observations on Illustrated Byzantine Psalters*, «The Art Bulletin», 70.2, pp. 242-260.
- (2002), *The Transmission of «Visual Knowledge» in Byzantium through Illuminated Manuscripts. Approaches and Conjectures*, in HOLMES (2002), pp. 59-80.
- LUCÀ, Santo (1978), *La catena dei 3 Padri dell'Ecclesiaste*, in LIVREA et al. (1978), I, pp. 555-582.
- LUCCHESI PALLI, Elisabetta (1962), *Der syrisch-palästinische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi*, «RQ», 57, pp. 250-267.
- (1966), *Anastasis*, «RbK», I, pp. 142-148.
- (1971), *Einzug in Jerusalem*, «RbK», II, pp. 22-30.
- LUKHOVITSKIY, Lev (2018), *Perception of Iconoclasm in Late Byzantine Hagiographical Metaphoraseis*, in RIGO (2018), pp. 59-80.
- LUTZ, Eckart Conrad (2013), *Schreiben, Bildung und Gespräch. Mediale Absichten bei Baudri de Bourgueil, Gervasius von Tilbury und Ulrich von Liechtenstein*, Berlin – Boston.
- LUZZATTO, Maria Jagoda (2002-2003), *Grammata e syrmeta. Scrittura greca e produzione libraria tra VII e IX secolo*, «APapyrol», 14-15, pp. 5-89.
- LUZZI, Andrea (1991), *L'«ideologia costantiniana» nella liturgia dell'età di Costantino VII Porfirogenito*, «RSBN», NS 28, pp. 113-124.
- (2008), *Osservazioni sull'introduzione nel Sinassario costantinopolitano della commemorazione degli asceti di Teodoreto di Cirro*, «RSBN», n.s. 45, pp. 179-190.

- LUZZI, Andrea (2012), *Il Patmiacus 266: un testimone dell'utilizzo liturgico delle epitomi premetafrastiche*, «RSBN», n.s. 49, pp. 239-262.
- LYMBEROPOULOU, Angeliki (ed.) (2011), *Images of the Byzantine World. Visions, Messages and Meanings. Studies Presented to Leslie Brubaker*, Farnham.
- MAAS, Paul (1901), *Metrisches zu den Sentenzen der Kassia*, «BZ», 10.1, pp. 54-59.
- (1903), *Der byzantinische Zwölfsilber*, «BZ», 12, pp. 278-323.
  - (1922), *Zum Wortakzent im byzantinischen Pentameter*, «Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher», 3, pp. 163-164.
  - (1925), *Das Weihnachtslied des Romanos*, «BZ», 24.1, pp. 1-13.
  - (1966), *Greek Metre*, trad. da Hugh LLOYD-JONES, Oxford.
  - (1973), *Kleine Schriften*, a cura di Wolfgang BUCHWALD, München.
- MACRIDES, Ruth J. (1990a), *L'église byzantine des VIe-XIe siècles. Terres et paysans*, in MORRIS (1990), pp. 109-123.
- (1990b), *Nomos and Kanon on Paper and in Court*, in MORRIS (1990), pp. 61-85.
- MAGDALINO, Paul (1990), *Church, Bath and Diakonia in Medieval Constantinople*, in MORRIS (1990), pp. 165-188.
- (1994), *New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries*, Aldershot.
  - (1998), *Paphlagonians in Byzantine High Society*, in LAMPAKIS (1998), pp. 141-150.
  - (2003), *Cosmological Confectionary and Equal Opportunity in the Eleventh Century. An Ekphrasis by Christopher of Mitylene (Poem 42)*, in J. W. NESBITT (2003), pp. 1-8.
- MAGDALINO, Paul – NELSON, Robert S. (1982), *The Emperor in Byzantine Art of the 12th Century*, «ByzF», 8, pp. 123-183.
- MAGNELLI, Enrico (1995), *Le norme del secondo piede dell'esametro nei poeti ellenistici e il comportamento della 'parola metrica'*, «MD», 35, pp. 135-164.
- (2012), *Sui monosillabi nel pentametro: elegia ed epigramma*, «Incontri di filologia classica», 11, pp. 253-266.
- MAGOULIAS, Harry J. (1964), *The Lives of the Saints as Sources of Data for the History of Byzantine Medicine in the Sixth and Seventh Centuries*, «BZ», 57, pp. 127-150.
- MAGUIRE, Henry (1973), *Truth and Topos. The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art in the Light of Ekphrastic Literature*, Cambridge (Mass.)
- (1974), *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*, «DOP», 28, pp. 111-140.
  - (1977), *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, «DOP», 31, pp. 125-174.
  - (1981a), *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton.
  - (1981b), *The Classical Tradition in the Byzantine Ekphrasis*, in MULLETT et al. (1981), pp. 94-120.
  - (1989), *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, «Gesta», 28.2, pp. 217-231.
  - (1994), *Epigrams, Art, and the Macedonian Renaissance*, «DOP», 48, pp. 105-115.
  - (1995a), *Originality in Byzantine Art Criticism. A Collection of Essays*, in LITTLEWOOD (1995), pp. 101-114.
  - (1995b), *Two Modes of Narration in Byzantine Art*, in MOSS et al. (1995), pp. 385-395.
  - (1996a), *Image and Imagination. The Byzantine Epigram as Evidence for Viewer Response*, Toronto.
  - (1996b), *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton.
  - (1997a), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, D.C.
  - (1997b), *The Heavenly Court*, in MAGUIRE (1997a), pp. 247-258.
  - (2011), *The Realities of Ekphrasis*, «ByzSl», 69.3 supplementum, pp. 7-19.

- MAINOLDI, Ernesto Sergio (2018), *La collezione d'autore come autoritratto: il ms. Bern 584 di Godescalco*, in STOPPACCI (2018), pp. 27-40.
- MAJESKA, George P. (1974), *A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection*, «DO», 28, pp. 361-366.
- (1997), *The Emperor in His Church. Imperial Ritual in the Church of St. Sophia*, in MAGUIRE (1997a), pp. 1-12.
- MALAMUT, Élisabeth (2001), *Le monastère Saint-Jean-Prodrome de Pétra de Constantinople*, in KAPLAN (2001), pp. 219-233, <http://books.openedition.org/psorbonne/2187>.
- MÂLE, Émile (1951), *La résurrection de Lazare dans l'art*, «Revue des Arts», 1, pp. 44-52.
- MALTESE, Enrico Valdo (1993), *Per l'edizione di autografi bizantini*, in ROMANO (1993), pp. 81-94.
- (1995), *Ortografia d'autore e regole dell'editore. Gli autografi bizantini*, «RSBN», 32, pp. 91-121.
- MALTOMINI, Francesca (2008), *Tradizione antologica dell'epigramma greco. Le sillogi minori di età bizantina e umanistica*, Roma.
- MANAFIS, Konstantinos A. (ed.) (1987), *Sinai. Treasures of the Monastery of St Catherine*, Athen.
- MANAFIS, Panagiotis (2020), *(Re)writing History in Byzantium. A Critical Study of Collections of Historical Excerpts*, London – New York.
- MANGO, Cyril Alexander (1962), *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington.
- (1972), *The Church of Saints Sergius and Bacchus at Constantinople and the Alleged Tradition of Octagonal Palatine Churches*, «JöB», 21, pp. 189-193.
- (1975a), *Byzantine Literature as a Distorting Mirror. An Inaugural Lecture Delivered at the University of Oxford on 21th May 1974*, Oxford.
- (1975b), *The Church of Saints Sergius and Bacchus Once Again*, «BZ», 68, pp. 385-392.
- (1984a), *St. Michael and Attis*, «ΔΧΑΕ», 12, pp. 39-62.
- (1984b), *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Toronto.
- (1986), *The 17th International Byzantine Congress, Major Papers. Dumbarton Oaks – Georgetown University, Washington, DC, August 3-8, 1986*, New Rochelle, NY.
- (1991), *Sépultures et épitaphes aristocratiques à Byzance*, in CAVALLO et al. (1991), pp. 99-117.
- (1969-1970), *Notes on Byzantine Monuments*, «DOP», 23-24, pp. 369-375.
- MANGO, Cyril Alexander – DAGRON, Gilbert (1995), *Constantinople and Its Hinterland*, London.
- MANIACI, Marilena (1996), *Terminologia del libro manoscritto*, Roma-Milano.
- MANIACI, Marilena – ORSINI, Pasquale (2015), *Scrittura epigrafica e scrittura libraria: fra Oriente e Occidente*, Cassino.
- MÄNNLEIN-ROBERT, Irmgard (2007), *Epigrams on Art: Voice and Voicelessness in Hellenistic Epigram*, in BING et al. (2007).
- MANTZARIDIS, Georgios I. (ed.) (1973), *Παλαμικά, Θεσσαλονίκη*.
- (ed.) (1984), *The Deification of Man. Saint Gregory Palamas and the Orthodox Tradition*, Crestwood.
- MARGONI-KÖGLER, Michael (1994), *Psalm 24 und Christi Himmelfahrt. Ein Beitrag zur patristischen Psalmenauslegung*, Wien.
- MARINIS, Vasileios (2016), *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople. Ninth to Fifteenth Centuries*, Cambridge.
- MARINIS, Vasileios (2017), *Liturgical Scrolls*, in TSAMAKDA (2017), pp. 310-318.
- MARKOPOULOS, Athanasios (2006), *De la structure de l'école byzantine. Le maître, les livres et le processus éducatif*, in MONDRAIN (2006), pp. 85-96.

- MARROU, Henri-Irénée (1940), *L'origine orientale des diaconies romaines*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 57, pp. 95-142.
- MARSENGILL, Katherine (2013), *Portraits and Icons. Between Reality and Spirituality in Byzantine Art*, Turnhout.
- MARTIN, Jean-Marie, MARTIN-HISARD, Bernadette – PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (2008), *Vaticana et Medievalia. Études en l'honneur de Louis Duval-Arnould*, Firenze.
- MARTIN, John R. (1955), *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, in WEITZMANN (1955), pp. 189-196.
- MARTÍNEZ MANZANO, Teresa (2014), *Creta y el itinerario de los textos griegos hacia Occidente. El caso de los manuscritos de Matteo Dandolo*, «Scripta», 7, pp. 159-184.
- (2015), *De Bizancio al Escorial. Adquisiciones venecianas de manuscritos griegos para la Biblioteca Regia de Felipe II: colecciones Dandolo, Eparco, Patrizi*, Mérida.
- (2016), *Las encuadernaciones de los códices griegos del Escorial y su relevancia para la historia de los textos*, «Scriptorium», 70, pp. 253-284.
- (2019), *Las encuadernaciones con el monograma de los Paleólogos y el monasterio de Pródromo-Petra: una nueva interpretación*, «Scriptorium», 73, pp. 171-181.
- MASELLI, Delia (2000), *San Nicola nell'arte bizantina*, «Nicolaus», 11.2, pp. 199-221.
- MASER, Peter (1970), *Zur Entstehung des Kreuzigungs-Bildes*, Halle.
- (1974), *Das Kreuzigungsbild des Rabulas-Kodex*, «ByzSl», 35.1, pp. 34-46.
- MATHEW, Gervase (1963), *Byzantine Aesthetics*, New York.
- MATHEWS, Thomas F. (1990a), *Luxury and Liturgy. The Function of Books*, in MORRIS (1990), pp. 263-280.
- (1990b), *The Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the Meaning of the Pantokrator in the Dome*, in MORRIS (1990), pp. 191-214.
- MAUCHE, Néphéli – ROSKILLY, Jack (2018), *There and Back Again. On the Influence of Psellos on the Career of Mauroπους*, «BZ», 111/3, pp. 721-746.
- MAVRODINOVA, Liljana (1969), *Sv. Teodor – razvitije i osobennosti na ikonografskija mu tip v srednevekovnata živopis*, «Izvestija na Instituta za iskustvoznanie», 13, pp. 33-52.
- MAXWELL, Kathleen (1987), *rec. The Aristocratic Psalters in Byzantium di A. Cutler*, «Speculum», 62.2, pp. 406-408.
- (2017), *Illustrated Byzantine Gospel Books*, in TSAMAKDA (2017), pp. 270-283.
- MAYER, August (1911), *Psellos' Rede über den rhetorischen Charakter des Gregorios von Nazianz*, «BZ», 20, pp. 27-100.
- MAZZUCCHI, Carlo Maria (1979), *Sul sistema di accentazione dei testi greci in età romana e bizantina*, «Aegyptus», 59, pp. 145-167.
- (1997), *Per una punteggiatura non anacronistica, e più efficace, dei testi greci*, «BBGG», 51, pp. 129-143.
- MCGEER, Eric (2005), *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art. The East. Constantinople and Environs, Unknown Locations, Addenda, Uncertain Readings*, V voll., Washington, D.C.
- MCGUCKIN, John Anthony (1986), *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition*, Lewiston.
- (2001), *St. Gregory of Nazianzus. An Intellectual Biography*, Crestwood.
- MEESTERS, Renaat, PRAET, Raf, BERNARD, Floris – DEMOEN, Kristoffel (2016), *Makarios' Cycle of Epigrams on the Psalms. Bodleian Barocchianus 194*, «BZ», 109.2, pp. 837-860.
- MEESTERS, Renaat – RICCERI, Rachele (2018), *A Twelfth-Century Cycle of Four Poems on John Klimax: Editio Princeps*, in RHOBY et al. (2018), pp. 289-386.
- MEGAS, Georgios An. (1957), *Ἑλληνικαὶ εἰορταὶ καὶ ἔθιμα τῆς λαϊκῆς λατρείας*, Ἀθήναι.

- MEISEN, Karl (1931), *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande*, Düsseldorf.
- Mélanges Eugène Tisserant (1964), Cité du Vatican, I-VII.
- MELLACE KATONA, Ildikó (2005), *La corona di Costantino IX Monomaco: originale o falso?*, «Rivista di studi ungheresi», 4, pp. 332-340.
- MELLONI, Alberto – DAINESE, Davide (edd.) (2016), *The Great Councils of the Orthodox Churches. Decisions and Synodica*, I-III voll., Turnhout.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (1991), *Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours*, in TYSSENS (1991), pp. 43-59.
- (1999), *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, «Critica del testo», II/1, pp. 119-140.
- MERCATI, Giovanni – FRANCHI DE' CAVALIERI, Pio (1923), *Codices Vaticani Graeci. Tomus I: Codices 1-329*.
- MERCATI, Silvio Giuseppe (1920), *Note d'epigrafia bizantina*, «Bessarione», 24, pp. 192-205.
- (1948), *Un testament inédit en faveur de Saint-Georges des Manganes*, «REB», 6, pp. 37-47.
- (1970a), *Collectanea Byzantina*, I-II voll., Romae.
- (1970b), *Presunti giambi di Demetrio Triclinio sulla festa dei tre Gerarchi Basilio, Gregorio Nazianzeno e Giovanni Crisostomo*, in S. G. MERCATI (1970a), I, pp. 529-537.
- MERGIALI-SAHAS, Sophia (2001), *Byzantine Emperors and Holy Relics. Use, and Misuse of Sanctity and Authority*, «JöB», 51, pp. 41-60.
- MÉTIVIER, Sophie (2007), *Économie et société à Byzance*, Paris, <http://books.openedition.org/psorbonne/1902>.
- MICHAEL, Maas (1978), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge.
- MICHEL, Anton (1924-1930), *Humbert und Kerullarios. Quellen und Studien zum Schisma des XI Jahrhunderts*, I-II voll., Paderborn.
- MILLER, Timothy S. (1997), *The Birth of the Hospital in the Byzantine Empire*, Baltimore – London.
- MILLET, Gabriel (1916), *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris.
- MITCHELL, Margaret M. (1995), *The Archetypal Image*, «The Journal of Religion», 75.1, pp. 15-45.
- (2002), *The Heavenly Trumpet. John Chrysostom and the Art of Pauline Interpretation*, Tübingen.
- MITSAKIS, Kariophilis (1970), *Symeon Metropolitan of Euchaita and the Byzantine Ascetic ideals in the Eleventh Century. John and Symeon, Metropolitans of Euchaita, and the Question of Authorship of the Letter to John the Contemplative Monk*, «Βυζαντινά», 2, pp. 301-334.
- (1966-1967), *Problems Concerning the Manuscript Tradition of John Mauropous' Work. John and Symeon, Metropolitans of Euchaita, and the Question of Authorship of the Letter to John the Contemplative Monk*, «Ἀρχεῖον Πόντου», 28, pp. 191-196.
- MITSI, Efterpi, AGAPITOS, Panagiotis A. – HINTERBERGER, Martin (2006), *Εἰκὼν καὶ Λόγος. Ἐξὶ βυζαντινῆς ἔργων τέχνης*, Αθήνα.
- MOLETA, Vincent (1976), *The Early Poetry of Guittone d'Arezzo*, London.
- MONDRAIN, Brigitte (1991), *Copistes et collectionneurs de manuscrits grecs au milieu du XVIe siècle: le cas de Johan Jakob Fugger d'Augsbourg*, «BZ», 84-85, pp. 354-390.
- (2006), *Lire et écrire à Byzance*, Paris.
- MONDZAIN, Marie-José (1979), *Byzantine 12th century frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnizi*, Uppsala.
- (2018), *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris.



- MONFASANI, John (2018), *Lauro Quirini and His Greek Manuscripts. Some Notes on His Culture*, in OSSA-RICHARDSON et al. (2018), pp. 33-46.
- MOORE, Arthur Lewis (1966), *The Parousia in the New Testament*, Leiden.
- MOORE, Paul (2005), *Iter Psellianum. A detailed listing of manuscript sources for all works attributed to Michael Psellos, including a comprehensive bibliography*, Toronto.
- MORAVCSIK, Gyula (1923), *Szent László leánya és a bizánci Pantokrator-monostor [Die Tochter Ladislaus des Heiligen und das Pantokrator-Kloster in Konstantinopel]*, Budapest - Konstantinápoly.
- MORRIS, Rosemary (1990), *Church and People in Byzantium. Twentieth Spring Symposium of Byzantine Studies, Manchester 1986*, Birmingham.
- (1994), *Succession and Usurpation. Politics and Rhetoric in the late Tenth Century*, in MAGDALINO (1994), pp. 199-214.
- MORRISSON, Cécile (1991), *L'épigraphie des monnaies et des sceaux à l'époque byzantine*, in HARLFINGER et al. (1991), pp. 251-274.
- (2012), *Imperial Generosity and its Monetary Expression. The Rise and Decline of the «largesses»*, in SPIESER et al. (2012), pp. 25-46.
- MORRISSON, Cécile – NESBITT, John William (2009), *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art. Emperors, Patriarchs of Constantinople, Addenda*, VI voll., Washington, D.C.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (2009), *La parola d'altri: Prospettive di analisi del discorso riportato*, Ed. riveduta, Alessandria.
- MOSS, Christopher – KIEFER, Katherine (1995), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, Princeton.
- MOSSAY, Justin (1983a), *II. Symposium Nazianzenum*, Paderborn – München – Wien – Zurich.
- (1983b), *La collection des discours «non-lus-à-date-fixe» dans le Ms. de New York Gordan Goodhart Gr. 44*, in MOSSAY (1983a), pp. 15-21.
- MOULET, Benjamin (2016), *Évêques, pouvoir et société à Byzance (VIIIe-XIe siècle). Territoires, communautés et individus dans la société provinciale byzantine*, Paris.
- MPALANOU, Dimitriou S. (1940), *Ἡ μεγάλη ἑβδομάς καὶ τὸ Πάσχα, ἐν Αθήναις*.
- MRASS, Marcus (1995), *Kreuzigung Christi*, «RbK», V, pp. 284-356.
- MÜLLER, Andreas E. (2001), *Das «Typikon des Monomachos» unter Verdacht? Zum Asterisk bei [Dölger-]Wirth, Regesten 876a, «JöB»*, 51, pp. 169-175.
- MULLETT, Margaret Elizabeth (1990), *Patronage in action. The Problems of an Eleventh-Century Bishop*, in MORRIS (1990), pp. 125-147.
- MULLETT, Margaret Elizabeth – SCOTT, Roger D. (1981), *Byzantium and the Classical Tradition*, Birmingham.
- NASERI, Christopher (2011), *The Entry Into Jerusalem According to the Gospel of Luke. A Critical and Historical Re-Examination*, Hamburg.
- NAUERTH, Claudia (ed.) (1980), *Vom Tod zum Leben. Die christliche Totenerweckung in der spätantiken Kunst*, Wiesbaden.
- NÉDONCELLE, Maurice (1947), *rec. Louis Bouyer, Le mystère pascal*, «Révue des Sciences Religieuses», 21, pp. 259-260.
- NEGRĂU, Elisabeta (2011), *The Ruler's Portrait in Byzantine Art. A Few Observations Regarding Its Functions*, «European Journal of Science and Theology», 7.2, pp. 59-66.
- NELSON, Robert S. (2000a), *Image and Inscription. Pleas for Salvation in Spaces of Devotion*, in JAMES (2000b), pp. 100-119.
- (2000b), *To Say and to See. Ekphrasis and Vision in Byzantium*, in NELSON (2000c), pp. 143-160.

- NELSON, Robert S. (2000c), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, Cambridge.
- NÉMETH, Andreas (2018), *The Excerpta Constantiniana and the Byzantine Appropriation of the Past*, Cambridge.
- NESBITT, Claire – JACKSON, Mark (2013), *Experiencing Byzantium. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011*, Farnham.
- NESBITT, John William (1987), *Byzantine Copper Tokens*, in OIKONOMIDÈS (1987), pp. 65-75.
- (ed.) (2003), *Byzantine Authors: Literary Activities and Preoccupations: Texts and Translations Dedicated to the Memory of Nicolas Oikonomides*, Leiden – Boston.
- NESBITT, John William – OIKONOMIDÈS, Nicolas A. (1991), *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art. Italy, North of the Balkans, North of the Black Sea*, I voll., Washington, D.C.
- (1994), *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art. South of the Balkans, the Islands, South of Asia Minor*, II voll., Washington, D.C.
- (1996), *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art. West, Northwest, and Central Asia Minor and the Orient*, III voll., Washington, D.C.
- (2001), *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art. The East*, IV voll., Washington, D.C.
- NEUHAUSER, Richard (2014), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages, 500-1450*, New York.
- NIEUVIARTS, Jacques (1999), *L'entrée de Jésus à Jerusalem : (Mt 21, 1-17). Messianisme et accomplissement des écritures en Matthieu*, Paris.
- NIEWOHNER, Philipp (2017), *The Archaeology of Byzantine Anatolia. From the End of Late Antiquity until the Coming of the Turks*, Oxford.
- NIKOLAOU, Theodor (2004), *Das Schisma zwischen Ost- und Westkirche. 950 bzw. 800 Jahre danach (1054 und 1204)*, Münster.
- NILSSON, Ingela – STEPHENSON, Paul (2014), *Wanted Byzantium. The Desire for a Lost Empire*, Uppsala.
- NORET, Jacques (1969), *Un nouveau manuscrit important pour l'histoire du synaxaire*, «AB», 87, p. 90.
- (1987), *Quand donc rendron-nous à quantité d'indéfinis, prétendument enclitiques, l'accent qui leur revient?*, «Byz», 57, pp. 191-195.
- (1989), *Faut-il écrire οὐκ εἰσὶν ou οὐκ εἰσίν*, «Byz», 59, pp. 277-280.
- (1995), *Notes de ponctuation et d'accentuation byzantines*, «Byz», 65, pp. 69-88.
- (1998), *L'accentuation de τε en grec byzantin*, «Byz», 68, pp. 516-518.
- (2014), *L'accentuation Byzantine : En quoi et pourquoi elle diffère de l'accentuation « savante » actuelle, parfois absurde*, in HINTERBERGER (2014), pp. 96-146.
- NOTO, Giuseppe (2006), *Florilegi di «coblas» e tendenze della letteratura in volgare italiano. Osservazioni sulle raccolte e sulle seriazioni di poesie nell'Italia tra Duecento e Trecento*, in LO MONACO et al. (2006), pp. 69-91.
- NUNN, Valerie (1986), *The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period*, «BMGS», 10, pp. 73-102.
- ODORICO, Paolo (1990), *La cultura della ΣΥΛΛΟΓΗ. 1) Il cosiddetto enciclopedismo bizantino; 2) Le tavole del sapere di Giovanni Damasceno*, «BZ», 83, pp. 1-21.
- (2012), *La face cachée de la littérature byzantine. Le texte en tant que message immédiat*, Paris.
- ODORICO, Paolo, AGAPITOS, Panagiotis A. – HINTERBERGER, Martin (edd.) (2009), «Doux remède...» *Poésie et poétique à Byzance. Actes du IVe Colloque international philologique «EPMHNEIA» (Paris, 23-24-25 février 2006)*, Paris.

- OIKONOMIDÈS, Nicolas A. (1978), *The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia*, «REB», 36, pp. 219-232.
- (1983), *rec. Karpozilos, Apostolos, Καρπόζηλος, Απόστολος. Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του Ιωάννη Μαυρόποδος*, «Südost-Forschungen», 42, pp. 486-488.
- (1986), *Le dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaita et d'Euchaneia*, «AB», 104, pp. 326-335.
- (1987), *Studies in Byzantine Sigillography*, Washington, D.C.
- (1990), *Life and Society in Eleventh Century Constantinople*, «Südost-Forschungen», 49, pp. 1-14.
- (1994), *La couronne dite de Constantin Monomaque*, «TM», 12, pp. 241-262.
- (1996), *The Significance of Some Imperial Monumental Portraits of the X and XI Centuries*, «Zograf», 25, pp. 23-26.
- (2008), *Society, Culture and Politics in Byzantium*, Aldershot.
- (1980-1981), *St. George of Mangana, Maria Skleraina, and the «Malyj Sion» of Novgorod*, «DOB», 34-35, pp. 239-246.
- OLARIU, Daniel (2017), *Textual History of Daniel*, in A. LANGE et al. (2017), pp. 517-527.
- (2019), *Criteria for Determining the Common Basis of the Greek Versions of Daniel*, «Textus», 28, pp. 105-124.
- OMONT, Henri (1887), *Fac-similés de manuscrits grecs des XVe et XVIe siècles reproduits en photolithographie d'après les originaux de la bibliothèque nationale*, Paris.
- (1916), *Minoïde Mynas et ses Missions en Orient (1840-1855)*, «Mémoires de l'Institut National de France», 40, pp. 337-421.
- (1929), *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris.
- ONASCH, Konrad (1958), *Das Weihnachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr. Liturgie und Ikonographie*, Berlin.
- OPDENHOFF, Fanny, STROTH, Fabian, BERTI, Irene – BOLLE, Katharina (2017), *Writing Matters: Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, Berlin.
- ORIGONE, Sandra (2003), *Il mito di Costantino nelle relazioni di Bisanzio con il mondo esterno*, «Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi», s. II, 5, pp. 349-368.
- ORSINI, Pasquale (2005), *Quale coscienza ebbero i Bizantini della loro cultura grafica?*, «MEG», 5, pp. 215-248.
- (2008), *Genesi e articolazioni della “maiuscola liturgica”*, in BRAVO GARCÍA et al. (2008), pp. 67-118.
- (2012), *Scrittura come immagine. La funzione simbolica della maiuscola liturgica in epoca mediobizantina*, in DEGNI (2012), pp. 91-94.
- (2013), *Scrittura come immagine. Morfologia e storia della maiuscola liturgica bizantina*, Roma.
- (2015), *Scritture epigrafiche e scritture librerie a Bisanzio (secoli VI-X)*, in MANIACI et al. (2015), pp. 1-14.
- OSSA-RICHARDSON, Anthony – MESERVE, Margaret (2018), *Et Amicorum: Essays on Renaissance Humanism and Philosophy in Honour of Jill Kraye*, Leiden – Boston.
- OSTROGORSKY, George (1956), *The Byzantine Emperor and the Hierarchical World Order*, «The Slavonic and East European Review», 35.84, pp. 1-14.
- OUSTERHOUT, Robert (1989), *Rebuilding the Temple. Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 48, pp. 66-78.
- PAPACONSTANTINOU, Arietta (2012), *Donation and Negotiation. Formal Gifts to Religious Institutions in Late Antiquity*, in SPIESER et al. (2012), pp. 76-93.

- PAPADOPOULOS, Karoline (ed.) (1966), *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλχέων in Thessaloniki*, Graz.
- PAPADOPOULOS KERAMEUS, Athanasios (1899), Ἀναλέκτα Βυζαντινά, «BZ», 8, pp. 66-81.
- PAPAIOANNOU, Stratis (2003), *Michael Psellos: Rhetoric and the Self in Byzantine Epistolography*, in HÖRANDNER et al. (2003), pp. 75-84.
- (2010), *Byzantine Mirrors. Self-Reflection in Medieval Greek Writing*, «DOP», 64, pp. 81-101.
- (2011), *Byzantine Enargeia and Theories of Representation*, «ByzSl», 69.3 supplementum, pp. 48-60.
- (2012a), *Fragile Literature: Byzantine Letter-collections and the Case of Michael Psellos*, in ODORICO (2012), pp. 289-328.
- (2012b), *Rhetoric and the Philosopher in Byzantium*, in PIZZONE (2014), pp. 171-197.
- (2013), *Michael Psellos. Rhetoric and Authorship in Byzantium*, Cambridge.
- (2014), *Voice, Signature, Mask: The Byzantine Author*, in PIZZONE (2014), pp. 21-40.
- (2015), *Byzantium and the Modernist Subject: The Case of Autobiographical Literature*, in BENTANCOURT et al. (2014), pp. 195-211.
- PAPALEXANDROU, Amy (2001), *Text in Context. Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder*, «Word and Image», 17, pp. 79-95.
- PAPAMASTORAKIS, Titos (2002a), *Re-deconstructing the Khakhouli Triptych*, «ΔΧΑΕ», 23, pp. 225-254.
- (2002b), *The Display of Accumulated Wealth in Luxury Icons. Gift-giving from the Byzantine Aristocracy to God in the Twelfth Century*, in VASSILAKI (2002), pp. 35-49.
- PAPAMICHAIL, Grigorios Ch. (1931), Ἐναίσιμα Χρυσοστόμου Παπαδοπούλου ἀρχιεπισκοποῦ Ἀθηνῶν, Ἀθήναι.
- PARANI, Maria G., PITARAKIS, Brigitte – SPIESER, Jean-Michel (2003), *Un exemple d'inventaire d'objets liturgiques. Le testament d'Eustathios Boilas (avril 1059)*, «REB», 61, pp. 143-165.
- PARANI, Maria Gh. (2003), *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden.
- PARGOIRE, Jules (1898), *Anaple et Sosthène*, «Izvyestiya russkago arkheologicheskago Instituta v Konstaninopolye», 3, pp. 60-97.
- PARKES, Malcom Beckwith (1976), *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book*, in GRUYS et al. (1976), pp. 115-141.
- PARPULOV, Georgi R. (ed.) (2014), *Toward a History of Byzantine Psalters ca. 850-1350 AD*, Plovdiv.
- (2017a), *Psalters and Books of Hours (Horologia)*, in TSAMAKDA (2017), pp. 300-309.
- (2017b), *The Rise of Devotional Imagery in Eleventh-Century Byzantium*, in LAUXTERMANN et al. (2017), pp. 231-247.
- PARSONS, Mikael C. (1987), *The Departure of Jesus in Luke-Acts. The Ascension Narratives in Context*, JSOT Press.
- PASCHALIDIS, Symeon A. (2011), *The Hagiography of Eleventh and Twelfth Centuries*, in EFTHYMIADIS (2011), pp. 143-172.
- PASOLINI, Pier Paolo (1971), *La beltà (appunti)*, «Nuovi Argomenti», n.s. 21, pp. 23-26.
- PASSARELLI, Gaetano (1998), *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano.
- PÁSZTORI-KUPÁN, István (2006), *Theodoret of Cyrus*, London – New York.
- PAUL, Anneliese (2007), *Dichtung auf Objekten. Inschriftlich erhaltene griechische Epigramme vom 9. bis zum 16. Jahrhundert: Suche nach bekannten Autorennamen. Studien zur byzantinischen Literatur gewidmet Wolfram Hörandner zum 65. Geburtstag*, in HINTERBERGER et al. (2007), pp. 257-261.

- PAUL, Anneliese (2008), *Beobachtungen zu ἐκφράσεις in Epigrammen auf Objekten: Lassen wir Epigramme sprechen!*, in HÖRANDNER et al. (2008), pp. 61-74.
- (2012), *Historical Figures Appearing in Epigrams on Objects*, in BERNARD et al. (2012), pp. 89-112.
- PEERS, Glenn (1997), *Holy Man, Supplicant, and Donor. On Representations of the Miracle of the Archangel Michael at Chonae*, «*Mediaeval Studies*», 89, pp. 173-182.
- (1998), *The Sosthenion Near Constantinople. John Malalas and Ancient Art*, «*Byz*», 68.1, pp. 110-120.
- (2001), *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley– Los Angeles–London.
- (2012), *Real Living Painting. Quasi-Objects and Dividuation in the Byzantine World*, «*Religion and the Arts*», 16, pp. 433-460.
- PELEKANIDIS, Stylianos M. (1985), *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, I-II voll., Θεσσαλονίκη.
- PELTOMAA, Leena Mari (2015), *Presbeia Theotokou. The Intercessory Role of Mary Across Times and Places in Byzantium (4th-9th Century)*, Vienna.
- PENTCHEVA, Bissera V. (2000), *Image and Inscription. Pleas for Salvation in Spaces of Devotion*, in JAMES (2000b), pp. 120-138.
- (2006), *The Performative Icon*, «*The Art Bulletin*», 88, pp. 631-655.
- (2008), *Räumliche und akustische Präsenz in byzantinischen Epigrammen: Der Fall der Limburger Staurothek*, in HÖRANDNER et al. (2008), pp. 75-83.
- (2010a), *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*, Milano.
- (2010b), *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park.
- (2012), *The Performance of Relics*, in STEVOVIC (2012), pp. 55-71.
- PÉREZ MARTÍN, Inmaculada (1996), *El patriarca Gregorio de Chipre (ca. 1240-1290) y la transmisión de los textos clásicos en Bizancio*, Madrid.
- (1997), *La “escuela de Planudes”. Notas paleográficas a una publicación reciente sobre los escolios euripideos*, «*BZ*», 90, pp. 73-96.
- (2003), *Manuscritos iluminados + 15 fichas descriptivas de manuscritos*, in CORTÉS ARRESE (2003), pp. 180-205, 302-329.
- (2005), *Estetica e ideologia nei manoscritti bizantini di Platone*, «*RSBN*», 42, pp. 113-135.
- (2006), *Maxime Planude et le “Diophantus Matritensis” (Madr, Biblioteca Nacional, ms. 4678): un paragigme de la récupération des textes anciens dans la “Reinassance Paléologue”*, «*Byz*», 76, pp. 433-462.
- (2008a), *El “estilo hodegos” y su proyección en las escrituras constantinopolitanas*, «*Segno e Testo*», 6, pp. 389-458.
- (2008b), *Encuadernaciones bizantinas en los manuscritos griegos de España*, in N. J. TSIRONI (2008), pp. 277-314.
- (2008c), *Patrimonio Nacional, Real Monasterio de El Escorial, Escor. X.II.15 (gr. 375). El legado escrito de Grecia en España*, in CORTÉS ARRESE et al. (2008), pp. 46-47.
- (2011), *Les Kephalaia de Chariton des Hodèges (Paris, BnF, gr. 1630)*, in VAN DEUN et al. (2011), pp. 361-386.
- (2015), *The Transmission of Michael Psellos’ Writings on Meteorologica*, in SIGNES CODOÑER et al. (2015), pp. 291-311.
- (2016), *La sécularisation du monachisme byzantin à l’époque macédonienne: l’évidence manuscrite*, in DELOUIS et al. (2016), pp. 563-588, <http://books.openedition.org/psorbonne/37579>.
- PERRIA, Lidia (1979), *I manoscritti citati da Albert Ehrhard. Indice di A. Ehrhard, Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, Roma.

- PERRIA, Lidia (1991), *L'interpunzione nei manoscritti della "collezione filosofica"*, in HARLFINGER et al. (1991), pp. 199-209.
- PERRY, Ellen (2005), *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge.
- PETIT, Louis (1900), *Le Monastère de Notre-Dame-de-Pitié en Macédoine*, «IRAIK», 6, pp. 1-153.
- PEVNY, Olenka Z. (2000), *Perceptions of Byzantium and Its Neighbours (843-1261)*, New York.
- PFOTENHAUER, Helmut – BOEHM, Gottfried (1995), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München.
- PHOUGIAS, Methodios Gh. (1955), *Ἰωάννης Μαυρόπουλος, μητροπολίτης Εὐχαΐτων, Ἀλεξάνδρεια*.
- PIAZZOLLA, Francesco (1977), *Il binomio verbale πιστεύω/ὀράω nel Vangelo di Giovanni*, «Liber Annuus», 64, pp. 287-305.
- PIERALLI, Luca (2000), *Le scritture dei documenti imperiali del XIII secolo*, in PRATO (2000), pp. 273-293.
- PILTZ, Elisabeth (1997), *Middle Byzantine Court Costume*, in MAGUIRE (1997a), pp. 39-52.
- PITSAKIS, Konstantinos Gh. (2001), *Sainteté et empire. À propos de la sainteté impériale : formes de sainteté 'd'office' et de sainteté collective dans l'Empire d'Orient ?*, «Bizantinistica», 3, pp. 155-227.
- PITSINELIS, Georgios M. (1999-2000), *Προτεινόμενα διορθώσεις εἰς ἐπιγράμματα Ἰωάννου του Μαυρόποδος*, «ΕΕΒΣ», 50, p. 270.
- PIZZONE, Aglae (2014), *The Author in Middle Byzantine Literature. Modes, Functions, and Identities*, Berlin.
- PODSKALSKY, Gerhard (ed.) (2000), *Tod und Auferstehung in der byzantinischen Theologie*, Wien.
- POLEMIS, Demetrios I. (1965), *Notes on Eleventh-Century Chronology (1059-1081)*, «BZ», 58, pp. 63-65.
- (1968), *The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography*, London.
- POLLITT, Jerome Jordan (1974), *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, Farnham.
- PRATO, Giancarlo (2000), *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio internazionale di paleografia greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998)*, Firenze.
- PRICE, Richard M. (2007), *The Three Chapters Controversy and the Council of Chalcedon*, in CHAZELLE et al. (2007), pp. 17-38.
- PRINZIG, Günter (2012), *The Autocephalous Byzantine Ecclesiastical Province of Bulgaria/Ohrid. How Independent Were Its Archbishops?*, «Bulgaria Mediaevalis», 3, pp. 355-383.
- PUCCIARELLI, Enrico (1987), *I cristiani e il servizio militare. Testimonianze dei primi tre secoli*, Firenze.
- PUCHNER, Walter (1991), *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, I-II voll., Wien.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (2006), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Milano.
- RAASTED, Jørgen (1990), *Byzantine Liturgical Music and Its Meaning for the Byzantine Worshipper*, in MORRIS (1990), pp. 49-57.
- RANDHARTIGER, Benedict (ed.) (1900), *Griechische Kirchenmusik. Gesänge am Grünen Donnerstag, Gesänge am Charfreitag (Vormittag)*, Wien, I-VI.
- RAPP, Claudia (1995), *Byzantine Hagiographers as Antiquarians: 7th to 10th Centuries*, «ByzF», 21, pp. 31-44.
- (ed.) (2016), *Brother-Making in Late Antiquity and Byzantium. Monks, Laymen, and Christian Ritual*, Oxford.
- RATKOWITSCH, Christine (2006), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früherer Neuzeit*, Wien.
- REIL, Johannes (1904), *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig.

- REINSCH, Diether Roderich (2008), *Stixis und Hören*, in Basileios ATSALOS et al. (2008), pp. 259-269.
- REITZENSTEIN, Richard (1897), *Geschichte der griechischen Etymologica. Ein Beitrag zur Geschichte der Philologie in Alexandria und Byzanz*, Leipzig.
- (1901), *M. Terentius Varro und Johannes Mauropus von Euchaita. Eine Studie zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, Leipzig.
- RENGSTORF, Karl Heinrich (ed.) (1967), *Die Auferstehung Jesu. Form, Art und Sinn der urchristlichen Osterbotschaft*, Witten.
- RESTLE, Marcel (1966), *Dodekaortion*, «RbK», I, pp. 1207-1214.
- RHOBY, Andreas (2010a), *Ioannes Tzetzes als Auftragsdichter*, «Graeco-latina Brunensia», 15.2, pp. 155-170.
- (2010b), *On the Interaction of Word and Image in Byzantium. The Case of the Epigrams on the Florence Reliquary*, in SKRZYNIARZ et al. (2010), pp. 101-116.
- (2010c), *Zur Überlieferung von inschriftlich angebrachten byzantinischen Epigrammen. Ein Beitrag zur Untersuchung von Wort und Bild in Byzanz*, in GASTGEBER et al. (2010), pp. 225-238.
- (2011a), *Inscriptional Poetry. Ekphrasis in Byzantine Tomb Epigrams*, «ByzSl», 69.3 supplementum, pp. 193-204.
- (2011b), *Interactive Inscriptions. Byzantine Works of Art and Their Beholders*, in LIDOV (2011), pp. 317-333.
- (2011c), *The Structure of Inscriptional Dedicatory Epigrams in Byzantium*, in BURINI DE LORENZI et al. (2011), pp. 309-332.
- (2011d), *Vom jambischen Trimeter zum byzantinischen Zwölfsilber. Beobachtung zur Metrik des spätantiken und byzantinischen Epigramms*, «WS», 124, pp. 117-142.
- (2012a), *On the Inscriptional Versions of the Epigrams of Christophoros Mitylenaios*, in BERNARD et al. (2012), pp. 147-154.
- (2012b), *The Meaning of Inscriptions for the Early and Middle Byzantine Culture. Remarks on the Interaction of Word, Image and Beholder*, in (2012), pp. 731-754.
- (2014), *Byzantinische Kirchen als Orte der Interaktion von Wort, Bild und Betrachter - Inschriften im sakralen Kontext*, in ECK et al. (2014), pp. 650-652.
- (2015a), *Inscriptions and Manuscripts in Byzantium: a Fruitful Symbiosis?*, in MANIACI et al. (2015), pp. 15-44.
- (ed.) (2015b), *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods - Projects - Case Studies*, Vienna.
- (2015c), *Labeling Poetry in the Middle and Late Byzantine Period*, «Byz», 85, pp. 259-283.
- (2016), *Methods of Self-Representation in Byzantine Inscriptional Epigrams: Some Basic Thoughts*, in SANTIN et al. (2016), <http://books.openedition.org/enseditions/5831>.
- (2017), *Text as Art? Byzantine Inscriptions and Their Display*, in OPDENHOFF et al. (2017), pp. 265-284.
- (2020), *Interpunktionszeichen in byzantinischen Verinschriften*, in BROCKMANN et al. (2020), pp. 293-302.
- RHOBY, Andreas – ZAGKLAS, Nikolaos (2018), *Middle and Late Byzantine Poetry: Texts and Contexts*, Turnhout.
- RIEHLE, Alexander (2020), *A Companion to Byzantine Epistolography*, Leiden – Boston.
- RIGO, Antonio (2013), *Theologica Minora. The Minor Genres of Byzantine Theological Literature*, Turnhout.
- (2018), *Byzantine Hagiography. Texts, Themes & Projects*, Turnhout.

- RIGO, Antonio – ERMILOV, Pavel (edd.) (2016), *Orthodoxy and Heresy in Byzantium. The Definition and the Notion of Orthodoxy and Some Other Studies on the Heresies and the Non-Christian Religions. Proceedings of the XX Annual Conference of Saint Tikhon University, Rome*.
- RISTOW, Günter (1963), *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen.
- (1965), *Die Taufe Christi*, Recklinghausen.
- (1971), *Geburts Christi*, «RbK», II, pp. 637-662.
- ROBINSON, Pamela R. (1976), *The «Booklet». A Self-Contained Unit in Composite Manuscripts*, in GRUYS et al. (1976), pp. 49-69.
- ROCHEFORT, Gabriel (1950), *Une anthologie grecque du XIe siècle: le Parisinus suppl. gr. 690, «Scriptorium»*, 4.1, pp. 2-17.
- RODLEY, Lyn (2003), *The Byzantine Court and Byzantine Art. The Proceedings of the First Alcuin Conference*, in CUBITT (2003), pp. 261-266.
- ROHLAND, Johannes Peter (1977), *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes*, Leiden.
- ROJDESTVENSKY, Olga (1922), *Le culte de saint Michel et le moyen âge latin*, Paris.
- ROMANO, Roberto (1989), *Teoria e prassi della versificazione. Il dodecasillabo nei Panegirici epici di Giorgio di Pisidia*, «BZ», 78, pp. 1-22.
- (ed.) (1993), *Problemi di ecdotica e esegesi di testi bizantini e grecomedievali*, Napoli.
- RONCHEY, Silvia – MONTICINI, Francesco (2019), *Bisanzio nello Spazio e nel tempo. Costantinopoli e la Siria. Atti della XIV giornata di studi dell' Aisb (Roma, Pontificio Istituto Orientale, 10-11 novembre 2017)*, Roma.
- RONCONI, Filippo (2007), *I manoscritti greci miscellanei. Ricerche su esemplari dei secoli IX-XII*, Spoleto.
- (2012), *La collection brisée. La face cachée de la «collection philosophique»: les milieux socioculturels*, in ODORICO (2012), pp. 289-328.
- ROSKILLY, Jack (2017), *Λογιώτατοι ποίμενες. Les évêques et leur autorité dans la société byzantine des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, Paris.
- ROSSI, Luigi Enrico (ed.) (1999), *Breve introduzione alla metrica greca e latina*, Roma.
- ROSSO, Stefano (ed.) (2010), *La celebrazione della storia della salvezza nel rito Bizantino. Misteri sacramentali, feste e tempi liturgici*, Città del Vaticano.
- ROUSOUNIDI, A.Ch. (2010), *Ἡ περὶ Λαζάρου λαϊκὴ παράδοσις ἐν Κύπρῳ*, «Κυπριακὸς Λόγος», 6, pp. 106-108.
- ROUSSOU-SINCLAIR, Mary – PANTELLI, Stavros (1990), *Greek Outside Greece: Issues of Language*, II voll., Athens.
- RÜCKERT, Rainer (1957), *Zur Form der byzantinischen Reliquiare*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 8, pp. 7-36.
- RUIJGH, Cornelis J. (1990), *La place des enclitiques dans l'ordre des mots chez Homère d'après la loi de Wackernagel*, in EICHNER et al. (1990), pp. 213-233.
- RUNCIMAN, Steven (1955a), *The Byzantine Patriarchate, 451-1204*, London.
- (1955b), *The Eastern Schism. A Study of the Papacy and the Eastern Churches during the XI and XII Centuries*, Oxford.
- (1980), *Mistra. Byzantine Capital of the Peloponnese*, London.
- RUSSELL, Eugenia (2010), *St Demetrius of Thessalonica. Cult and Devotion in the Middle Ages*, Oxford.
- RUSSELL, Norman (2004), *The Doctrine of Deification in the Greek Patristic Tradition*, Oxford.



- RUSSO, Francesco (1989), *La Biblioteca del Card. Sirleto*, in CALABRETTA et al. (1989), pp. 219-299.
- SACOPOULO, Marina (1966), *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles.
- SAJDAK, Jan (1929), *Spicilegium Geometreum*, «Eos», 32, pp. 191-198.
- SANPAOLESI, Piero (1961), *La chiesa dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli*, «RIA», 19, pp. 135-148.
- SANTELIA, Stefania (2006), *Romanità orientale e Italia meridionale dall'antichità al Medioevo: paralleli storici e culturali. Atti del II convegno di studi italo-romeno (Bari, 19-22 ottobre 1998)*, Bari.
- SANTIN, Eleonora – FOSCHIA, Laurence (2016), *L'épigramme dans tous ses états: épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyon, <http://books.openedition.org/enseditions/5831>.
- SARADI, Helen (1997), *Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens*, «IJCT», 3.4, pp. 395-423.
- (2014), *The Three Fathers of the Greek Orthodox Church. The Desire for a Lost Empire*, in NILSSON et al. (2014), pp. 133-160.
- SARRIU, Luca (2003), *Metrica e stile nei dodecasillabi di Michele Psello*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, linguistica e tradizione classica "Augusto Rostagni"», 2, pp. 293-306.
- (2004), *Metrica e stile nei dodecasillabi di Michele Psello*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, linguistica e tradizione classica "Augusto Rostagni"», 3, pp. 183-198.
- (2006), *Ritmo, metro, poesia e stile. Alcune considerazioni sul dodecasillabo di Michele Psello*, «MEG», 6, pp. 171-197.
- SAVVAS, Neocleous (ed.) (2009), *Sailing to Byzantium: Papers from the First and Second Postgraduate Forums in Byzantine Studies*, Newcastle.
- SAVVIDIS, Alexios Gh.K. (2004), *Γεώργιος Μανιάκης. Κατακτήσεις και υπονόμευση στο Βυζάντιο του 11ου αιώνα (1030-1043 μ.Χ.)* Αθήναι.
- SAXER, Marcel (1966), *Lazzaro di Betania*, «Bibliotheca Sanctorum», VII, pp. 1138-1140.
- SAXER, Victor (1985), *Jalons pour servir à l'histoire du culte de l'archange saint Michel en Orient jusqu'à l'iconoclasme. Miscellanea in memoria di Agostino Amore*, in VÁZQUEZ JANEIRO (1985), pp. 357-426.
- SAYLOR RODGERS, Barbara (2014), *Romanos Melodos on the Raising of Lazarus*, «BZ», 107, pp. 811-830.
- SCHALLER, Andrea (1976), *Icon du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le Ie et Ie Conciles de Nicée*, Fribourg.
- (2006), *Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita*, Bern.
- SCHIEBLER, Ingeborg (2000), *Pinax [6]*, «Der Neue Pauly», 9.
- SCHIFFER, Elisabeth – RHOPY, Andreas (edd.) (2010), *Imitatio, Aemulatio, Variatio: Aktes des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprache und Literatur, Wien, 22-25 oktober 2008*, Wien.
- SCHIRÒ, Giuseppe (1966), *Problemi heirmologici*, in HUSSEY et al. (1966), pp. 255-266.
- SCHMINCK, Andreas (2005), *Zur Einzelgesetzgebung der «makedonischen» Kaiser*, «Fontes minores», 11, pp. 269-323.
- SCHOLZ, Bernd E. (1982), *Die paarweise-symmetrische Darstellung der Hl. Georg und des Hl. Theodor Stratelates zu Pferde in der Kunst von Byzanz und Georgien im 10.-13. Jh.* «JöB», 32.5, pp. 243-253.
- SCHRADE, Hubert (1932), *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Aufstehung Christi*, I.

- SCHREINER, Peter (2000), *Der Kaiser und die Proskynese. Das Narthexmosaik in der H. Sophia und der Versuch einer paläographischen Datierung*, «BBGG», 54, pp. 97-108.
- SCHUG-WILLE, Christa (1969), *Art of the Byzantine World*, New York.
- SCHUMACHER, Walter Nikolaus (ed.) (1966), *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Wien.
- SCHWARTZ, Eduard (1922), *Zur Schriftstellerei Theodoret's*, «Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse», 1, pp. 30-40.
- SCOTT, Susan C. (1995), *The Art of Interpreting*, University Park, PA.
- Scrivere e leggere nell'alto Medioevo: Spoleto, 28 aprile - 4 maggio 2011* (2012), I-II voll., Spoleto.
- SEELIGER, Stephan (ed.) (1958), *Pfingsten. Die Ausgießung des Heiligen Geistes am fünfzigsten Tage nach Ostern*, Düsseldorf.
- SEGARIZZI, Arnaldo (1905), *Lauro Quirini: umanista veneziano del secolo XV*, Torino.
- SEIBERT, Jutta (ed.) (2002), *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg im Breisgau.
- SEIBT, Werner (1976), *Die Skleroi. Eine prosopographisch-sigillographische Studie*, Wien.
- SERRAI, Alfredo (2008), *La biblioteca Altempsiana, ovvero Le raccolte librerie di Marco Sittico III e del nipote Giovanni Angelo Altemps*, Roma.
- ŠEVČENKO, Ihor (1996), *Acts, XVIIIth International Congress of Byzantine Studies: Selected Papers, Main and Communications*, I-III voll., Shepherdstown, WV.
- ŠEVČENKO, Ihor – HUTTER, Irmgard (edd.) (1998), *Aetos. Studies in Honour of Cyril Mango presented to him on April 14, 1998*, Stuttgart – Leipzig.
- ŠEVČENKO, Ihor – MANGO, Cyril Alexander (1975), *Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium*, Washington, D.C.
- ŠEVČENKO, Nancy Patterson (1955), *The Posthumous Miracles of St. Eustratios on a Sinai Temple Beam*, in WEITZMANN (1955), pp. 267-287.
- (1973), *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art*, New York.
- (1983), *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino.
- (1991), *Icons in the Liturgy*, «DOP», 45, pp. 45-57.
- (2006), *San Nicola nell'arte bizantina*, in SANTELIA (2006), pp. 61-70.
- (2013), *The Celebration of Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham – Burlington.
- (2016), *The Service of the Virgin's Lament Revisited. Texts and Images*, in BRUBAKER et al. (2016), pp. 247-261.
- (2017), *Synaxaria and Menologia*, in TSAMAKDA (2017), pp. 319-327.
- SHAGRIR, Iris (ed.) (2007), *In laudem Hierosolymitani. Studies in Crusades and Medieval Culture in Honour of Benjamin Z. Kedar*, Aldershot.
- SHEA, Jonathan (2020), *Politics and Government in Byzantium. The Rise and Fall of the Bureaucrats*, London – Oxford.
- SHORR, Dorothy C. (1940), *The Mourning Virgin and Saint John*, «The Art Bulletin», 22.2, pp. 61-69.
- SHURGAIA, Gaga (2003), *Santo imperatore. Costantino il Grande nella tradizione liturgica di Gerusalemme*, «Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi», s. II, 5, pp. 216-260.
- SIECIENSKI, A. Edward (2010), *The Filioque. History of a Doctrinal Controversy*, Oxford.
- (2017), *The Papacy and the Orthodox: Sources and History of a Debate*, Oxford.
- SIGNES CODOÑER, Juan – PÉREZ MARTÍN, Inmaculada (2015), *Textual Transmission in Byzantium: between Textual Criticism and Quellenforschung*, Turnhout.
- SIMONETTI, Manlio (1986), *La tecnica esegetica di Teodoro nel Commento ai Salmi*, «VetChr», 23, pp. 81-116.

- SKEDROS, James (2010), *Saint Demetrios of Thessaloniki. Civic Patron and Divine Protector, 4th–7th Centuries CE*, Harrisburg.
- SKROBUCHA, Heinz (ed.) (1965), *Kosmas und Damian*, Recklinghausen.
- SKRZYNIARZ, Sławomir – GROTOWSKI, Piotr L. (2010), *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art. Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology, Cracow, September 8 - 10, 2008*, Warszawa.
- SOJER, Claudia (2010a), *Curricula bio-bibliografici degli autori selezionati da Allacci per la Graecia orthodoxa*, «BBGG», III, 7, pp. 207-246.
- (2010b), *Leo Allatius Philologe und Verleger aus einer neuen Perspektive: Vergleichendes Studium der editio princeps seiner Graecia orthodoxa (Band 2), und des ihr zugrundeliegenden Autographon (Rimini, Biblioteca civica Gambalunga, SC-MS 87)*, «Acta Antiqua Hungarica», 50, pp. 295-315.
- SOLTIC, Jorie (2012), *Distribution of the Object Clitic Pronouns in the Grottaferrata Manuscript of the Digenis Akritis*, «BMGS», 36.2, pp. 178-197.
- SOLTIC, Jorie, JANSE, Mark – BENTEIN, Klaas (2012), *Δηλώσω σοι γὰρ τὰς πράξεις (DA 1.13G). A note on the Order of Clitic Pronouns and Particles in the Grottaferrata Digenis Akritis*, «BZ», 106, pp. 803-812.
- SOTIRIU, Georgios A. (1956), *Eikónes τῆς Μοῦσῆς Σινῶ*, I-II voll., Αθήναι.
- SPADARO, Maria Dora (1981), *Un'epistola di incerta attribuzione (no. 202 Sathas) ed una semiedita (no. 203 Sathas)*, «JöB», 30, pp. 157-167.
- SPATHARAKIS, Ioannis (1974), *The Proskynesis in Byzantine Art. A Study in Connection with a Nomisma of Andronicus II Palaeologue*, «Bulletin Antieke Beschaving», 49, pp. 290-205.
- (1976), *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden.
- (1988), *The Left-Handed Evangelist. A Contribution to Palaeologan Iconography*, London.
- SPEER, Andreas – STEINKRÜGER, Philipp (2012), *Knotenpunkt Byzanz: Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen*, Berlin.
- SPIESER, Jean-Michel (1991), *Les programmes iconographiques des églises byzantines après l'iconoclasme*, in DUNAND et al. (1991), pp. 121-138.
- SPIESER, Jean-Michel – YOTA, Élisabeth (2012), *Donation et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l'Université de Fribourg, 13-15 mars 2008*, Paris.
- SPINGOU, Foteini (2012), *Words and Artworks in the Twelfth Century and Beyond. The Thirteenth-Century Manuscript Marcianus gr. 524 and the Twelfth-Century Dedicatory Epigrams on Works of Art*, Oxford.
- (2014), *The Anonymous Poets of the Anthologia Marciana: Questions of Collection and Authorship*, in PIZZONE (2014), pp. 169-179.
- (2015), *Snapshots from the Eleventh Century. The Lombards from Bari, a Chartoularios from 'Petra', and the Complex of Mangana*, «BMGS», 39.1, pp. 50-65.
- (2019), *Byzantine Collections and Anthologies of Poetry*, in HÖRANDNER et al. (2019), pp. 381-403.
- SPROSTON NORTH, Wendy E. (2001), *The Lazarus Story within the Johannine Tradition*, Bodmin.
- SQUIRE, Michael (2010), *Rec. R. Webb, Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, «Aestimatio», 5, pp. 234-245.
- STAAB, Karl (1926), *Die Pauluskatenen nach den handschriftlichen Quellen untersucht*, Rom.
- STEFEC, Rudolf (2009), *Anmerkungen zu einigen handschriftlich überlieferten Epigrammen in epigraphischer Auszeichnungsmajuskel*, «JöB», 59, pp. 203-212.
- (2011), *Anmerkungen zu weiteren Epigrammen in epigraphischer Auszeichnungsmajuskel*, «Byz», 81, pp. 326-361.

- STEFEC, Rudolf (2012), *Die griechische Bibliothek des Angelo Vadio da Rimini*, «Römische Historische Mitteilungen», 54, pp. 95-184.
- STELLA, Francesco (ed.) (2000), *Poesia dell'Alto Medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini. Atti delle euroconferenze per il Corpus dei ritmi latini (IV-IX sec.), Arezzo 6-7 novembre 1998 e Ravello 9-12 settembre 1999*, Firenze.
- (2006), *I canzonieri d'amore della poesia mediolatina. Cicli narrativi non lineari, contesti epistolari, dimensione scolastica*, in LO MONACO et al. (2006), pp. 35-53.
- STEMMLER, Theo (1970), *Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter*, Berlin-Boston.
- STEPANOVA, Elena (2006), *The Image of St. Nicholas on Byzantine Seals*, «Studies in Byzantine Sigillography», 9, pp. 185-195.
- STEPHENSON, Paul (2010), *The Byzantine World*, London.
- STERNBACH, Leon (1897), *Methodii Patriarchae et Ignatii Patriarchae Carmina inedita accedit. Appendix critica de Ioanne Euchaitensi*, «Eos», 4, pp. 150-164.
- (1900a), *Appendix Christophorea*, «Eos», 6, pp. 53-74.
- (ed.) (1900b), *Observationes in Georgii Pisidae carmina historica. Appendix metrica*, Cracoviae.
- (1903a), *Ein Schmähgedicht des Michael Psellos*, «WS», 25, pp. 10-39.
- (1903b), *Spicilegium Laurentianum*, «Eos», 8, pp. 65-86.
- STEOVIC, Ivan (2012), *Symmeikta: Zbornik radova povodom cetrdeset godina Instituta za Istoriju Umetnosti Filozofskog Fakulteta Univerziteta u Beogradu*, Beograd.
- STICHEL, Rainer (1990), *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*, Stuttgart.
- STOCKBAUER, Jacob (ed.) (1870), *Kunstgeschichte des Kreuzes. Die bildliche Darstellung des Erlösungstodes Christi im Monogramm, Kreuz & Crucifix*, Schaffhausen.
- STOPPACCI, Patrizia (2018), *Collezioni d'autore nel Medioevo. Problematiche intellettuali, letterarie ed ecdotiche*, Firenze.
- STOREY, H. Wayne – CAPELLI, Roberta (2006), *Modalità di ordinamento materiale tra Guittone e Petrarca*, in LO MONACO et al. (2006), pp. 169-186.
- STRUNK, Oliver (1956), *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, «DOP», 9-10, pp. 175-202.
- STRZYGOWSKI, Joseph (1885), *Iconographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst*, München.
- STUEDEMUND, Wilhelm (1886), *Anecdota varia Graeca. Musica, metrica, grammatica*, in R. STUEDEMUND W. .- S. (1886), I.
- (1888), *Pseudo-Castoris excerpta rhetorica*, Vratislaviae.
- Studi in onore di Edoardo Volterra* (1971), Milano.
- SULLIVAN, Denis – FISHER, Elizabeth (edd.) (2012), *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, Leiden.
- TAFT, Robert Francis (1986), *The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and Its Meaning for Today*, Collegeville.
- (1992), *The Byzantine Rite. A Short History*, Collegeville.
- (1995), *Liturgy in Byzantium and Beyond*, Aldershot.
- (1975-2000), *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, I-V voll., Pontificium Institutum Orientalium Studiorum.
- TALBOT, Alice-Mary – McGRATH, Stamatina (2006), *Monastic Onomastics*, in KAPLAN (2006), pp. 89-100.
- TARAGNA, Anna Maria (2011), *La poesia tardoantica e medievale: Atti del II Convegno internazionale di studi, Perugia, 15-16 novembre 2001*, Alessandra.
- Testo e immagine nell'alto Medioevo* (1994), I-II voll., Spoleto.

- TETERIATNIKOV, Natalia (1986), *The True Cross Flanked by Constantine and Helena. Study in the Light of the Post-Iconoclastic Reevaluation of the Cross*, «ΔΧΑΕ», 18, pp. 169-188.
- THOMAS, John Philip (1987), *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire*, Washington, D.C.
- TIFTIXOGLU, Victor (1974), *Digenes, das "Sophrosyne"-Gedicht des Meliteniotes und der byzantinische Fünfzehnsilber*, «BZ», 67, pp. 1-63.
- TILLIETTE, Jean-Yves (1983), *Note sur le manuscrit de poèmes de Baudri de Bourgueil (Vatican, Reg. Lat. 1351, «Scriptorium»*, 37, pp. 241-245.
- TINNEFELD, Franz (1989), *Michael I. Kerullarios, Patriarch von Konstantinopel (1043-1058)*, «JöB», 39, pp. 95-127.
- TOCCI, Raimondo (2011), *Zur Intepunktion in Codices der Palaeologenzeit*, in GIANNOULI et al. (2011), pp. 193-206.
- TODOROVA, Rostislava G. (2013), *Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography*, «IKON», 6, pp. 287-298.
- (2014), *Orthodox Cosmology and Cosmography. The Iconographic Mandorla as Imago Mundi*, «Eikón Imago», 3.2, pp. 77-94.
- TOO, Yun Lee – LIVINGSTONE, Niall (1998), *Pedagogy and Powe. Rhetorics of Classical Learning*, Cambridge.
- TOOLE, H (1975-1976), *The Miracles of the Physician-Saints Cosmas and Damian (Anargyroi)*, «Epetiris of the Society of Byzantine Studies», 42, pp. 253-297.
- TORNO GINNASI, Andrea (2009), *La Stauroteca di Limburg an-der-Lahn: Devozione e Lusso nel Mondo Bizantino*, «ACME», 62/1, pp. 97-130.
- (2014), *L'incoronazione celeste nel mondo bizantino. Politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative*, Oxford.
- (2017), *Rivali ed emuli del basileus. L'incoronazione celeste nelle periferie dell'impero (secoli XII-XV)*, in CONCA et al. (2017), pp. 173-207.
- TORRACA, Luigi (2002), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli.
- TOSI, Renzo (2000), *Osservazioni sulle riprese di Teodoreto nella Suda*, «BBGG», 54, pp. 131-140.
- TOTH, Ida (2015), *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium. General Considerations*, in RHOBY (2015b), pp. 203-225.
- TOUFEXIS, Notis (2008), *Diglossia and Register Vatiation in Medieval Greek*, «BMGS», 32.2, pp. 203-217.
- TOUGHER, Shaun (2008), *The Eunuch in Byzantine History and Society*, London.
- TRADIGO, Alfredo (2004), *Icone e Santi d'Oriente*, Milano.
- TRAPP, Erich (1992), *rec. The Letters of Ioannes Mauropous ed. by A. Karpozilos*, «BZ», 84-85, pp. 518-519.
- TREASURES OF MOUNT ATHOS (1974), *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts (Miniatures, Headpieces, Initial Letters). 1: The Protaton and the monasteries of Dionysiou, Koutlounousiou, Xeropotamou and Gregoriou*, a cura di Stylianos M. PELEKANIDES, Thessaloniki.
- (1975), *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts (Miniatures, Headpieces, Initial Letters). 2: The Monasteries of Iveron, St.Panteleimon, Esphigmenou, and Chilandari*, a cura di Stylianos M. PELEKANIDES, Thessaloniki.
- (1979), *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους: εικονογραφήμενα χειρογράφα (παραστάσεις-ἐπίτιτλα-ἀρχικὰ γράμματα). 3: Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μ. Παντοκράτορος, Μ. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Αγίου Παύλου*, a cura di Georgios A. CHRISTOPOULOS – Ioannis A. BASTIAS, Θεσσαλονίκη.

- TREASURES OF MOUNT ATHOS (1991), *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους: εἰκονογραφήμενα χειρογράφα (παραστάσεις-ἐπίτιτλα-ἀρχικά γράμματα). 4: Μ. Βατοπεδίου, Μ. Ζωγράφου, Μ. Σταυρονικήτα, Μ. Ξενῶφροντος*, a cura di Georgios A. CHRISTOPOULOS – Ioannis A. BASTIAS, Θεσσαλονίκη.
- TRIFONOVA, Alexandra (2010), *The Iconographical Type of Saints Theodore Teron and Theodore Stratelates Facing Each Other and Its Diffusion During the Byzantine and Post-Byzantine Period*, «Zograf», 34, pp. 53-64.
- TRILLING, James (1997), *Daedalus and the Nightingale. Art and Technology in the Myth of the Byzantine Court*, in MAGUIRE (1997a), pp. 217-230.
- TRISOGLIO, Francesco (1974), *San Gregorio di Nazianzo in un quarantennio di studi (1925-1965)*, Torino.
- TSAKIRIDOU, Cornelia A. (2013), *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*, Farnham – Burlington.
- TSAMAKDA, Vasiliki (2017), *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, Leiden – Boston.
- TSIRONI, Niki J. (1997), *George of Nicomedia: Convention and Originality in the Homily on Good Friday. Papers Presented at the Twelfth International Conference on Patristic Studies*, in E. A. LIVINGSTONE (1997), pp. 573-577.
- (1998), *The Lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nikomedeia*, London.
- (2005), *From Poetry to Liturgy. The Cult of the Virgin in the Middle Byzantine Period*, in VASSILAKI (2005), pp. 91-102.
- (2008), *The Book in Byzantium. Byzantine and Post-Byzantine Bookbinding*, Athens.
- (2016), *Emotions and the Senses in Marian Homilies of the Middle Byzantine Period. Texts and Images*, in BRUBAKER et al. (2016), pp. 179-196.
- TSUR, Reuven (2012), *Poetic Rhythm: Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Brighton – Portland, Oregon.
- TUELLER, Michael A. (2008), *Look Who's Talking: Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram*, Groningen.
- TURCO, Gianluca (2001), *La diatheke del fondatore del monastero di s. Giovanni prodromo in Petra e l'Ambr. E 9 sup.* «Aevum», 87, pp. 327-380.
- TYSENS, Madeleine (1991), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Liège.
- TZANTILAS, Georgios (2005), *Ο Ιωάννης Μαυρόπουλος και η απεικόνιση των αυτοκρατόρων στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Σωσθένιο τον 11ο αιώνα*, «ΔΧΑΕ», 26, pp. 327-338.
- ULIANICH, Boris – PARENTE, Ulderico (2007), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I - inizio XVI). Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999). Frühmittelalterliche Residenzen, Gestalt und Zeremoniell. Internationales Kolloquium 3./4. Juni 2004 in Istanbul, I-III voll.*, Roma.
- USPENSKIJ, Leonid Aleksandrovič (1960), *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris.
- USPENSKIJ, Leonid Aleksandrovič – LOSSKIJ, Vladimir Nicolaevič (2007), *Il senso delle icone*, Milano.
- VALIAVITCHARSKA, Vessela (2013), *Rhetoric and Rhythm in Byzantium. The Sound of Persuasion*, Cambridge.
- VALLIANOS, Pericles S. (1978), *The Attitude of the Three Hierarchs Towards Knowledge and Learning*, «Greek Orthodox Theological Review», 24, pp. 43-57.

- VAN DEUN, Peter – CAROLINE, Macé (2011), *Encyclopedic Trends in Byzantium? Proceedings of the International Conference held in Leuven, 6-8 May 2009*, Leuven-Paris-Dudley, MA.
- VAN OPSTALL, Emilie (2008), *Verses on Paper, Verses Inscribed? A Case Study, with Epigrams of John Geometres*, in HÖRANDNER et al. (2008), pp. 55-60.
- VANCE, Eugene (1986), *Mervelous Signals. Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*, Lincoln.
- VARALIS, Yannis D. (2006), *Prothesis and Diakonikon. The Original Concept of the Subsidiary Spaces of the Byzantine Sanctuary*, in LIDOV (2006), pp. 282-298.
- VASSILAKI, Maria (2000), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athens - Milan.
- (2002), *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, Ηράκλειο.
- (2005), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot.
- VASSILAKI, Maria – TSIRONI, Niki J. (2000), *Representations of the Virgin and their Association with the Passion of Christ. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, in VASSILAKI (2000), pp. 453-463.
- VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac (ed.) (1985), *Noscere sancta. Miscellanea in memoria di Agostino Amore*, Roma.
- VELMANS, Tania (1971), *Le Tétraévangile de la Laurentienne : Florence, Laur. VI. 23*, Paris.
- VENA, Osvaldo D. (2001), *The Parousia and Its Rereadings. The Development of the Eschatological Consciousness in the Writings of the New Testament*, New York - Vienna.
- VERBAAL, Wim (2018), *Authors' Collections and an Author's Book: A Feasible Distinction? The Loire Poets as Case Studies*, in STOPPACCI (2018), pp. 123-137.
- VIGNOLI, Anna (1978), *Note sull'architettura della chiesa dei SS. Sergio e Bacco di Costantinopoli. Ipotesi per la ricostruzione delle strutture dell'avancorpo scomparso*, «SCO», 19, pp. 135-148.
- VIKAN, Gary (1995), *Icons and Icon Piety in Early Byzantium*, in Moss et al. (1995), pp. 569-578.
- VINOGRADOVA, Elena (2010), *Theological Controversy, Heresy and Byzantine Art. An Approach*, in RIGO et al. (2016), pp. 159-172.
- VISCARDI, Antonio (1970), *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano - Varese.
- VOJVODIC, Dragan I. (2012), *The Nativity of Christ and the Descent into Hades as Programme Counterparts in Byzantine Wall Painting*, in STEVOVIC (2012), pp. 127-142.
- VOLPE CACCIATORE, Paola (1982), *L'epigramma come testo letterario d'uso strumentale*, «JöB», 32.3, pp. 11-19.
- (2002), *I carmi «autobiografici» di Giovanni Mauropode*, in TORRACA (2002), pp. 561-569.
- VOLTZ, Wolfram (1894), *De Helia Monacho, Isaaco Monacho, Pseudo-Dracone scriptoribus metricis byzantinis*, «Dissertationes Philologicae Argentoratenses», 11, pp. 1-52.
- VON BOGYAY, Thomas (1966), *Deësis*, «RbK», I, pp. 1178-1186.
- (1967), *Deësis und Eschatologie*, in WIRTH (1967), pp. 59-72.
- VONDERLAGE, Bernard (ed.) (1952), *Das griechische Osterfest. Ein Einblick in die Osterliturgie der Ostkirche. Sieben Osternovellen moderner grieschischer Autoren*, Hamburg.
- VOORDECKERS, Edmond (1983), *L'interprétation liturgique de quelques icones byzantines*, «Byz», 53.1, pp. 52-68.
- VRANIC, Vasilije (2015), *The Constancy and Development in the Christology of Theodoret of Cyrrhus*, Leiden.
- VRYONIS, Speros (2003), *The Eleventh Century: Was there a Crisis in the Empire? The Decline of Quality and Quantity in the Byzantine Armed Forces*, in BLYSIDOU (2003), pp. 17-43.
- VRYONIS, Speros Jr. (1957), *The Will of a Provincial Magnate, Eustathius Boilas (1059)*, «DOP», 11, pp. 263-277.
- WAGNER, M. Monica (1948), *A Chapter in Byzantine Epistolography. The Letters of Theodoret of Cyrus*, «DOP», 4, pp. 119-181.

- WALKER, Andrew D. (1993), *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, «TAPhA», 123, pp. 353-377.
- (1994), *The Emperor and the World. Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth to Thirteenth Centuries C.E.* Cambridge.
- WALKER WHITE, Andrew (2015), *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*, Cambridge.
- WALSH, Efthalia Makris (1982), *Wisdom As It Is Manifested in the Theotokos and the Women Saints of the Byzantine Era*, Ann Arbor (Michigan).
- WALTER, Christopher (1968), *Two Notes on the Deësis*, «REB», 26, pp. 331-336.
- (1969), *Lazarus a Bishop*, «REB», 27, pp. 197-208.
- (1970), *Further Notes on the Deësis*, «REB», 28, pp. 182-187.
- (1971), *Liturgy and the Illustration of Gregory of Nazianzen's Homilies, An Essay in Iconographical Methodology*, «REB», 29, pp. 185-212.
- (1977), *Studies in Byzantine Iconography*, London.
- (1978), *Biographical Scenes of the Three Hierarchs*, «REB», 36, pp. 233-260.
- (1981), *Saints of Second Iconoclasm in the Madrid Scylitzes*, «REB», 39, pp. 307-318.
- (1982), *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London.
- (1995), *The Origins of the Cult of Saint George*, «REB», 53, pp. 295-326.
- (1999), *Theodore, Archetype of the Warrior Saint*, «REB», 57, pp. 163-210.
- (2000), *Pictures as Language. How the Byzantines Exploited Them*, London.
- (2003), *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot.
- (2006), *The Iconography of Constantine the Great. Emperor and Saint*, Leiden.
- (1985-1986), *The Date and Content of the Dionysiou Lectionary*, «ΔΧΑΕ», 13, pp. 181-190.
- WANDHOFF, Haiko (2003), *Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin – New York.
- WASSILIOU-SEIBT, Alexandra-Kyriaki (2011), *Corpus der byzantinischen Siegel mit metrischen Legenden. Teil 1: Einleitung, Siegellegenden von Alpha bis inklusive My*, Wien.
- (2016), *Corpus der byzantinischen Siegel mit metrischen Legenden. Teil 2: Siegellegenden von Ny bis inklusive Sphragis*, Wien.
- (2011-), *Corpus der byzantinischen Siegel mit metrischen Legenden*, Wien.
- WEBB, Ruth (1997), *Mémoire et imagination. Les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, in LÉVY et al. (1997), pp. 229-248.
- (1999), *The Aesthetics of Sacred Space. Narrative, Metaphor and Motion in Ekphraseis of Church Buildings*, «DOP», 53, pp. 59-74.
- (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham – Burlington.
- WEBER, Hans Ruedi (ed.) (1987a), *Christi Himmelfahrt, neutestamentliches Fest im Spiegel alttestamentlicher Psalmen. Zur Entstehung des römischen Himmelfahrtsoffiziums*, St. Ottilien.
- (ed.) (1987b), *Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in die zeichenhafte Liturgie*, Frankfurt am Main - Wien.
- WEIGERT, Carl (1976a), *Theodor Stratelates von Euchaita*, in KIRSCHBAUM et al. (1968-1976), VIII, pp. 444-446.
- (1976b), *Theodor von Euchaita (von Amasea)*, in KIRSCHBAUM et al. (1968-1976), VIII, pp. 447-451.
- WEIß, Peter (1973), *Oströmische Beamte im Spiegel der Schriften des Michael Psellos*, München.
- WEITZMANN, Kurt (1947), *The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension*, «Journal of the Walters Art Gallery», 10, pp. 21-51.
- (ed.) (1955), *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, jr.* Princeton.



- WEITZMANN, Kurt (1964), *Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai*, «ΔΧΑΕ», 4, pp. 1-23.
- (1971a), *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, in WEITZMANN (1971b), pp. 271-313.
- (1971b), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, a cura di Herbert Leon KESSLER – Hugo BUCHTHAL, Chicago.
- (1971c), *The Narrative and Gospel Illustrations*, in WEITZMANN (1971b), pp. 247-271.
- (1976a), *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. 1. From the Sixth to Tenth Century*, Princeton.
- (1976b), *The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension*, «DOP», 30, pp. 67-84.
- (1978), *Die Icone. 6. bis 14. Jahrhundert*, München.
- (1984), *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries At Sinai*, «ΔΧΑΕ», 12, pp. 63-116.
- (1996), *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, I-II voll., Wien.
- (1942-1943), *Illustration for the Chronicles of Sozomenos, Theodoret and Malalas*, «Byz», 16, pp. 87-134.
- WEITZMANN, Kurt – GALAVARIS, George P. (1990), *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts. 1. From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton.
- WESCHER, Rudolf (1864), *Note relative à un passage de la paléographie grecque de Montfaucon. Corrigé d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale*, «Revue Archéologique», 10, pp. 350-354.
- WESSEL, Klaus (1960), *Frühbyzantinische Darstellungen der Kreuzigung*, «Rivista di Archeologia Christiana», 36, pp. 45-71.
- (1966a), *Christusbild*, «RbK», I, pp. 1044-1020.
- (1966b), *Das Bild des Pantokrator. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, in WIRTH (1966), pp. 521-535.
- (1966c), *Die Kreuzigung*, Recklinghausen.
- (1971a), *Erweckung des Lazarus*, «RbK», II, pp. 387-414.
- (1971b), *Himmelfahrt*, «RbK», II, pp. 1224-1262.
- WEST, Martin Litchfield (ed.) (1987), *Introduction to Greek Metre*, Oxford.
- WEYL CARR, Annemarie (1995), *Originality in the Icon. The Panel Painted Icon*, in LITTLEWOOD (1995), pp. 115-124.
- (1997), *Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople*, in MAGUIRE (1997a), pp. 81-100.
- (2002), *Icons and Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople*, «DOP», 56, pp. 75-92.
- (2017), *New Testament Imagery*, in TSAMAKDA (2017), pp. 261-269.
- WHALEN, Brett (2007), *Rethinking the Schism of 1054. Authority, Heresy, and the Latin Rite*, «Traditio», 62, pp. 1-24.
- WHITE, Monica (2014), *The “grave covering” of St Demetrios between Byzantium and Rus*, «Književna istorija», 152, pp. 9-28.
- WHITTEMORE, Thomas (1942), *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report – Work Done in 1935-1938. The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford.
- WILSON, Nigel Guy (1975), *Books and Readers in Byzantium*, in I. ŠEVČENKO et al. (1975), pp. 1-15.
- (1977a), *Nicaean and Palaiologan Hands: Introduction to a Discussion*, in GLÉNISSON et al. (1977), pp. 263-267.

- (1977b), *Scholarly Hands of the Middle Byzantine Period*, in GLÉNISSON et al. (1977), pp. 221-239.
- WILSON, Nigel Guy (1996), *Scholars of Byzantium*, 2nd ed. London – Cambridge (Mass.)
- WIRTH, Peter (ed.) (1966), *Polychronion. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Heidelberg.
- (ed.) (1967), *Polychordia. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, I-II voll., Amsterdam.
- WOODFIN, Warren Theriot (2010), *Celestial Hierarchies and the Earthly Hierarchies in the Art of the Byzantine Church*, in STEPHENSON (2010), pp. 303-310.
- (2012), *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford.
- WÖRRINGER, Wilhelm, REINERS, Heribert – SELIGMANN, Leopold (edd.) (1926), *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, 31. Oktober 1926, Düsseldorf.
- XYNGOPOULOS, Andreas (1942 [1948]), Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος «Πηγὴ τῆς Σοφίας», «Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική», pp. 1-36.
- YOTA, Élisabeth (2012), *L'image du donateur dans les manuscrits illustrés byzantins*, in SPIESER et al. (2012), pp. 265-292.
- (2017), *The Lectionary*, in TSAMAKDA (2017), pp. 287-299.
- YSEBAERT, Joseph (1962), *Greek Baptismal Terminology. Its Origins and Early Development*, Nijmegen.
- ZACOS, George, VEGLERY, Alexander – NESBITT, John William (1972-1985), *Byzantine Lead Seals*, Basle.
- (1984-1985), *Byzantine Lead Seals*, Berne, II.
- ZAGKLAS, Nikolaos (2018), *Metrical Poyeideia and Generic Innovation in Twelfth-Century Poetry. Multimetric Poetic Cycles of Occasional Poetry*, in RHOBY et al. (2018), pp. 43-70.
- ZAHN, Theodor (1900), *Forschungen zur Geschichte des neuchristlichen Kanons und der kirchlichen Literatur*, Leipzig, VI.
- ZAKHAROVA, Anna (2008), *The Trebizond Lectionary (Cod. gr. 21 and 21a) in Russian National Library, Saint Petersburg and Byzantine Art after the Macedonian Renaissance*, «ΔΧΑΕ», 29, pp. 59-68.
- ZANKER, Graham (1981), *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «RhM», 124, pp. 297-311.
- ZWIEP, Arie W. (1997), *The Ascension of the Messiah in Lukan Christology*, Leiden.
- (2010), *Christ, the Spirit and the Community of God. Essays on the Acts of the Apostles*, Tübingen.

*Appendice I*  
**Apparato iconografico**

Le immagini non sono allegate in questa versione open access per motivi di copyright. Segue una lista completa dei riferimenti:

1. Natività, Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613 (diktyon 68244; 985 ca.), f. 271
2. Natività, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 4r
3. Natività, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 108r
4. Natività, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
5. Natività, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 108v
6. Battesimo di Cristo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613 (diktyon 68244; 985 ca.), f. 299
7. Battesimo di Cristo, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
8. Battesimo di Cristo, İstanbul, Chiesa della Θεοτόκος Pammakaristos, XI-XII sec.
9. Battesimo di Cristo, Atene, Monastero di Daphnē, XI sec.
10. Battesimo di Cristo, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 64v
11. Battesimo di Cristo, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 172r
12. Deisi, İstanbul, Hagia Sophia, XII sec.
13. Trasfigurazione di Cristo, Göreme, Karanlık Kilise, XI sec.
14. Trasfigurazione di Cristo, Atene, Monastero di Daphnē, XI sec.
15. Trasfigurazione di Cristo, Athos, Ms. Athon. Iberon cod. 1 (Lambros 4121, diktyon 23598; primo quarto dell'XI sec.), f. 296v da TREASURES OF MOUNT ATHOS 1975
16. Trasfigurazione di Cristo, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 82r
17. Trasfigurazione di Cristo, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 94r
18. Resurrezione di Lazzaro, Chios, Nea Monē, XI sec.
19. Resurrezione di Lazzaro, Nikitari (Cipro), Chiesa di Panagia Asinou, 1105-06
20. Resurrezione di Lazzaro, Göreme, Çarıklı Kilise, XI sec.
21. Resurrezione di Lazzaro, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 192r
22. Ingresso in Gerusalemme, Atene, Monastero di Daphnē, XI sec.

23. Ingresso in Gerusalemme, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
24. Ingresso in Gerusalemme, Laur. Plut. 6.23 (diktyon 16010; XI sec. ex. – XII in.), f. 42r
25. Ingresso in Gerusalemme, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 88r
26. Crocifissione, Atene, Monastero di Daphnē, XI sec.
27. Crocifissione, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
28. Crocifissione, Göreme, Kılıçlar Kuşluk, XI sec.
29. Crocifissione, Chios, Nea Monē, XI sec.
30. Crocifissione, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 58v
31. Crocifissione, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 59r
32. Crocifissione, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 59v
33. Anastasis, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
34. Anastasis, Atene, Monastero di Daphnē, XI sec.
35. Anastasis, Chios, Nea Monē, XI sec.
36. Anastasis, Monte Athos, Grande Lavra, Palat. 244, f. 1v
37. Anastasis, «Vangelo di Trebisonda», San Pietrobugo, Rossijskaja Nacional'naja biblioteka), Petr. Φ. № 906 Gr. 021+021a (Granstrem 87; Aland I 243; metà XI sec.), f. 1v
38. Anastasis, «Lezionario Hamilton», New York, The Pierpoint Morgan Library, Ms. M.639 (diktyon 46632; seconda metà dell'XI sec.), f. 1r
39. Anastasis, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 60r
40. Anastasis, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 100v
41. Deposizione e Anastasis, con annuncio della Resurrezione di Cristo alle donne, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 208v
42. Anastasis, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 60v
43. Anastasis, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 209v
44. Incredulità di Tommaso, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.

45. Incredulità di Tommaso, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
46. Incredulità di Tommaso, Atene, Monastero di Daphnē, XI sec.
47. Incredulità di Tommaso, Betlemme, Chiesa della Natività, XII sec.
48. Incredulità di Tommaso, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 210v
49. Ascensione di Cristo, Göreme, Karanlık Kilise, XI sec.
50. Ascensione di Cristo, «Lezionario Hamilton», New York, The Pierpoint Morgan Library, Ms. M.639 (diktyon 46632; seconda metà dell'XI sec.), f. 39r
51. Ascensione di Cristo, London, The British Library, Add. 19352 (diktyon 38960, anno 1066), f. 58v
52. Ascensione di Cristo, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Preussischer Kulturbesitz), Graec. 4°.66 (368, diktyon 9235; XI sec. ex. – XII in.), f. 261r
53. Pentecoste, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
54. Pentecoste, Berlin, Bode Museum, Inv. no. 579, XI-XII sec.
55. Elia nutrito dal corvo, Monastero di Gracanica, XIV sec.
56. San Paolo detta a Giovanni Crisostomo, Chiesa dell'Arcangelo (Lesnovo), 1349
57. San Paolo detta a Giovanni Crisostomo, London, The British Library, Add. 36636 (diktyon 39126; XI sec.), fol. 179r
58. San Giovanni Crisostomo, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
59. San Giovanni Crisostomo, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 224 (diktyon 49795; XI sec.), f. 7r
60. Gregorio di Nazianzo, Oxford, Bodleian Library, Ms. Roe 6 (Madan 252, diktyon 48389; XI sec. in.), f. 128r
61. Gregorio di Nazianzo, İstanbul, Chiesa della Θεοτόκος Pammakaristos (Fethiye Camii), XI-XII sec.
62. Basilio di Cesarea, «Lezionario Hamilton», New York, The Pierpoint Morgan Library, Ms. M.639 (diktyon 46632; seconda metà dell'XI sec.), fol. 326v
63. Basilio di Cesarea, İstanbul, Chiesa della Θεοτόκος Pammakaristos (Fethiye Camii), XI-XII sec.
64. I Tre Ierarchi, London, The British Library, Add. 19352 (diktyon 38960, anno 1066), f. 35v, 1066
65. Medaglione di San Nicola, New York, Metropolitan Museum of Art, acc.num. 17.190.663, XI sec.
66. Santi Cosma e Damiano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613 (diktyon 68244; 985 ca.), f. 152

67. San Giovanni Evangelista detta al segretario Procoro, London, The British Library, Add. 11870 (diktyon 38876; XI sec.), f.197v
68. San Luca Evangelista, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 104r
69. Arcangelo Michele, Atene, Monastero di Daphnē, XI sec.
70. Arcangelo, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
71. Abbraccio tra i Santi Pietro e Paolo, particolare da una tavoletta eburnea della Dormizione di Maria, Victoria and Albert Museum, inv. 296-1867, X sec. ex.
72. Cristo Pantocratore, İstanbul, Chiesa della Θεοτόκος Pammacaristos (Fethiye Camii), XI-XII sec.
73. Cristo Pantocratore, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.
74. Incontro tra Gesù e Zaccheo a Gerico, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 (Aland 269, diktyon 49635; terzo quarto dell'XI sec.), f. 149v
75. *DO Seals* 6, n. 73.8 (acc.num. BZS.1951.31.5.1667), dritto: Cristo Emmanuele
76. *DO Seals* 6, n. 73.8 (acc.num. BZS.1951.31.5.1667), rovescio: Costantino IX Monomaco
77. *DO Seals* 6, n. 73.1 (= Zacos-Veglery n. 79a; acc.num. BZS.1958.106.623, olim DO 58.106.623), dritto: Cristo Emmanuele
78. *DO Seals* 6, n. 73.1 (= Zacos-Veglery n. 79a; acc.num. BZS.1958.106.623, olim DO 58.106.623), rovescio: Costantino IX Monomaco
79. Mosaico con Cristo, Costantino IX Monomaco e Zoe Porfirogenita, İstanbul, galleria meridionale di Santa Sofia
80. La "Corona" di Costantino IX Monomaco, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, inv. 1860.99.1
81. San Teodoro Tirone, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas
82. San Teodoro Tirone, «Lezionario Hamilton», New York, The Pierpoint Morgan Library, Ms. M.639 (diktyon 46632; seconda metà dell'XI sec.), fol. 218r
83. San Teodoro Stratelate, Chios, Nea Monē, XI sec.
84. Icona di San Teodoro Stratelate (XI sec.), Vaticano, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica inv. 982
85. Trittico Vaticano (X-XI sec.), Vaticano, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica inv. 2441
86. Trittico Harbaville (metà XI sec.), Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 3247
87. San Teodoro Tirone e San Teodoro Stratelate, particolare del Trittico Harbaville (fig. 86)
88. A sinistra: Matteo Evangelista e Giovanni Crisostomo; a destra: Cristo in mandorla con due angeli, Costantino IX Monomaco con le Porfirogenite Zoe e Teodora. Biblioteca del Monastero di Santa Caterina del Sinai, Sin. gr. 364 (diktyon 58739; 1042-1050), ff. 2v-3r

89. Cristo incorona Costantino X Doukas, Eudocia Macrembolitissa e il figlio Michele VII Doukas– Città del Vaticano, Biblioteca postolica Vaticana, Barb. gr. 372 (diktyon 64915; 1059-1067), f. 5r
90. *DO Seals* 6, n. 82.3 (Zacos-Veglery, n. 93a; acc.num. BZS.1958.106.600, olim DO 58.106.600), dritto: Romano ed Eudocia Macrembolitissa incoronati da Cristo
91. *DO Seals* 6, n. 82.3 (Zacos-Veglery, n. 93a; acc.num. BZS.1958.106.600, olim DO 58.106.600), rovescio: Costanzo, Michele (futuro Michele VII Doukas) e Andronico
92. Cristo incorona Maria di Alania e Michele VII Doukas – particolare del Trittico Khakhuli, Tbilisi, Sak'art'velos khelovnebis muzeumi
93. Ricostruzione del Gruppo V e VI dal Trittico Khakhuli, tratto da PAPAMASTORAKIS 2002a, p. 242 e 244
94. Cristo incorona Maria di Alania e Michele VII Doukas, il cui nome è sostituito con quello di Niceforo III Botaniate – Paris, Bibliothèque nationale de France, Coislin 79 (diktyon 49223; 1078-1081), f. 2bisv
95. Basilio I il Macedone – Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 510 (diktyon 50085; ), f. Cv
96. Basilio II Bulgaroctono – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. Z. 17 (coll. 421, diktyon 69488; 1001-1025), f. IIIr
97. Il profeta Daniele tra i leoni, Distomo (Grecia), Monastero di Hosios Loukas, XI sec.



*Appendice II*  
**Schemi metrici**

# 1 Poesie edite e commentate

## *Carm. 2 – Εἰς τὴν ἁγίαν τοῦ Χριστοῦ γέννησιν*

1.	ύυυ : ύυυ   ύυυυ	7pp	$b - 2a - 2b$
2.	ύυυυ   ύυυυυ	5ox	$b - a - b - 2a$
3.	ύυυυυ   ύυυυ	7pp	$b - 2a - 2b$
4.	ύυυυυ   ύυυυυ	5p	$2b - b - a - a$
5.	ύυυυυ : ύυ   ύυυυ	7p	$a - b - a - 2b$
6.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$a - b - 2a - b$
7.	ύυυυυ : ύυυ   ύυυυ	7pp	$2a - b - 2b$
8.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$b - a - b - 2a$
9.	ύυυυυ   ύυυυυ	5pp	$2b - b - 2a$
10.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$a - b - 2a - b$
11.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$a - b - a - 2b$
12.	ύυυυυ   ύυυυυ	5pp	$2b - b - 2a$
13.	ύυυυυ   ύυυυυ	7pp	$a - b - a - 2b$
14.	ύυυυυ : ύυυ   ύυυυ	7pp	$2a - b - b - a$
15.	ύυυυυ   ύυυυ	7pp	$a - 2b - b - a$
16.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$b - a - 2a - b$
17.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$b - a - 2b - a$
18.	ύυυυυ   ύυυυυ	5p	$b - a - 2a - b$
19.	ύυυυυ   ύυυυ	7pp	$b - 2a - 2b$
20.	ύυυυυυ   ύυυυ	7p vel 7pp	$2b - a - 2b$ vel $a - 2b - 2b$
21.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$2b - 2b - a$
22.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$2b - a - a - b$
23.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$a - b - 2a - b$
24.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$a - b - 2a - b$
25.	ύυυυυ   ύυυυυ	5p	$2b - b - 2a$
26.	ύυυυυ   ύυυυυ	5pp	$a - b - b - 2a$
27.	ύυυυυυ   ύυυυ	7p vel 7pp	$a - 2b - b - a$
28.	ύυυυυ   ύυυυυ	5p	$a - b - a - 2b$
29.	ύυυυυυ   ύυυυ	7pp	$2a - b - 2b$
30.	ύυυυυ   ύυυυυ	5p	$b - a - 2a - b$
31.	ύυυυυ   ύυυυυ	5ox	$b - a - b - 2a$
32.	ύυυυυ   ύυυυυ	5p	$b - a - a - b - a$
33.	ύυυυυ   ύυυυυ	5p	$2b - 2a - b$

**Carm. 3 – Εἰς τὴν βάπτισιν**

1.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - 2b - a$
2.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - 2b - a$
3.	υ̇υ̇ : υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$b - 2a - b - a$
4.	υ̇υ̇υ̇   υ̇ : υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - a - 2b$
5.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$a - b - 2a - b$
6.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$b - a - a - 2b$
7.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$b - 2a - 2b$
8.	υ̇υ̇υ̇   υ̇ : υ̇υ̇υ̇	5ox	$a - b - a - 2b$
9.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$a - a - b - b - a$
10.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - a - a - b$
11.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - a - b - a$
12.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - 2a - b$
13.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$2b - b - 2a$
14.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7p	$a - a - b - b - a$
15.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$a - b - 2a - b$
16.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$b - a - a - b - a$
17.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$2a - b - a - b$
18.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$2a - b - 2b$
19.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - b - 2a$
20.	υ̇υ̇υ̇   υ̇ : υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - a - 2b$
21.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7p	$2a - b - b - a$
22.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - b - 2a$
23.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5pp	$a - b - 2b - a$
24.	υ̇υ̇υ̇ : υ̇   υ̇υ̇υ̇	7p	$2b - a - 2b$
25.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$b - a - 2a - b$
26.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - b - 2a$
27.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$a - b - 2a - b$
28.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$2a - b - 2b$
29.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$b - a - b - 2a$
30.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5pp	$a - b - a - 2b$
31.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$a - b - a - 2b$
32.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$b - 2a - 2b$
33.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5p	$a - b - b - 2a$
34.	υ̇υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇	7pp	$b - 2a - 2b$
35.	υ̇υ̇υ̇   υ̇ : υ̇υ̇υ̇	5ox	$2b - a - 2b$
36.	υ̇υ̇υ̇   υ̇υ̇υ̇υ̇	5ox	$b - a - 2b - a$

**Carm. 4 – Εἰς τὴν μεταμόρφωσιν**

1.	ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - 2a - b$
2.	_ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$b - a - b - a - a$
3.	ῥ_υ_ύ_ύ_   _ύ_ύ_υ	7pp	$a - 2b - a - b$
4.	ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2a - b$
5.	_ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5p	$b - a - b - 2a$
6.	υ_ύ_ύ_   _ύ_υ_ύ_	5ox	$a - b - b - 2a$
7.	_ύ_ύ_υ   _υ_ύ_υ	7pp	$2a - b - 2b$
8.	ύ_υ_ύ_   _ύ_υ_ύ_	5ox	$b - a - b - 2a$
9.	ύ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$b - a - b - 2a$
10.	ύ_υ_ύ_   _ύ_ύ_ύ_	5p	$2b - b - 2a$
11.	ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_ : _ύ_	5p	$a - b - b - 2a$

**Carm. 5 – Εἰς τὸν Λάζαρον**

1.	υ_υ_ύ_   _ύ_υ_ύ_	5p	$2b - 2a - b$
2.	ῥ_ύ_   ῥ_ύ_ύ_	5pp	$a - b - b - a - a$
3.	ῥ_υ_ύ_   ῥ_υ_ύ_ύ_	5p	$2b - \frac{1}{2}a - b - b$
4.	_ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_	7p	$2a - b - 2b$
5.	_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5p	$2b - 2a - b$
6.	ύ_υ_ύ_   _υ_υ_ύ_	5ox	$b - a - a - 2b$
7.	ῥ_ύ_ : ῥ_ύ_   _ῥ_ύ_	7pp	$b - 2a - 2b$
8.	υ_υ_ύ_υ   _υ_ύ_	7pp	$2a - b - 2b$
9.	ῥ_ύ_υ   _υ_ύ_ύ_	5pp	$b - a - b - 2a$
10.	υ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2b - a$
11.	υ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5pp	$a - b - 2b - a$
12.	υ_ύ_   _ύ_υ_ύ_	5pp	$2b - b - 2a$
13.	υ_υ_ύ_υ   υ_ύ_υ	7pp	$2a - b - 2b$
14.	υ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5p	$a - b - b - 2a$
15.	_υ_υ_ύ_   _ῥ_ύ_	7p	$2b - a - a - b$
16.	υ_υ_ύ_υ   _ύ_ύ_	7pp	$b - 2a - b - a$
17.	_ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5p	$a - b - 2b - a$
18.	ῥ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5p	$a - b - 2a - b$
19.	_ῥ_υ_ύ_   ῥ_υ_ύ_ύ_	5p	$a - b - a - a - b$
20.	_ῥ_υ_ύ_   _ύ_ύ_ύ_	5p	$a - b - b - 2a$
21.	_ῥ_υ_ύ_   ῥ_υ_ύ_ : ῥ_υ_ύ_	5ox	$b - a - a - a - b$
22.	_ῥ_υ_ύ_   ῥ_υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2a - b$
23.	_υ_ύ_   _ύ_ύ_ύ_	5p	$a - b - b - 2a$
24.	_υ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5p	$2b - b - 2a$
25.	υ_υ_ύ_υ   _ύ_υ_ύ_	5p	$b - a - b - 2a$
26.	_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5pp	$2a - b - 2b$
27.	υ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - b - 2a$

**Carm. 6 – Εἰς τὰ βαίᾳ**

1.	ύ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$b - a - b - a - a$
2.	ύ_ύ_υ_   _υ_υ_ύ_	5pp	$2b - b - 2a$
3.	υ_ύ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$b - a - 2a - b$
4.	ύ_ύ_υ_   _ύ_υ_ύ_	5pp	$a - b - b - 2a$
5.	ύ_ύ_υ_   ύ_ : _υ_ύ_	5pp	$a - b - a - 2b$
6.	ύ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - b - 2a$
7.	ύ_υ_ύ_υ_   _ύ_ύ_	7pp	$a - 2b - a - b$
8.	ύ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - b - 2a$
9.	ύ_υ_ύ_υ_   _υ_ύ_	7pp	$a - 2b - 2b$
10.	ύ_υ_ύ_   ύ_ύ_ύ_υ_	5p	$2b - \frac{1}{2}a - b - b$
11.	υ_ύ_ύ_υ_   _υ_ύ_ύ_	5p	$2b - 2a - b$
12.	ύ_υ_ύ_υ_   _υ_ύ_	7pp	$a - 2b - 2b$
13.	_ύ_ύ_ύ_υ_   _υ_ύ_	7p	$b - a - a - 2b$
14.	υ_υ_ύ_υ_υ_   _ύ_ύ_υ_	7pp	$a - a - b - a - b$
15.	ύ_υ_ύ_   _ύ_υ_ύ_	5ox	$\frac{1}{2}a - 2a - a - 2b$
16.	υ_ύ_ύ_   _ύ_υ_ύ_	5p	$a - b - a - 2b$
17.	_ύ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - a - 2b$
18.	ύ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2a - b$
19.	ύ_υ_ύ_   _ύ_ύ_ύ_υ_	5ox	$b - a - a - b - a$
20.	ύ_ύ_ύ_υ_   _ύ_ύ_	7pp	$a - a - b - a - b$
21.	_ύ_υ_ύ_υ_   _ύ_ύ_	7pp	$b - 2a - a - b$
22.	ύ_ύ_υ_   _ύ_υ_ύ_	5pp	$a - b - b - 2a$
23.	ύ_ύ_υ_   _υ_ύ_ύ_υ_	5pp	$a - b - b - a - a$
24.	υ_ύ_ύ_υ_   _υ_ύ_ύ_υ_	5p	$b - a - b - 2a$
25.	_ύ_υ_ύ_υ_   _ύ_ύ_υ_	7pp	$b - 2a - a - b$
26.	_ύ_ύ_υ_   ύ_ : _υ_ύ_υ_	5pp	$2b - a - 2b$
27.	ύ_υ_ύ_   _υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - 2a - b$
28.	υ_ύ_ύ_υ_   _υ_ύ_ύ_	5pp	$2b - b - 2a$ vel $a - b - b - 2a$

**Carm. 7 – Εἰς τὴν σταύρωσιν**

1.	ᾠ_υ : ᾠ   ᾠ_υ_ᾠ_υ_υ	5ox	$b - a - b - a - a$
2.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ : ᾠ_υ_υ	5ox	$a - b - b - 2a$
3.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$a - b - 2a - b$
4.	ᾠ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$2b - 2a - b$
5.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$b - a - 2a - b$
6.	ᾠ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$2b - 2b - a$
7.	υ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$b - a - a - b - a$
8.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$b - a - a - 2b$
9.	υ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$a - b - 2b - a$
10.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$a - b - 2a - b$
11.	υ_υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ	7pp	$a - 2b - a - b$
12.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$a - b - 2a - b$
13.	υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5pp	$a - b - b - 2a$
14.	υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$a - b - a - a - b$
15.	ᾠ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$a - b - a - b - a$
16.	υ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$b - a - a - 2b$
17.	ᾠ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5pp	$2b - 2a - b$
18.	υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$2b - 2a - b$
19.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$a - b - 2b - a$
20.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$b - a - b - 2a$
21.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$2b - 2b - a$
22.	ᾠ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5pp	$a - b - a - 2b$
23.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$a - b - 2a - b$
24.	ᾠ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$2b - 2a - b$
25.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$b - a - 2a - b$
26.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ_υ_υ_υ	5ox	$2b - b - 2a$
27.	υ_υ_υ   ᾠ : ᾠ_υ_υ	5ox	$b - a - a - 2b$
28.	υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5pp	$\frac{1}{2}a - 2a - b - 2a$
29.	ᾠ_υ_ᾠ   ᾠ : ᾠ_υ_υ	5ox	$a - b - a - a - b$
30.	υ_υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ	7pp	$2a - b - a - b$
31.	ᾠ_υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ	7pp	$a - 2b - 2b$
32.	υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ_υ	5p	$a - b - a - b - a$
33.	ᾠ_υ_υ_υ   ᾠ_υ_υ	7pp	$a - 2b - a - b$

**Carm. 8 – Εἰς τὴν ἀνάστασιν**

1.	ύ_ύ_υ_ύ_υ   υ_υ_ύ_	7p	$a - a - b - 2b$
2.	ύ_υ_ύ_υ_υ   υ_υ_ύ_	7pp	$a - 2b - 2b$
3.	ύ_υ_ύ_   ύ_υ_υ_ύ_	5ox	$a - b - b - 2a$
4.	ύ_υ_ύ_   ύ_υ_ύ_ύ_	5p	$a - b - 2b - a$
5.	ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - 2b - a$
6.	υ_ύ_υ_ύ_ ∷ ύ_υ   ύ_υ_ύ_	7p	$b - a - a - a - b$
7.	υ_ύ_ύ_υ_υ   υ_υ_ύ_	7pp	$b - 2a - 2b$
8.	ύ_υ_ύ_   ύ_υ ∷ υ_υ_ύ_	5ox	$a - b - a - 2b$
9.	υ_ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2a - b$
10.	υ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2a - b$
11.	ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2a - b$
12.	υ_ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - 2a - b$
13.	ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - 2b - a$
14.	ύ_υ_ύ_υ_υ   ύ_υ_ύ_	7pp	$b - 2a - b - a$
15.	υ_ύ_υ_υ   υ_υ_ύ_ύ_	5pp	$2b - 2a - b$
16.	υ_ύ_υ_ύ_   ύ_υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - 2a - b$
17.	ύ_υ_ύ_υ_υ   υ_υ_ύ_	7pp	$a - a - b - 2b$
18.	ύ_υ_ύ_   ύ_υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - b - 2a$
19.	υ_υ_ύ_υ   υ_υ_ύ_υ_υ	5p	$a - b - b - 2a$
20.	ύ_υ_ύ_   ύ_υ ∷ ύ_υ_ύ_	5p	$2b - 2a - b$
21.	υ_υ_ύ_   υ_υ_υ_ύ_	5p	$2b - 2a - b$
22.	υ_υ_υ_ύ_υ   υ_υ_ύ_	7p	$2a - b - b - a$
23.	ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5p	$a - b - 2a - b$
24.	ύ_ύ_ύ_υ_υ   υ_υ_ύ_	7pp	$b - 2a - b - a$
25.	υ_ύ_υ_υ   υ_υ_ύ_ύ_	5pp	$a - b - b - 2a$
26.	ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - b - 2a$
27.	υ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$a - b - b - a - a$
28.	ύ_υ_ύ_   υ_υ_ύ_ύ_	5ox	$2b - b - 2a$
29.	υ_ύ_υ_υ   ύ_υ_ύ_ύ_	5pp	$2b - 2a - b$
30.	υ_υ_ύ_υ   ύ_υ_ύ_ύ_	5p	$b - a - a - a - b$

**Carm. 9 – Εἰς τὴν ψηλάφησιν**

1.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - 2a - b$
2.	$\_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_$	7p	$b - 2a - b - a$
3.	$\_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - 2a - b$
4.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - a - b - 2a$
5.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$b - 2a - b - a$
6.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - b - 2a$
7.	$\_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$2b - 2a - b$
8.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - 2b - 2a$
9.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$a - a - b - 2b$
10.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - a - 2b - a$
11.	$\_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$a - b - b - 2a$
12.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - 2b - a$
13.	$\_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$2b - 2a - b$
14.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$a - b - b - 2a$
15.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$b - 2a - 2b$

**Carm. 10 – Εἰς τὴν ἀνάληψιν**

1.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
2.	$\_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - b - 2a$
3.	$\_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$2b - 2a - b$
4.	$\_ \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$2a - b - 2b$
5.	$\_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$b - a - b - 2a$
6.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - 2b - a$
7.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$a - a - b - 2b$
8.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$b - 2a - a - b$
9.	$\_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$b - a - 2a - b$
10.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - 2a - b$
11.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$a - 2b - a - b$
12.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
13.	$\_ \acute{\alpha} \_ \acute{\alpha} \_ \_   \_ \acute{\alpha} \_ \vdots \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$a - b - a - a - b$
14.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \vdots \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - a - a - b$
15.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \acute{\alpha} \_ \vdots \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$b - a - a - 2b$
16.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - b - 2a$
17.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - 2b - a$



**Carm. 11 – Εἰς τὴν πεντηκοστήν**

1.	__ύ__υ   __υ__ύ__	5pp	$2b - 2a - b$
2.	ύ__υ__ύ__υ   __υ__ύ__	7pp	$a - 2b - 2b$
3.	υ__ύ__ύ   __υ__ύ__υ	5ox	$a - b - 2b - b$
4.	υ__ύ__ύ   __υ__ύ__ύ__	5p	$2b - 2b - a$
5.	ύ__ύ__υ   ύ : __ύ__ύ	5pp	$a - b - a - b - a$
6.	__ύ__ύ   __ύ__υ__ύ	5ox	$b - a - 2a - b$
7.	ύ__υ__ύ__υ   __υ__ύ__	7pp	$a - 2b - 2b$
8.	ύ__ύ__   __υ__ύ__ύ	5pp	$2b - b - 2a$
9.	ύ__ύ__υ   __υ__ύ__ύ__	5pp	$a - b - b - 2a$
10.	__ύ__ύ   __υ__ύ__ύ__	5pp	$a - b - 2a - b$
11.	ύ__υ__ύ   __υ__ύ__ύ	5p	$a - b - b - 2a$
12.	__υ__ύ__υ   __υ__ύ__ύ__	5p	$2b - 2a - b$
13.	υ__ύ__ύ__υ   __υ__ύ__	7pp	$2a - b - 2b$
14.	ύ__υ__ύ   __υ__ύ__ύ__	5ox	$b - a - 2a - b$
15.	__υ__ύ__υ   __υ__ύ__ύ__	5p	$a - b - b - 2a$
16.	ύ__υ__ύ__υ   __ύ__	7pp	$a - b - b - 2a$
17.	ύ__υ__ύ__   __υ__ύ__ύ	5p	$2b - 2b - a$
18.	ύ__υ__ύ__υ   __υ__ύ__	7pp	$b - 2a - 2b$
19.	__ύ__ύ__   ύ__υ__ύ__	5ox	$a - b - a - 2b$
20.	υ__ύ__ύ__υ   __υ__ύ__ύ__	5p	$a - b - b - 2a$
21.	υ__ύ__ύ__υ   __υ__ύ__ύ__	5p	$b - a - 2a - b$
22.	ύ__ύ__ύ__υ   __υ__ύ__ύ__	5p	$a - b - b - 2a$

**Carm. 12 – Εἰς τὸν Ἥλιον τρεφόμενον ὑπὸ κόρακος**

1.	__ύ__ύ__υ   __υ__ύ__	7pp	$b - 2a - 2b$
2.	__υ__ύ__ύ__υ   __ύ__ύ__	7pp	$2a - b - b - a$
3.	__ύ__ύ__ύ__υ   __υ__ύ__	7pp	$2a - b - 2b$
4.	ύ__υ__ύ__   __υ__ύ__ύ__	5ox	$a - b - b - 2a$
5.	ύ__υ__ύ__   __υ__ύ__ύ__	5ox	$b - a - 2b - a$
6.	ύ__υ__ύ__υ   ύ : __ύ__ύ	5p	$a - b - a - b - a$



**Carm. 17 – Εἰς τοὺς τρεῖς ἅμια**

1.	$\cup \acute{\cup} \acute{\cup} \cup \mid \_ \cup \acute{\cup} \_ \_ \acute{\cup} \_$	5p	$b - a - 2a - b$
2.	$\cup \_ \acute{\cup} \_ \_ \acute{\cup} \cup \mid \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \cup$	7pp	$2a - b - a - b$
3.	$\cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \cup \mid \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_$	7pp	$2a - b - b - a$
4.	$\acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \cup \mid \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_$	7pp	$2a - b - 2b$
5.	$\acute{\cup} \cup \acute{\cup} \_ \mid \acute{\cup} \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \_$	5p	$a - b - \frac{1}{2}a - b - b$
6.	$\acute{\cup} \_ \acute{\cup} \cup \mid \_ \cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \cup$	5pp	$a - b - 2b - a$
7.	$\acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$a - b - 2b - a$
8.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \mid \_ \acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$

**Carm. 18 – Εἰς τὸν ἅγιον Νικόλαον**

1.	$\_ \acute{\cup} \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$a - b - 2b - a$
2.	$\_ \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \acute{\cup} \mid \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \cup$	5ox	$a - b - 2b - a$
3.	$\cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \mid \_ \acute{\cup} \_ \_ \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
4.	$\cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \mid \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \_ \_ \acute{\cup} \cup$	5p	$a - b - 2a - b$
5.	$\cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \mid \_ \cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \_$	5p	$a - b - b - 2a$
6.	$\acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \cup \mid \acute{\cup} \_ \_ \_ \acute{\cup} \_$	7p	$a - a - b - a - b$

**Carm. 19 – Εἰς τὸν ἅγιον Κωνσταντῖνον τὸν ἐν τῷ Κομηλᾷ**

1.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \cup$	5ox	$a - b - 2b - a$
2.	$\cup \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$2a - \frac{1}{2}a - b - 2a$
3.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \acute{\cup} \_ \_ \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$b - a - b - 2a$
4.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$b - a - 2b - a$
5.	$\_ \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \mid \acute{\cup} \cup \_ \cup \_ \acute{\cup} \cup$	5ox	$b - a - a - 2b$
6.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$\frac{1}{2}a - 2a - 2a - b$
7.	$\_ \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \cup \mid \_ \cup \_ \acute{\cup} \cup$	7pp	$b - 2a - 2b$
8.	$\acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \mid \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \cup$	5p	$\frac{1}{2}a - 2a - b - \frac{1}{2}a - b$
9.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \cup \mid \_ \cup \_ \acute{\cup} \_$	7pp	$b - 2a - 2b$
10.	$\cup \_ \acute{\cup} \cup \mid \_ \cup \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_$	5pp	$2b - 2b - a$
11.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \mid \_ \cup \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
12.	$\acute{\cup} \_ \cup \_ \acute{\cup} \mid \acute{\cup} \cup \_ \acute{\cup} \_ \acute{\cup} \_$	5ox	$a - b - 2b - a$



**Carm. 23 – Εἰς τὴν κηδίαν τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τὴν κατὰ τὸν Ἀδελφίον ἱστορίαν**

- |    |                             |     |                                    |
|----|-----------------------------|-----|------------------------------------|
| 1. | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇  | 5ox | $2b - b - 2a$                      |
| 2. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5pp | $2b - b - 2a$ vel $a - b - b - 2a$ |
| 3. | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇  | 5p  | $b - a - b - 2a$                   |
| 4. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $b - a - b - 2a$                   |
| 5. | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇  | 5ox | $2b - 2b - a$                      |
| 6. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $2b - a - b - a$                   |
| 7. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $a - b - \frac{1}{2}a - 2a - a$    |
| 8. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $2b - b - 2a$                      |

**Carm. 24 – Εἰς τὸν ἀρχάγγελον Μιχαήλ**

- |    |                             |     |                                 |
|----|-----------------------------|-----|---------------------------------|
| 1. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $\frac{1}{2}a - a - a - a - 2b$ |
| 2. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5pp | $2b - b - 2a$                   |
| 3. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $2b - 2a - b$                   |
| 4. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $b - a - b - 2a$                |
| 5. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5p  | $b - a - 2a - b$                |
| 6. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $b - a - 2b - a$                |
| 7. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 7pp | $2a - b - 2b$                   |
| 8. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5pp | $2b - 2a - b$                   |

**Carm. 25 – Εἰς τὸν ἀσπασμὸν Πέτρου καὶ Παύλου**

- |     |                                     |     |                     |
|-----|-------------------------------------|-----|---------------------|
| 1.  | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ ∷ υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇  | 7p  | $2b - a - b - a$    |
| 2.  | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇          | 5ox | $b - a - b - a - a$ |
| 3.  | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇          | 7pp | $b - 2a - b - a$    |
| 4.  | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇          | 7pp | $2a - b - 2b$       |
| 5.  | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇ ∷ υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 5ox | $2b - a - b - a$    |
| 6.  | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇         | 5p  | $a - b - b - 2a$    |
| 7.  | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇          | 5p  | $b - a - a - 2b$    |
| 8.  | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇         | 7pp | $a - 2b - b - a$    |
| 9.  | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇         | 5ox | $2b - 2a - b$       |
| 10. | υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇          | 5ox | $a - b - b - 2a$    |
| 11. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ ∷ υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇ | 7p  | $b - a - a - 2b$    |
| 12. | _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇   _υ̇_υ̇_υ̇_υ̇         | 7pp | $a - 2b - 2b$       |

**Carm. 26 – Εἰς τὸν σωτῆρα**

1.	__ύ_ρ́_ύ_υ   ρ́_υ_ρ́_υ	7pp	$2a - b - b - a$
2.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$a - b - b - 2a$
3.	υ_ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$b - a - b - 2a$
4.	ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$a - b - b - 2a$
5.	ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$\frac{1}{2}a - 2a - b - 2a$
6.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$a - b - b - 2a$

**Carm. 31 – Εἰς λιτὸν εὐαγγέλιον ἐνίστορον**

1.	ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$2b - b - 2a$
2.	ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$a - \frac{1}{2}a - a - b - 2a$
3.	__ρ́_υ_ρ́_υ   ρ́_υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$b - a - a - a - b$
4.	__ρ́_υ_ρ́_υ   __ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$a - b - b - a - a$
5.	__υ_ρ́_υ   __ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$2b - 2a - b$
6.	__υ_ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ	7pp	7 syll. - 2b
7.	__ρ́_υ_ρ́_υ   __ρ́_υ	7pp	$2a - b - b - a$
8.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$a - b - b - 2a$
9.	υ_ρ́_υ_ρ́_υ   __ρ́_υ	7pp	$2a - b - 2b$
10.	ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$b - a - 2b - a$
11.	__ρ́_υ_ρ́_υ   __ρ́_υ_ρ́_υ	7pp	$b - 2a - b - a$
12.	ρ́_υ_ρ́_υ   ρ́_υ_ρ́_υ	7pp	$b - 2a - b - a$
13.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$a - b - b - 2a$
14.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$a - b - 2a - b$
15.	υ_ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$a - b - 2b - a$
16.	ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$2b - b - 2a$
17.	__ρ́_υ_ρ́_υ   ρ́_υ_ρ́_υ	7pp	$2a - b - 2b$
18.	ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$a - b - 2b - a$
19.	ρ́_υ_ρ́_υ   ρ́_υ_ρ́_υ	5pp	$2b - a - 2b$
20.	υ_ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$a - b - 2a - b$
21.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5pp	$2b - b - 2a$
22.	__ρ́_υ_ρ́_υ   __ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$b - a - b - a - a$
23.	__υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5p	$2b - b - 2a$
24.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5pp	$2b - 2a - b$
25.	ρ́_υ_ρ́_υ   ρ́_υ_ρ́_υ	7pp	$b - 2a - b - a$
26.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5pp	$a - b - 2b - a$
27.	__υ_ρ́_υ : ρ́_υ   __ρ́_υ_ρ́_υ	7p	$2b - a - b - a$
28.	__ρ́_υ_ρ́_υ   _υ_ρ́_υ_ρ́_υ	5ox	$b - a - 2b - a$

29.	$\_ \acute{u} \_ \acute{u} \_ \_   \_ \acute{u} \_ \_ \_ \acute{u} \_ \_$	5p	$a - b - b - 2a$
30.	$\_ \_ \_ \acute{u} \_ \_   \_ \acute{u} \_ \_ \_ \acute{u} \_ \_$	5p	$2b - b - 2a$
31.	$\_ \_ \_ \_ \acute{u} \_   \_ \_ \acute{u} \_ \_ \_ \acute{u} \_ \_$	5ox	$2b - b - 2a$
32.	$\_ \acute{u} \_ \acute{u} \_ \_   \_ \_ \_ \acute{u} \_ \_ \_ \_$	5p	$a - b - 2a - b$
33.	$\_ \acute{u} \_ \_ \_ \acute{u} \_   \_ \_ \acute{u} \_ \_ \_ \_ \acute{u} \_ \_$	5ox	$a - b - 2a - b$
34.	$\_ \acute{u} \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	$2a - b - b - a$
35.	$\_ \acute{u} \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5p	$b - a - 2a - b$
36.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	$b - 2a - b - a$
37.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$2b - b - 2a$
38.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$2b - b - 2a$
39.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5p	$2b - 2a - b$
40.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5p	$2b - 2b - a$
41.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$a - b - a - a - b$
42.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \vdots \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7p	$2b - a - 2b$
43.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$b - a - 2b - a$
44.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	$b - 2a - b - a$
45.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	7 syll - $a - b$
46.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$b - a - b - 2a$
47.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$b - a - b - 2a$
48.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$2b - b - 2a$
49.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	$a - 2b - \frac{1}{2}a - 2a$
50.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \vdots \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7p	$2b - b - 2a$
51.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \vdots \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7p	$2b - a - 2b$
52.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$b - a - b - 2a$
53.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5p	$a - b - b - a - a$
54.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5p	$a - b - b - 2a$
55.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$2b - b - 2a$
56.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	7 syll. - $2b$
57.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	7 syll. - $2b$
58.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5pp	$2b - b - 2a$
59.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
60.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \vdots \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5pp	$2b - a - b - a$
61.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$b - a - 2a - b$
62.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$b - a - 2a - b$
63.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	$a - \frac{1}{2}a - 2a - b - a$
64.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5pp	$a - b - b - 2a$
65.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	7pp	$b - 2a - 2b$
66.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
67.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$2b - 2a - b$
68.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5p	$2b - 2a - b$
69.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
70.	$\_ \_ \_ \_ \_ \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_$	5p	$2b - 2a - b$

**Carm. 49 – Εἰς τοὺς ἁγίους πατέρας ἱστορημένους, ἐν οἷς ἦν καὶ ὁ Θεοδώρητος**

1.	υ υ υ ρ   υ υ υ υ υ	5p	$2b - b - 2a$
2.	ρ υ υ υ υ   υ υ υ υ	7pp	7 syll. $- a - b$
3.	υ ρ υ υ   υ υ υ υ υ	5p	$b - a - 2b - a$
4.	υ υ υ υ   υ υ υ υ υ	5pp	$2b - 2b - a$
5.	υ υ υ υ   υ ρ ρ ρ ρ υ υ	5p	$2b - a - b - a$
6.	ρ υ υ ρ ρ υ υ   ρ υ υ υ υ	7pp	$b - \frac{1}{2}a - b - 2a$
7.	υ ρ υ υ υ   υ υ ρ ρ ρ υ υ	5p	$2b - 2a - b$
8.	ρ υ υ ρ υ   υ υ υ υ ρ υ	5p	$a - b - 2b - a$
9.	ρ υ υ υ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5pp	$a - b - b - 2a$
10.	ρ υ υ υ ρ ρ ρ ρ ρ   ρ υ υ υ υ	7p	$2b - a - 2b$
11.	ρ υ υ ρ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5p	$b - a - 2b - a$
12.	υ ρ υ υ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5p	$b - a - 2a - b$
13.	ρ υ υ ρ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5p	$a - b - b - 2a$
14.	υ ρ υ υ υ   υ ρ υ υ υ υ	5p	$b - a - b - 2a$

**Carm. 57 – Εἰς τὴν ἐν Εὐχαρίτοις εἰκόνα τοῦ βασιλέως**

1.	υ υ υ ρ   υ ρ υ υ υ υ υ	5ox	$2b - b - 2a$
2.	υ ρ υ υ υ   υ ρ υ υ υ υ	5ox	$a - b - b - 2a$
3.	υ ρ υ υ υ   υ υ υ υ υ υ	5p	$b - a - b - 2a$
4.	υ υ υ υ υ   ρ υ υ υ υ υ	5p	$2b - a - 2b$ vel $2b + 7$ syll.
5.	ρ υ υ ρ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5p	$a - b - 2b - a$
6.	υ ρ υ υ ρ υ υ   ρ υ υ υ υ	7pp	$a - 2b - b - a$
7.	υ υ ρ υ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5pp	$2b - 2b - a$
8.	υ υ ρ υ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5pp	$2b - b - 2a$
9.	υ υ υ ρ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5p	$a - b - 2b - a$
10.	υ ρ υ υ ρ υ υ   ρ υ υ υ υ	7pp	$a - b - b - 2a$
11.	ρ υ υ ρ υ   υ υ ρ υ υ υ υ	5pp	$a - b - 2b - a$
12.	υ υ υ ρ   υ υ ρ υ υ υ υ	5ox	$2b - b - 2a$



**Car. 58 – Εἰς τὴν θήκην τοῦ Τιμίου Ξύλου τοῦ βασιλέως**

- |    |                       |     |                                 |
|----|-----------------------|-----|---------------------------------|
| 1. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $a - a - \frac{1}{2}a - b - 2a$ |
| 2. | — — — — —   — — — — — | 5p  | $b - a - b - 2a$                |
| 3. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $2b - a - a - b$                |
| 4. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $b - a - 2b - a$                |
| 5. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $a - b - b - 2a$                |
| 6. | — — — — —   — — — — — | 5pp | $a - b - a - 2b$                |

**Car. 59 – Εἰς τὸν ἅγιον Θεοφύλακτον**

- |    |                       |     |                                 |
|----|-----------------------|-----|---------------------------------|
| 1. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $2a - \frac{1}{2}a - b - a - a$ |
| 2. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $b - a - 2b - a$                |
| 3. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $a - b - b - 2a$                |
| 4. | — — — — —   — — — — — | 7pp | $2a - b - b - a$                |
| 5. | — — — — —   — — — — — | 7pp | $2a - b - a - b$                |
| 6. | — — — — —   — — — — — | 7pp | $2a - b - 2b$                   |
| 7. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $a - b - 2b - a$                |
| 8. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $2b - 2a - b$                   |

**Car. 62 – Εἰς τὸ δεσποτικὸν αἶμα**

- |    |                       |     |  |
|----|-----------------------|-----|--|
| 1. | — — — — —   — — — — — | 5p  | $2b - 2a - b$                            |
| 2. | — — — — —   — — — — — | 5p  | $a - b - b - a - a$                      |
| 3. | — — — — —   — — — — — | 5pp | $a - b - b - 2a$                         |
| 4. | — — — — —   — — — — — | 5p  | $a - b - b - 2a$                         |
| 5. | — — — — —   — — — — — | 5p  | $b - a - 2a - b$                         |
| 6. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $b - a - \frac{1}{2}a - 6 \text{ syll.}$ |
| 7. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $b - a - a - a - b$                      |
| 8. | — — — — —   — — — — — | 5ox | $a - b - b - 2a$                         |

**Carm. 63 – Εἰς τὴν Θεοτόκον, ὡς ἐν ὑπνῷ ἀπεκαλύφθη**

1.	– ′ υ – ′ –   – υ ′ – – ′ –	5p	$a - b - 2b - a$
2.	– – υ ′ –   – – ′ – – ′ –	5p	$2b - 2a - b$
3.	– – υ ′ –   – ′ – – – ′ –	5p	$a - b - b - 2a$
4.	– ′ υ – ′ –   – υ ′ – – ′ –	5ox	$b - a - b - 2a$
5.	– – ′ – ′ – υ   – – ′ ′ –	7pp	$2a - b - 2b$
6.	– ′ υ ′ υ –   – υ ′ υ – ′ –	5p	$a - b - b - 2a$
7.	– ′ υ ′ –   – ′ – – – ′ –	5p	$b - a - b - 2a$
8.	– – υ ′ υ –   ′ υ – ′ – ′ –	5p	$2b - 2b - a$

**Carm. 64 – Εἰς τὴν αὐτὴν**

1.	υ ′ υ – ′   – υ ′ υ – ′ υ	5ox	$b - a - 2a - b$
2.	– – ′ – ′ – υ   – υ – ′ υ	7pp	$2a - b - 2b$
3.	– ′ υ – ′ –   ′ υ ∷ – ′ – ′ υ	5ox	$2b - a - b - a$
4.	– – ′ – υ   – υ ′ – – ′ –	5pp	$2b - 2a - b$
5.	– ′ υ ′ ′ υ – υ   – υ – ′ –	7pp	$a - 2b - 2b$
6.	– ′ υ – ′ –   – υ ′ υ – ′ υ	5ox	$a - b - 2a - b$

**Carm. 65 – Εἰς τοὺς δύο ἁγίους Θεοδώρους**

1.	– – ′ – ′ –   – υ ′ – – ′ –	5ox	$2a - \frac{1}{2}a - b - 2a$
2.	– ′ υ – ′ –   ′ υ ′ υ – ′ –	5ox	$b - a - a - a - b$
3.	– – ′ υ – ′ –   – υ – ′ – ′ –	5ox	$a - b - 2b - a$
4.	– ′ υ – ′ υ –   ′ υ – υ – ′ –	5p	$a - b - a - 2b$

**Carm. 71 – Εἰς τὸ βιβλίον τῆς διακονίας τοῦ Τροπαιοφόρου**

1.	$\_ \acute{\alpha} \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
2.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$b - 2a - 2b$
3.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$2b - a - 2b$
4.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$a - b - a - 2b$
5.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$b - a - \frac{1}{2}a - 2a - a$
6.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$2a - b - a - b$
7.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - 2a - b$
8.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - a - 2b - a$

**Carm. 72 – Εἰς τὸ αὐτό**

1.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - 2a - b$
2.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$2a - \frac{1}{2}a - b - a - a$
3.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$2a - b - 2b$
4.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - b - a - a$
5.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$2b - b - 2a$
6.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$2a - b - 2b$
7.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$2a - b - 2b$
8.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - a - b - 2a$

**Carm. 73 – Ἀμοιβαῖοι εἰς τὸν ἀσώματον**

1.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$\frac{1}{2}a - 2a - 2b - a$
2.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$2b - b - 2a$
3.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$a - 2b - b - a$
4.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - a - a - b$
5.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - a - 2b - a$
6.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5p	$a - b - b - 2a$
7.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7p	$2b - a - a - b$
8.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - a - 2a - b$

**Carm. 74 – Ἄλλοι εἰς τὸν αὐτόν**

1.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$b - a - b - 2a$
2.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$2b - b - 2a$
3.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$a - b - b - a - a$
4.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5pp	$2b - b - 2a$
5.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
6.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - b - a - a$
7.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	5ox	$a - b - b - 2a$
8.	$\_ \_ \acute{\alpha} \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_   \_ \_ \_ \_ \_ \_ \acute{\alpha} \_$	7pp	$2a - b - 2b$

Εἰς δέησιν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως.

**Carm. 75 – Ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως**

- |    |                   |     |                              |
|----|-------------------|-----|------------------------------|
| 1. | ύ_ύ_υ   _υ_ύ_ύ_   | 5pp | $\frac{1}{2}a - 2a - 2a - b$ |
| 2. | ύ_υ_ύ_υ   _ύ_ύ_   | 7pp | $2a - b - b - a$             |
| 3. | υ_ύ_ύ_υ   _υ_ύ_υ_ | 5p  | $b - a - b - 2a$             |
| 4. | _ύ_ύ_   ύ_υ_ύ_    | 5p  | $2b - b - 2a$                |

**Carm. 76 – Ὡς ἐκ τῆς Θεοτόκου**

- |    |                       |     |                  |
|----|-----------------------|-----|------------------|
| 1. | ύ_υ_ύ_υ   _υ_ύ_ύ_     | 5p  | $b - a - 2a - b$ |
| 2. | υ_ύ_ύ_υ   ύ_ύ_ύ_      | 5p  | $b - a - a - 2b$ |
| 3. | _ύ_υ ∷ υ_ύ_υ   ύ_ύ_ύ_ | 7pp | $b - 2a - a - b$ |
| 4. | υ_ύ_ύ_υ   ύ_υ_ύ_      | 5p  | $a - b - a - 2b$ |

**Carm. 77 – Ὡς ἐκ τοῦ Προδρόμου**

- |    |                      |            |                                |
|----|----------------------|------------|--------------------------------|
| 1. | ύ_υ_ύ_ύ_υ   _ύ_ύ_    | 7pp        | $\frac{1}{2}a - b - b - b - a$ |
| 2. | ύ_υ_ύ_υ_υ   _υ_ύ_    | 7pp        | $b - 2a - 2b$                  |
| 3. | ύ_υ_ύ_ ∷ ύ_υ   _υ_ύ_ | 5ox vel 7p | $b - a - a - 2b$               |
| 4. | _ύ_ύ_ύ_   _ύ_υ_ύ_    | 5ox        | $b - a - 2a - b$               |

**Carm. 78 – Ὡς ἐκ τοῦ Χριστοῦ**

- |    |                   |     |                     |
|----|-------------------|-----|---------------------|
| 1. | _ύ_ύ_ύ_   _υ_ύ_ύ_ | 5ox | $b - a - 2b - a$    |
| 2. | ύ_υ_ύ_υ_υ   _ύ_ύ_ | 7pp | $b - 2a - 2b$       |
| 3. | ύ_ύ_ύ_υ   _ύ_ύ_ύ_ | 5p  | $b - a - b - a - a$ |
| 4. | _υ_ύ_ύ_υ   _υ_ύ_  | 7pp | $2a - b - a - b$    |

**Carm. 78 – Ἄλλοι εἰς τὸν Σωτῆρα ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως**

- |    |                      |     |                  |
|----|----------------------|-----|------------------|
| 1. | _υ_ύ_ύ_   _ύ ∷ _ύ_ύ_ | 5ox | $2b - a - 2b$    |
| 2. | ύ_ύ_υ ∷ ύ_υ   _υ_ύ_  | 7p  | $a - b - a - 2b$ |
| 3. | _ύ_υ_ύ_υ   _υ_ύ_     | 7pp | $b - 2a - 2b$    |
| 4. | ύ_υ_ύ_υ   _ύ_ύ_      | 7pp | $a - 2b - a - b$ |

**Carm. 80 – Εἰς τὴν ἐν τῷ Σωσθενίῳ εἰκόνα**

1.	—ύ—ύ   —υ—ύ—ύ—	5ox	$a - b - 2a - b$
2.	ύ—υ—ύ   —υ—ύ—ύ—	5ox	$b - a - 2a - b$
3.	—ύ—ύ—υ   —υ—ύ—	7pp	$2a - b - 2b$
4.	ύ—υ—ύ   —ύ—υ—υ—	5ox	$b - a - b - 2a$
5.	ύ—ύ—ύ—υ   ύ——ύ—	7pp	$2a - b - \frac{1}{2}a - 2a$
6.	ύ—υ—ύ   —ύ—ύ—ύ—	5ox	$\frac{1}{2}a - 2a - 2a - b$
7.	ύ—υ—ύ   —υ—ύ——ύ—	5ox	$\frac{1}{2}a - 2a - b - 2a$
8.	—ύ—ύ—   —υ—ύ—ύ—	5p	$a - b - b - 2a$
9.	—ύ—ύ—   —υ—ύ——ύ—	5ox	$a - b - b - 2a$
10.	ύ—υ—ύ—   —υ—ύ——ύ—	5p	$b - a - b - 2a$
11.	—υ—ύ—   —υ—ύ——ύ—	5ox	$2b - b - 2a$
12.	—υ—ύ—   ύ— ∷ ——ύ—	5p	$2b - a - 2b$
13.	—ύ—ύ—   —υ—ύ——ύ—	5p	$a - b - b - 2a$
14.	ύ—υ—ύ—   —υ—ύ——ύ—	5ox	$a - b - b - 2a$
15.	—ύ—υ—   —υ—ύ—υ—	5pp	$2b - 2a - b$
16.	ύ—ύ—ύ—υ   ύ——ύ—	7pp	$\frac{1}{2}a - b - b - a - b$

**Carm. 86 – Εἰς τὴν εἰκόνα τῶν τριῶν ἀγίων, ἣν ἐδωρήσατο τῷ μοναχῷ Γρηγορίῳ**

1.	υ—ύ—ύ—   —υ—ύ—ύ—	5p	$a - b - b - 2a$
2.	ύ—υ—ύ— ∷ ύ—   —ύ—ύ—	7p	$2b - a - b - a$
3.	ύ—υ—ύ—   —ύ— ∷ —υ—ύ—	5p	$b - a - a - 2b$
4.	—ύ—ύ—   ύ—υ—ύ—ύ—	5p	$a - b - b - a - a$
5.	—ύ——   —υ—ύ——ύ—	5pp	$2b - 2b - a$
6.	ύ—υ—ύ—   —υ—ύ——ύ—	5p	$b - a - 2b - a$
7.	ύ—υ—ύ—υ   —ύ—ύ—	7pp	7 syll. - $a - b$
8.	υ—ύ—ύ—   —ύ— ∷ ——ύ—	5ox	$a - b - a - 2b$
9.	—ύ—ύ——   ——ύ—	7p	$a - 2b - 2b$
10.	ύ—υ—ύ—   ύ—υ——ύ—	5ox	$b - a - a - 2b$

**Carm. 87 – Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου**

1.	__υ'__   __υ'__υ'__	5p	$2b - b - 2a$
2.	'__υ'__   __υ'__υ'__	5ox	$b - a - b - 2a$
3.	υ'υ'__   __υ'__υ'__	5p	$b - a - b - 2a$
4.	'__υ'__ : υ' : __υ'__υ'υ'	5ox vel 7pp	$a - b - a - 2b$ vel $b - 2a - 2b$
5.	υ'__υ'__   __υ'__υ'__	5p	$b - a - b - 2a$
6.	'__υ'__υ'__   __υ'__υ'__	7pp	$a - 2b - 2b$
7.	υ'__υ'__   __υ'__υ'__	5p	$a - b - b - 2a$
8.	'__υ'__υ'__   __υ'__υ'__	7pp	$2a - b - 2b$

**Carm. 88 – Εἰς τὸν προφήτην Δανιήλ**

1.	'__υ'__υ' : υ'   __υ'__υ'__	7p	$a - a - b - b - a$
2.	υ'υ'__υ'   __υ' : __υ'__υ'__	5p	$2a - a - a - b$
3.	'__υ'__υ'   __υ' : __υ'__υ'__	5ox	$2a - a - a - b$
4.	'__υ'__υ'   υ' : __υ'__υ'__	5p	$a - b - a - b - a$

## 2 Poesie menzionate nel commento

**Carm. 43 – Ἐπίγραμμα εἰς τὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Πλούταρχον**

1.	'__υ'__υ'__   __υ'__υ'__	7pp	$2a - b - 2b$
2.	'__υ'__υ'   __υ'__υ'__	5ox	$a - b - 2a - b$
3.	υ'__υ'__υ'   __υ'__υ'__	7pp	$b - 2a - 2b$
4.	'__υ'__υ'   __υ'__υ'__	5p	$a - b - b - 2a$
5.	'__υ'__υ'__υ'   __υ'__υ'__	5p	$b - 2a - 2b$
6.	'__υ'__υ'   __υ'__υ'__	5pp	$2b - 2a - b$
7.	'__υ'__υ'   __υ'__υ'__	5ox	$b - a - 2a - 2b$
8.	υ'__υ'__   __υ'__υ'__	5pp	$a - b - b - a - a$

**Carm. 44 – Εἰς τὴν καθημερινὴν λειτουργίαν τῆς ἁγίας Σοφίας**

1.	'__υ'__υ'   __υ'__υ'__	5pp	$a - b - 2a - b$
2.	υ'__υ'__   __υ'__υ'__	5pp	$a - b - b - 2a$
3.	υ'__υ'__   __υ'__υ'__	5ox	$b - a - 2b - a$
4.	υ'__υ'__   __υ'__υ'__	5ox	$a - b - b - 2a$

**Carm. 45 – "Άλλοι**

- |    |               |     |                     |
|----|---------------|-----|---------------------|
| 1. | —'—'—   —'—'— | 5ox | $a - b - b - a - a$ |
| 2. | —'—'—   —'—'— | 5ox | $b - a - b - a - a$ |
| 3. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $b - a - b - 2a$    |
| 4. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $a - b - 2a - b$    |

**Carm. 46 – Εἰς χρυσόβουλλον τῆς λαύρας**

- |     |               |     |                     |
|-----|---------------|-----|---------------------|
| 1.  | —'—'—   —'—'— | 5p  | $a - b - b - a - a$ |
| 2.  | —'—'—   —'—'— | 7pp | $2a - b - 2b$       |
| 3.  | —'—'—   —'—'— | 5p  | $b - a - 2b - a$    |
| 4.  | —'—'—   —'—'— | 5p  | $b - a - 2a - b$    |
| 5.  | —'—'—   —'—'— | 5pp | $2b - a - b - a$    |
| 6.  | —'—'—   —'—'— | 5ox | $b - a - 2a - b$    |
| 7.  | —'—'—   —'—'— | 7pp | 7 syll. - 2b        |
| 8.  | —'—'—   —'—'— | 5ox | 2b - 7 syll.        |
| 9.  | —'—'—   —'—'— | 5p  | $a - b - b - 2a$    |
| 10. | —'—'—   —'—'— | 7pp | $2a - b - 2b$       |
| 11. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $b - a - b - 2a$    |
| 12. | —'—'—   —'—'— | 5ox | $b - a - b - 2a$    |

**Carm. 50 – Εἰς τὸ τυπικὸν τῆς Λαύρας**

- |    |               |     |                     |
|----|---------------|-----|---------------------|
| 1. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $b - a - b - a - a$ |
| 2. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $b - a - a - 2b$    |
| 3. | —'—'—   —'—'— | 7pp | $2a - b - 2b$       |
| 4. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $2b - b - 2a$       |
| 5. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $2b - a - b - a$    |
| 6. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $2b - a - b - a$    |
| 7. | —'—'—   —'—'— | 5p  | $2b - 2b - a$       |
| 8. | —'—'—   —'—'— | 7p  | $b - a - a - 2b$    |

**Cartm. 53 – Εἰς τὰς ἐγγράφους λαιδορίας τὰς κατὰ τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου**

1.	´_υ_´_υ   ´_υ_´_υ_´_	5p	$b - a - 2a - b$
2.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5ox	$b - a - 2a - b$
3.	υ_´_´_´_´_   ´_´_´_´_	7pp	$2a - b - 2b$
4.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5p	$b - a - 2a - b$
5.	´_´_υ_´_´_   ´_´_´_´_	7pp	$b - 2a - 2b$
6.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5ox	$b - a - 2a - b$
7.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5ox	$a - b - 2a - b$
8.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5ox	$b - a - b - 2a$
9.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5ox	$2b - a - 2a$
10.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5ox	$b - a - b - 2a$
11.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_	5p	$b - a - 2a - b$
12.	´_´_υ_´_´_   ´_´_´_´_	7pp	$2a - b - 2b$
13.	´_´_υ_´_   ´_´_´_´_´_´_´_	5p	$\frac{1}{2}a - 2a - a - 2b$
14.	´_´_υ_´_´_   ´_´_´_´_´_	7pp	$a - 2b - b - a$
15.	´_´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_	7p	$2a - b - 2b$
16.	´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5pp	$2b - 2b - a$
17.	´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5ox	$b - a - b - a - a$
18.	υ_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5p	$b - a - 2b - a$
19.	´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5ox	$2b - 2a - b$
20.	υ_´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_	7pp	$2a - b - 2b$
21.	´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5ox	$2b - b - 2a$
22.	´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5ox	$b - a - b - 2a$
23.	υ_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5p	$b - a - b - 2a$
24.	´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_	5ox	$2b - a - b - a$



**Carm. 69 – Εἰς τὸ λοῦμα τῶν Βλαχερνῶν**

- |    |                         |     |                      |
|----|-------------------------|-----|----------------------|
| 1. | ´_υ_´_´_   _υ_´_υ       | 7p  | $b - 2a - b - a$     |
| 2. | _´_υ_´_   _υ_´_υ_´_     | 5p  | $b - a - 2b - a$     |
| 3. | _υ_´_´_ :´_´_   _´_´_´_ | 7p  | $2b - a - 2b$        |
| 4. | ´_υ_´_´_   _´_´_´_´_    | 5pp | $b - a - b - a - a$  |
| 5. | _´_υ_´_´_   _´_´_´_´_   | 5ox | $a - b - b - a - 2a$ |
| 6. | ´_´_´_υ   _´_´_´_´_υ    | 5pp | $b - a - 2a - b$     |

**Carm. 70 – Εἰς τὴν διὰ κινναβάρεως χαραγὴν τῶν σχεδῶν**

- |    |                             |     |                              |
|----|-----------------------------|-----|------------------------------|
| 1. | _´_´_´_´_   _υ_´_υ´_´_      | 5ox | $2a - \frac{1}{2}a - b - 2a$ |
| 2. | υ_υ_´_´_´_   _´_´_´_´_´_    | 5ox | $2b - b - 2a$                |
| 3. | ´_´_υ_´_´_´_   _υ_´_´_´_    | 7pp | $2b - 2b - a$                |
| 4. | _´_´_υ_´_´_´_   _´_´_´_´_´_ | 7pp | $2a - b - a - b$             |

**Carm. 97 – Εἰς τὰ δωρηθέντα μηναιῖα εἰς Εὐχάϊτα**

- |    |                                    |     |                     |
|----|------------------------------------|-----|---------------------|
| 1. | ´_´_υ_´_´_´_   _υ_´_´_´_´_         | 5ox | $a - b - 2b - a$    |
| 2. | _´_´_υ_´_´_´_   _υ_´_´_´_´_´_      | 5p  | $b - a - b - 2a$    |
| 3. | _´_´_υ_´_´_´_   _υ_´_´_´_´_´_      | 5ox | $b - a - b - 2a$    |
| 4. | ´_´_´_´_´_´_υ   _´_´_´_´_´_        | 7p  | $a - a - b - b - a$ |
| 5. | _´_´_υ_´_´_´_   _´_´_´_´_´_´_      | 5p  | $2b - b - 2a$       |
| 6. | υ_´_´_´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_´_    | 5ox | $b - a - a - 2b$    |
| 7. | υ_´_´_´_´_´_´_   _υ_´_´_´_´_´_´_   | 5pp | $2b - 2b - a$       |
| 8. | _´_´_´_´_´_´_´_υ   _´_´_´_´_´_´_´_ | 7pp | $b - 2a - 2b$       |

**Carm. 98 – Εἰς τὰ αὐτά**

- |    |  |     |                  |
|----|--|-----|------------------|
| 1. | _´_´_´_´_´_´_υ   ´_´_´_´_´_´_´_        | 7pp | $2a - b - a - b$ |
| 2. | _´_´_´_´_´_´_´_   _υ_´_´_´_´_´_´_´_    | 5p  | $b - a - b - 2a$ |
| 3. | υ_´_´_´_´_´_´_´_   ´_´_´_´_´_´_´_´_´_  | 5p  | $2b - b - a - a$ |
| 4. | _´_´_´_´_´_´_´_´_υ   _υ_´_´_´_´_´_´_´_ | 7pp | $2a - b - 2b$    |