

STUDI E TESTI
di Scienze dell'Antichità

32

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

MENANDRO

e l'evoluzione della commedia greca

Atti del Convegno Internazionale di Studi
in memoria di Adelmo Barigazzi
nel centenario della nascita
(Firenze, 30 settembre – 1 ottobre 2013)

a cura di
ANGELO CASANOVA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2014

Menandro e l'evoluzione della commedia greca: atti del convegno internazionale di studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario della nascita : Firenze 30 settembre - 1 ottobre 2013 / a cura di Angelo Casanova. – Firenze : Firenze University Press, 2014.

(Studi e Testi di Scienze dell'Antichità ; 32)

<http://digital.casalini.it/9788866556688>

ISBN 978-88-6655-667-1 (print)

ISBN 978-88-6655-668-8 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2014 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

SOMMARIO

Prefazione	7
Angelo Casanova (Firenze) Adelmo Barigazzi e il discorso di Panfile	9
William Furley (Heidelberg) Revisiting Some Questions in the Text of <i>Epitrepontes</i>	25
Guido Paduano (Pisa) Dalle <i>Vespe</i> al <i>Dyskolos</i> : la strutturazione della mania	41
Bernhard Zimmermann (Freiburg i.B.) Knemons Brunnensturz oder Philosophisches in Menanders <i>Dyskolos</i>	51
Emiliano Gelli (Firenze) Tracce di <i>onomasti komodèin</i> dalla Commedia di Mezzo a Menandro	63
Giuseppe Zanetto (Milano) La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione	83
Mario Lamagna (Napoli) La bottega dell'orologiaio: scene a tre personaggi in Menandro	105
Horst-Dieter Blume (Münster Westf.) The Development of the Five-Act-Structure	121
Simona Russo - Marco Stroppa (Firenze) <i>Gnorismata</i> in Menandro e la cultura materiale nei papiri	131
Enrico Magnelli (Firenze) Opinioni antiche sullo stile di Menandro	145
Franco Ferrari (L'Aquila) Nell'officina di Menandro: idioletto femminile e marginalità sociale	159
André Hurst (Genève) Ménandre dans le langage quotidien	173
Massimo Rossi (Montepulciano, Siena) Alcuni aspetti dell'etica menandrea e la loro ripresa in Terenzio	193
Sergio Audano (Sestri Levante) Menandro consolatore tra Plutarco e Leopardi	211
Onofrio Vox (Lecce) Il Menandro di Alcifrone	247

Tiziana Drago (Bari)	
Menandro nell'epistolografia greca di età imperiale	259
Andreas Katsouris (Ioannina)	
Methods of Humanization and Sympathy especially in reference to Traditional Odd Characters	277
Renzo Tosi (Bologna)	
Sul riuso menandro di alcuni <i>topoi</i> proverbiali	291
Indice dei passi discussi	301

PREFAZIONE

Sono molto lieto di poter presentare puntualmente gli Atti del convegno internazionale su «Menandro e l'evoluzione della commedia greca», svoltosi nell'Aula Magna del Rettorato dell'Università degli Studi di Firenze nei giorni 30 settembre e 1° ottobre dello scorso anno, e per questo desidero ringraziare ancora una volta tutti i partecipanti, che con la loro solerte cooperazione hanno reso possibile mantenere quella rapidità nella pubblicazione degli atti che ha sempre caratterizzato la serie dei convegni fiorentini.

Questo è infatti il quindicesimo convegno da me organizzato – a vario titolo, spesso in collaborazione con colleghi, qualche volta da solo – per l'Università di Firenze: e tutti, finora, hanno avuto gli atti raccolti e pubblicati entro l'anno successivo. Questo mi suggerisce di rivolgere un ovvio, doveroso ringraziamento ai diversi Rettori, ai Presidi di Facoltà, ai Direttori di Dipartimento e a tutte le Autorità accademiche che mi hanno sempre sostenuto in queste iniziative.

Tra tutti, mi sia consentito di citare per nome, con gratitudine particolare, quelli che sono intervenuti di persona all'inizio dei lavori di questo convegno, dimostrando anche con le loro parole una profonda sensibilità per le motivazioni degli studi classici ai nostri giorni: il Rettore Magnifico, prof. Alberto Tesi, e il Direttore del nuovo Dipartimento di Lettere e Filosofia, prof.ssa Vittoria Perrone Compagni.

Considerando la mia età, penso che questo potrebbe anche essere l'ultimo dei convegni da me organizzati: e anche per questa ragione sono contento di averlo dedicato alla memoria del mio maestro, l'indimenticabile prof. Adelmo Barigazzi, un grande grecista che ha onorato con il suo splendido insegnamento le università di Pavia e di Firenze, e di aver scelto un tema a lui particolarmente caro, la commedia di Menandro, da lui decisamente amata e spiegata in modo magistrale.

Ritengo che, a cento anni dalla sua nascita e a vent'anni dalla sua scomparsa, il convegno sia stato il modo migliore per ricordare insieme la figura dello studioso che nel 1965 – quasi 50 anni fa – con il volume *La formazione spirituale di Menandro* indicò le linee filosofiche ed umane per comprendere a fondo le tematiche della sua commedia.

Menandro fu in verità uno soltanto di tanti autori antichi amati e studiati da Adelmo Barigazzi che, studioso prolifico e fine interprete dei classici greci e latini, amò spaziare con i suoi corsi ed i suoi scritti da Omero a Virgilio, da Callimaco a Nonno, da Epicuro a Lucrezio e Galeno, considerando sempre strettamente unitaria la letteratura antica in lingua greca e latina. Ma ritengo che i suoi studi su Menandro possano essere indicati come un terreno

esemplare per chi sappia apprezzare il metodo filologico della sua ricerca, che, partendo costantemente da una rigorosa analisi del testo, ha puntato sempre all'interpretazione letteraria e filosofica, con apprezzamento profondo delle linee di pensiero e dei valori umani che ogni classico ci ha lasciato. E ciò risulta tanto più vero oggi, dato che i nuovi papiri menandrei ci hanno portato una splendida conferma per le direttive ermeneutiche da lui indicate.

Il mio ringraziamento più vivo va pertanto a tutti gli autorevoli studiosi italiani e stranieri, che sono convenuti a Firenze portando splendidi contributi originali, per onorare concretamente la sua memoria attraverso un ampio e dotto dibattito filologico sul testo dei frammenti di Menandro, che continuano a riservarci gradite sorprese e nuovi arricchimenti di conoscenze.

Un ringraziamento speciale al collega prof. Enrico Magnelli per la cura meticolosa con cui ha controllato tutte le citazioni e preparato l'Indice dei passi citati che compare alla fine del volume.

Per terminare, 'last but not least' come si suol dire, un ringraziamento semplice e un saluto affettuoso all'ampio pubblico dei colleghi e degli alunni che ci hanno sempre seguito con entusiasmo, con l'augurio forte che lo studio dei classici possa continuare anche in futuro a nutrire ed illuminare la formazione spirituale dei nostri giovani.

Firenze, 2 settembre 2014

Angelo Casanova

ADELMO BARIGAZZI E IL DISCORSO DI PANFILE

I lavori di questo convegno sono dedicati alla memoria del professor Adelmo Barigazzi, mio Maestro, che nel corso della sua lunga carriera di insegnante, prima all'Università di Pavia e poi in quella di Firenze, con grande dottrina e straordinarie doti, didattiche e umane, ha insegnato a tanti di noi a comprendere, apprezzare ed amare Menandro.

Quest'anno, 2013, ricorre il centenario della sua nascita. A dire il vero sono anche vent'anni che ci ha lasciato: ma di un grande studioso io preferisco sempre ricordare la vita. Le tappe fondamentali del suo insegnamento furono a Pavia, dove fu professore ordinario dal 1952 al 1968, e poi Firenze, dal '68 al 1983. Oggi però non intendo fare la sua commemorazione: l'abbiamo già fatta in quest'Aula Magna nel 1995, per la precisione il 16 gennaio 1995, e il testo degli interventi fatti quel giorno sono stati pubblicati l'anno dopo in «Prometheus»¹, la rivista fondata proprio da Barigazzi, con la mia collaborazione fin dall'inizio, nel 1975.

Non starò dunque a ripercorrere le sue straordinarie doti di uomo e di maestro: voglio soltanto dire che mi sono commosso stamattina vedendo qui sua nuora e la sua amatissima nipote, Livia, e anche tanti suoi 'vecchi' alunni, che alla sua memoria sono rimasti vivamente legati, anche perché molti ad Adelmo Barigazzi hanno voluto bene come a un padre.

Per i più giovani, che non l'hanno conosciuto, sarebbe certo il caso di ricordare almeno le sue opere maggiori: i suoi studi su Favorino, su Galeno, su Callimaco, Teocrito, Euforione, Epicuro e poi su tanti altri argomenti di letteratura greca e anche latina². Non lo farò, perché oggi lo vogliamo ricordare citando soltanto la sua opera più bella: *La formazione spirituale di Menandro*, uno splendido saggio pubblicato a Torino nel 1965 che forse non ha avuto tutta la fortuna che meritava. Certo è un libro oggi in parte superato, perché ha una base fortemente filologica e papirologica, e questa base è ovviamente invecchiata: eppure è un volume che oggi bisogna riprendere in mano, proprio per l'apporto contenutistico, ideologico, dei nuovi frammenti papiracei.

Entro così in argomento. Il volume di Barigazzi *La formazione spirituale di Menandro* dimostrava con notevole forza che in Menandro tutte le considerazioni etiche sul comportamento dei personaggi, l'impostazione morale oltre che quella estetica, rispecchiano l'insegnamento di Teofrasto (e l'etologia dei *Caratteri*), e portano direttamente al pensiero di Aristotele, al dettato

¹ «Prometheus» 22, 1996, 1-28 (nell'ordine: pagine mie, di Paolo Desideri, di Diego Lanza, di Italo Lana).

² Per la bibliografia, forse incompleta, di Barigazzi vd. «Prometheus» 9, 1983, 3-10 e «Prometheus» 19, 1993, 106-108.

dell'*Etica Nicomachea* e della *Retorica*. Forse per qualche durezza o spigolosità eccessiva nella dimostrazione, il libro fu variamente giudicato. Ebbe naturalmente molte lodi, ma ebbe anche qualche giudizio severo: in particolare quello di Marcello Gigante³. Anche il collega Horst-Dieter Blume, in una bella recensione fatta su «*Gymnasium*» del 1968⁴, lo definiva in sostanza esagerato («weit über Gebühr»), anche se più tardi lo stesso Blume ha scritto nel suo volume su Menandro (del 1998) che «L'influsso del pensiero peripatetico è più profondo in Menandro che nei suoi concorrenti sulla scena comica»⁵.

In particolare, Barigazzi ha spiegato che almeno tre commedie menandree che noi conosciamo bene (la *Perikeiromene*, la *Samia* e l'*Arbitrato*) sono costruite tematicamente sulla dottrina aristotelica della responsabilità delle azioni umane (illustrata ampiamente soprattutto nell'*Etica Nicomachea* e nella *Retorica*). Infatti Menandro distingue bene – nel campo degli sbagli o errori che l'uomo compie (ἀμαρτήματα) – gli ἀτυχήματα (gli infortuni, o errori sfortunati) dagli ἀδικήματα (ingiustizie, sbagli ed errori intenzionali). Di questi ultimi si occupa la tragedia, non la commedia, secondo una notissima distinzione di Aristotele. Menandro indica spesso nell'ignoranza (ἄγνοια) e nel caso (τύχη) gli elementi che inducono l'uomo in errore e gli impediscono di prevedere e di controllare gli eventi che lo riguardano, e quindi attenuano la sua responsabilità. Non per caso *Agnoia* recita il prologo della *Perikeiromene* (e *Tyche* quello dell'*Aspis*). Non starò a soffermarmi a lungo su questa tematica, già ampiamente nota e da me ripresa l'anno scorso al Convegno su Menandro a Nottingham, organizzato da Alan Sommerstein⁶, cui tra l'altro alcuni dei presenti hanno partecipato. Vorrei però segnalare che i nuovi frammenti dell'*Arbitrato* (*Epitrepontes*) pubblicati recentemente, a mio avviso, confermano decisamente queste conclusioni.

Mi riferisco in particolare ai frammenti pubblicati nel 2012 da Cornelia Römer in «ZPE» 182 e 183⁷, che sono parti di un grande papiro Michigan, di cui alcuni frustoli furono pubblicati da Gronewald nel 1986⁸, altri sono stati studiati e resi noti da Koenen e Gagos nel 1995, e utilizzati nell'edizione di Martina (1997)⁹: non solo, ma una parte di questi versi si legge anche in due

³ Gigante 1971, 461-484.

⁴ H.-D. Blume, «*Gymnasium*» 75, 1968, 474-476.

⁵ Blume 1998, 5.

⁶ Vd. Casanova 2014, 137-151.

⁷ Römer 2012a, 112-120; Römer 2012b, 33-36. Nel corso di queste pagine mi riferirò in modo particolare al primo dei due contributi.

⁸ Gronewald 1986, 1-13. Il testo fu poi riproposto da Sandbach 1990², nell'*Appendix*, pp. 348-350.

⁹ Vd. Martina 1997.

papiri di Ossirinco editi da Turner¹⁰ (e qualcosa in un P. Laur. edito da Pintaudi e López García). Tutto questo è stato approfonditamente studiato da Arnott nel 2004¹¹, da Austin nel 2008¹², e poi da Furley per la sua edizione commentata degli *Epitrepontes*, uscita nel 2009¹³.

Ebbene, i nuovi frammenti editi recentemente dalla Römer hanno portato ampi contributi nuovi, buttando all'aria molte delle conclusioni precedenti. È, in sostanza, un brano molto difficile dal punto di vista papirologico e per questo io non entrerò oggi dettagliatamente nei singoli problemi testuali e sulle incertezze di lettura che ancora rimangono. Vorrei solo rilevare che, nell'insieme, dopo i nuovi ritrovamenti, conosciamo un brano interessantissimo, molto importante per la comprensione della commedia e del suo messaggio, e la tesi di Barigazzi ne esce a mio avviso decisamente rafforzata.

Anzi, voglio essere ancora più netto: il nuovo brano dimostra chiaramente due cose diverse ed opposte: da un lato che Barigazzi sbagliava quando attribuiva la *rhexis* del P. Didot all'atto IV degli *Epitrepontes*¹⁴. I nuovi papiri hanno rivelato gran parte della *rhexis* di Panfile al padre ed è quindi oggi evidente che la *rhexis* del P. Didot non c'entra: questa è tutt'al più una imitazione o, meglio, una esercitazione scolastica ispirata a questo brano menandro, come abbiamo argomentato indipendentemente l'uno dall'altro io e il collega Furley¹⁵. Ma nello stesso tempo – o quasi in compenso – i nuovi frammenti hanno rivelato un brano, un gruppo di versi in cui compaiono, singolarmente accostate, quasi accatastate, molte espressioni e termini relativi alla tematica della sorte, della colpa e della responsabilità umana: e sono proprio i termini del discorso etico di Aristotele, come argomentava Barigazzi.

Per carenza di tempo, mi limito a presentare il testo nella versione da me ricostruita attraverso molteplici studi (e tappe successive)¹⁶ e a leggere la traduzione che io ne propongo, senza entrare nella discussione filologica di un testo che presenta ancora varie difficoltà, specialmente perché la presenza di molte piccole lacune – e anche diverse incertezze nella lettura delle tracce scritte – rendono a tratti problematica la comprensione del testo. Io presento

¹⁰ P.Oxy. 3532 e 3533 editi da Turner 1983, 36-48 (+ plates IV-V).

¹¹ Arnott 2004, 269-292 (trattano del nostro brano in particolare le pp. 277-279 e 286-288).

¹² Austin 2008, 19-27.

¹³ Furley 2009.

¹⁴ Vd. Barigazzi 1955, 267-326.

¹⁵ Vd., in ordine cronologico, Casanova 1997, 158-162 e Furley 2009, 210.

¹⁶ Dopo il contributo presentato a Nottingham nel 2012 (ora edito come Casanova 2014), sono già intervenuto due volte sull'argomento: prima in «ZPE» 186 (Casanova 2013, 94-99) e poi in una relazione presentata al 27th International Congress of Papyrology, Warsaw 2013, 29 July -3 August (vd. Casanova in corso di stampa).

qui la mia lettura complessiva: dopo di me, il collega Furley proporrà considerazioni e riflessioni nuove, collegate a quanto egli ne ha già scritto in «ZPE» 185¹⁷, e vi farà entrare anche maggiormente nel tessuto filologico del brano.

Io credo che il brano si debba oggi proporre alla lettura così:

οὐ, πάτε]ρ, ἐμὴν γνώ[μην] λέγειν πεπλα[σμένην
 ἔχω περὶ] πάντων, ὃ τί ποθ' ἡγεῖ συμφέρε]ιν,
 ἀλλ' εὐτ]ελῆ· καὶ γὰρ φρονεῖν εἰς[ός σ' ἐμοῦ
 βέλτ]ιον, ἢ τ' εὖνοι' [ᾶ]ν ἐφισταμένη [κρατεῖ
 τελέω]ς σε, πείθεσθα[ί τ'] ἐμοὶ μάλλον ἐπά]γει. 805
 πρῶτον δ]ὲ τοῦτ'· [ο]ὔ, πάπ<π>α[, σ]οὶ παρὸν δοκεῖ
 αὐτόν με] μηδὲν ἡδίκηκυῖα[ν] τυχεῖν;
 καὶ τὰς] ἀμαρτούσας ἐώμεν. δεύτερο[ν
 τῶν σοι] παρὰ τούτου γ' αἴτιον τοῦτον [ἐ]τίθεις,
 ἀλλ' οὐ]δὲν α[ί]σχρόν. ἐν ὀλίγοις εὐρί[σκει]ται 810
 τάκρι]βές· οἱ πολλοὶ [δὲ] τὸ γεγονὸς [μ]όνον
 ἴσ]ασι καὶ λέγουσιν ὥς με τίνεται,
 ἀτυχῶν ἐπίπροσθε τ[ῆ]ς ἀληθείας [ἄκρ]ας.
 «φ[υ]γεῖν δὲ δεῖ τοῦτόν σ' ὅσον γ' Ὀνήσιμον»;
 ᾧ μὲν γὰρ εἶπας ἀρτίως, αἰσχρόν τί πω[ς] 815
 ἐ[φ]ῆκας. «ἀπολειθ' οὗτος»· εἴτ' αὐτὴ [φύ]γω
 διὰ τοῦτο; πότερον ἦλθ[ον] εὐπρωτά[τ]ω
 συνευτυχήσουσ' ; ἂν ἄ[πο]ρος δ' ἦ, μηκ[έ]τι
 αὐτῷ προῖδω; μὰ τὸν εὐμενοῦ[ν]τ[ά] μοι Δία·
 κοινωνὸς ἦλθον το[ῦ βί]ου κα[ί] τῆς τύ[χη]ς. 820
 ἔπταικεν; οἴσω τοῦτ[ο] λοιπὸν, ὡς δ[έ]ον·
 δύ' οἰκίας οἰκοῦνθ' ὑπ' [ἐκ]είνης ἀγόμε[νον]
 προσέχοντ' ἐκείνη ταῖς θαλα..[

801 οὐ, πάτε]ρ Au(stin) : ὃ πάτε]ρ Gro(newald). – πεπλα[σμένην Tu(rner), Gro.

802 ἔχω περὶ] Gro. – συμφέρε]ιν Tu.

803 ἀλλ' εὐτ]ελῆ Ca(sanova) : ἢ κάφ]ελῆ vel ὃ μὴ μ' ἀφ]έλη Gro.

εἰς[ός σ' ἐμοῦ nuper legi et supplevi (antea con. εἰμ['] εὐπορος K(oenen)-G(agos) : εἰμ['] οὐ κακῆ Gro : εἰμ['] ἔνδικος Fu(rley) : εἰ μ[ου] σοφός Ca).

804 βέλτ]ιον Ar(nott) : scriptum βελτε]ιον censeo. – ἢ τ' εὖνοια K-G.

[ᾶ]ν ἐφισταμένη Ca 2014 (P.Mich.) : [.]νερισταμένη legerat Rō(mer).

]παρισταμένη[P.Oxy. : ὑπερισταμένη con. Gro, Ar. – [κρατεῖ Gro.

805 τελέω]ς vel ταχέω]ς Gro. – πείθεσθα[ί τ'] ἐμοὶ Rō. – ἐπά]γει Gro.

806 πρῶτον δ]ὲ Rō. – τοῦτο πάπ<π>α[K-G (P.Mich.) : ο]ὔ, π[άπ(π)α Ca 2014 (P.Oxy. 3533).

– σοὶ παρὸν Rō (P.Mich.) :]δυνατόν δο[κ]εῖ Tu (P.Oxy. 3532) : λυπηρόν utroque loco legit Fu, repereram.

¹⁷ Furley 2013, 82-90; cfr., in questo stesso volume, pp. 25-39.

- 807 αὐτόν με] Ca : ἔμ' ἄνδρα] Rō. – τυχεῖν Rō : τύχην Tu (P.Oxy.), edd. priores
 808 καὶ τὰς] Gro, Ca : πάξ· τὰς] Rō : ἄλλας θ'] Fu – δεύτερο[ν Gro.
 809 τῶν σοι] (sc. ἠκόντων vel ἐλθόντων) hic primum supplevi : τῶν μοι] (sc. γεγενημένων?)
 Gro, K-G, Rō : τῶν νῦν] Ca 2014 – [ἐ]τίθεις Rō
 810 ἀλλ' οὐ]δὲν αἰσχροὺν K-G. – ἐν ὀλίγοις εὐρί[σκε]ται Rō.
 811 τάκρι]βές Bathrellou : ἀκρι]βές K-G. – Reliqua Rō .
 812 ἴσασι Gro. – τεινεται P.Mich.
 813 τ[ῆ]ς Rō. – [ἄκρ]ας hic primum supplevi : [μι]ᾶς Rō : [ὄλ]ης Fu.
 814 φ[υ]γεῖν Tu. – Reliqua legit et suppl. Rō. 815 ᾗ Rō : ᾧ Tu. – πω[ς] Ca : πω legit Rō.
 816 ἐ[φῆ]κας Rō: ᾗ[φ]ῆκας Tu. – Reliqua legit et suppl. Rō.
 817 ἦλθ[ον] K.-G. – ἐὺποροφτά[τ]ω Rō. 818 εαν P.Mich., αν P.Oxy. Omnia suppl. Gro.
 819-820 legit et suppl. Rō. 821 τοῦτ[ο] Rō. – δ[έ]ον nuper legi et supplevi : ᾗ[ε]ι Rō.
 822 [ἐκ]είνης Rō. – ἀγόμ[ε]νον] Gro. 823 ἐκείνη P.Mich. : ἐκείναις P.Oxy.

Questa la mia traduzione:

«Non, o babbo, la mia opinione elaborata su tutti gli aspetti, per qualunque cosa tu ritenga mi sia utile, io posso dire, ma cose semplici: e infatti è ovvio che tu ragioni meglio di me, e la benevolenza, se prevale, alla fine ti vince e ti porta piuttosto a darmi retta. La prima cosa è questa: babbo, forse a te non sembra vero che io, in coincidenza, non gli abbia fatto nessuna offesa? E quelle che hanno sbagliato, lasciàmole stare.

La seconda: di quanto è arrivato invero da lui a te, tu ritenevi colpevole lui: ma non c'è niente di vergognoso. In pochi sono al corrente della precisa verità: i più invece conoscono solo l'accaduto, e dicono che mi punisce, sbagliando di fronte alla verità più profonda.

“Bisogna invece che tu scappi da lui quanto da Onesimo!”? In effetti, con le parole che hai detto poco fa, tu hai lanciato una proposta un po' vergognosa.

“Finirà male quello!”: allora io dovrei fuggire per questo? Sono forse venuta per dividere con lui la buona sorte finché è molto ricco? E se invece è senza mezzi, non dovrei più darmi pensiero per lui? Per Zeus benevolo con me! Io sono venuta qui come compagna della vita e della sorte. È caduto? Sopporterò questo, di conseguenza, secondo necessità: che (*viva*) tenendo due case, essendo attirato da quella, prestando attenzione per lei alle...».

Mi fermo qui nella traduzione perché il nuovo papiro finisce qui. Per gli altri versi si conosce solo la parte sinistra della colonna, e quindi la nostra conoscenza non è così chiara.

Rispetto al testo e alla traduzione pubblicati da Alain Blanchard nella recentissima edizione *Belles Lettres* (2013, vol. II)¹⁸, che riprende da vicino quello edito da Cornelia Römer, il testo che io vi ho proposto presenta alcune differenze di rilievo. Ne segnalo solo le maggiori, dando più spazio a

¹⁸ Vd. Blanchard 2013, 112-115.

quelle presentate qui per la prima volta.

All'inizio, vv. 801-803, già nel testo presentato al Congresso di papirologia di Varsavia¹⁹ ho modificato il parere che io stesso avevo espresso in «ZPE»186²⁰: ho rinunciato alla mia integrazione πρὸ] πάντων, perché ho capito che Panfile dice che non sa e non può esprimere la sua opinione in modo articolato, elaborato, rifinito in tutti gli aspetti per ognuna delle argomentazioni proposte da Smicrine perché utili, vantaggiose. Le integrazioni 'vecchie' di Gronewald vanno tutte bene: è un'espressione pienamente retorica. Panfile non farà un grande discorso, rifinito in tutti i particolari per ognuna delle questioni: dirà invece cose semplici, di poco valore. Ribadisco però la mia integrazione ἀλλ' εὐτ]ελῆ al v. 803 e, soprattutto, ripropongo con decisione la negazione οὐ all'inizio del v. 801, già proposta da Austin nel 2008.

Non solo, ma – nel mio intervento a Varsavia – ho individuato anche un modello preciso che, con ogni probabilità, Panfile e Menandro hanno in mente. Platone, proprio all'inizio della *Apologia di Socrate*, fa dire al filosofo: (§ 17) οὐ μέντοι, μὰ Δία, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, κεκαλλιεπημένους γε λόγους... ἀλλ' ἀκούσεσθε εἰκῆ λεγόμενα τοῖς ἐπιτυχοῦσιν ὀνόμασιν... «Non però, per Zeus, o uomini ateniesi, discorsi ornati nelle parole e nel fraseggio, né bene orchestrati, ma sentirete cose dette alla rinfusa, con le parole che capitano...»²¹. E poi conclude che non è consentito andar lì alla sua età τῆδε τῆ ἡλικία ὥσπερ μειρακίῳ πλάττοντι λόγους. La coincidenza nel costruito e nella terminologia è fortissima. È dunque evidente fin dall'inizio che Panfile usa la modestia, l'ironia socratica, non la sapienza di una eroina euripidea.

Per questo al v. 803 io intendevo εἶ «tu sei», non εἰμ[ί come hanno inteso finora tutti gli studiosi. Secondo questi, Panfile parla di sé, affermando di saper ragionare e dire le sue ragioni, di essere brava (εὐπορος Koenen-Gagos, οὐ κακῆ Gronewald, Blanchard); al contrario, secondo la mia interpretazione Panfile si appella – per lusinga e *captatio benevolentiae* – alle capacità di riflessione e alla benevolenza del padre, perché ho sempre inteso così il testo: «tu sei capace di ragionare meglio e, per benevolenza, alla fine mi darai ragione». In proposito però oggi posso, anzi devo comunicare una novità papirologica che a me sembra davvero rilevante.

Tracce dell'ultima lettera del rigo compaiono solo nel P.Oxy. 3532 (fr. 3), forse μ oppure ν secondo Turner; il P.Oxy. 3533 riporta solo γαρ φρονεῖν εἰ[. Gronewald nel 1986 trascriveva solo εἰ[. La lettura εἰμ[è stata confer-

¹⁹ Casanova in corso di stampa.

²⁰ Casanova 2013.

²¹ La traduzione è mia, ma risente di quella di Maria Michela Sassi (Platone, *Apologia di Socrate*, Milano 1993).

mata da Nünlist nell'apparato dell'edizione di Furley²². Ebbene, da un controllo 'di routine' fatto da me sulla fotografia disponibile sul sito dei P.Oxy. mi è esplosa una novità imprevista: a mio avviso le tracce non consentono la lettura εἰμ[, ma consigliano vivamente la lettura εἰκ[²³. Se questo è giusto – come io credo con particolare convinzione – risultano da escludere sia la diffusa integrazione εἰμ[ί sia la mia 'vecchia' congettura εἰ μ[ου. Ne emerge in maniera quasi prepotente la congettura εἰκ[ός (sott. ἐστὶ), cioè il testo che ho proposto prima: φρονεῖν εἰκ[ός σ' ἐμοῦ / βέλτ[ιον. È un'espressione che s'impone per la sua semplicità e, per di più, ha un preciso (e prezioso) parallelo nello stesso Menandro²⁴: in *Aspis* 208-9, di fronte all'avido Smicrine che ragiona a modo suo (cioè da cattivo prepotente), Davo risponde: φρονεῖς ἐμοῦ / βέλτιον εἰκότως («Certamente tu ragioni meglio di me»). È una concessione al prepotente in realtà ironica, che somiglia davvero molto alla concessione che Panfile fa qui a suo padre per iniziare in maniera rispettosa. E questa è la novità testuale più rilevante che io vi ho portato oggi e ben volentieri dedico alla memoria del mio maestro, che ci ha insegnato ad apprezzare la delicatezza dell'umanità femminile nelle commedie menandree, al punto da dedicare il suo volume all'amata consorte Giulia, definita «simbolo dell'umanità migliore vagheggiata da Menandro, il poeta della bontà umana»²⁵.

Quanto al testo del v. 804, segnalo che la mia lettura (e congettura)

ἢ τ' εὖνοι' [ἄ]ν ἐφισταμένη

non è invece nuova di oggi. L'ho presentata per la prima volta a Varsavia, mentre in precedenza mi accontentavo anch'io della 'correzione' di Arnott

ἢ τ' εὖνοι' [ύ]περισταμένη

che Blanchard stampa ancora come lettura reale. In realtà la situazione testuale è complessa, perché nei due P.Oxy. (3532+3533) si legge εὖν[ο]ια παρισταμένη (variante *deterior* per ragioni metriche), mentre nel nuovo P.Mich. io ho letto con sicurezza ευνοια [.]νεφισταμένη e non]νερισταμένη come ha fatto Cornelia Römer²⁶, né – men che meno – ἀνέριστά μ' ἐννο-

²² Furley 2009, 65.

²³ Le ultime due lettere sono un po' distanziate tra loro, ma questo ovviamente non significa nulla.

²⁴ Come mi ha prontamente segnalato l'amico Andreas Katsouris, che ringrazio qui vivamente.

²⁵ Barigazzi 1965, p. XI.

²⁶ La nuova lettura mi è stata possibile grazie alla squisita gentilezza di Cornelia Römer, che mi ha passato una nuova splendida fotografia digitale del papiro. A lei va il mio più cordiale ringraziamento per la sua preziosa collaborazione (e anche per la bella amicizia che ci lega da molti anni). Aggiungo che la stessa Römer (2012a, 118 e 119) segnalava che la

εἶν (vel μὲν νοεῖν) come ha azzardato W. Furley²⁷.

Il passo dice dunque che Panfile sa – o, meglio, spera e si augura – che la benevolenza del padre verso lei, *se* prevale, lo porterà a dare ascolto alle sue preghiere. L’augurio, naturalmente, rientra in un semplice ed evidente tentativo di *captatio benevolentiae*.

Col v. 806 si ha la prima considerazione di Panfile:

πρῶτον δ]ὲ τοῦτ’ [ο]ὔ, πάπ[<π>α, σ]οὶ παρὸν δοκεῖ
αὐτόν με] μηδὲν ἠδικηκῦα[ν] τυχεῖν;

È la prima cosa che Panfile vuole puntualizzare. Si noti: come ha premesso, la donna non svolge una argomentazione ampia e circostanziata, ma pone una prima domanda puntuale: «babbo, a te non sembra possibile che io, in coincidenza, non lo abbia mai offeso?».

In verità la tradizione testuale di questi due versi è un po’ intricata, ma è stata già risolta da me nel senso qui indicato in occasione del Convegno di Varsavia. Ci ritorno brevemente perché vorrei essere molto chiaro in proposito.

Nel mio contributo in «ZPE» 186 (2013) io tentavo di interpretare la frase in senso affermativo, collegando τυχεῖν col τοῦτο iniziale e integrando μ]οι accanto a δοκεῖ al v. 808. Proseguendo le mie ricerche, mi sono convinto però che il verbo τυχεῖν, messo proprio accanto al participio, non può sfuggire all’aurea norma del costrutto participiale di τυγχάνω, che finisce per assumere un valore che in italiano si rende bene con un avverbio («per caso» o, meglio, «in coincidenza»). Di conseguenza risulta più probabile che la frase sia interrogativa, e il pronome mancante sia dunque σ]οι, come già intendeva Cornelia Römer. L’ossatura della proposizione diventa così chiara: «a te sembra possibile che io non lo abbia mai tradito?».

Tuttavia, in una frase del genere, secondo me bisogna stare ben attenti al tono della domanda, perché si rischia di ottenere l’effetto sbagliato, che – in teatro – sarebbe davvero esilarante (la domanda «tu pensi che io non l’abbia mai tradito?» può essere intesa fatalmente come “tu sbagli: io l’ho tradito molte volte!”).

Ebbene, procedendo con accurati e pazienti controlli sulle fotografie dei papiri, io ho potuto accertarmi di tre dati che ritengo importanti e decisivi:

a) nel P.Oxy. 3532 (fr. 3) c’è scritto sicuramente δυγατον δοκει come leggeva Turner e non λυπηρον δοκει come ha tentato Furley;

b) nel P.Mich. nuovo c’è scritto sicuramente]οι παρον δοκει, come ha

terza lettera può essere ρ oppure φ, ma prendeva in considerazione solo la congettura [σ]υ]νεφισταμένη, che è da escludere per ragioni di spazio.

²⁷ Furley 2013, 86 e 88; cfr., in questo stesso volume, p. 33.

letto C. Römer e non]οιπηρον δοκει (da intendersi come un grosso errore di itacismo per λ]υπηρον δοκει), come crede Furley²⁸.

Dunque al v. 808 abbiamo attestate due varianti, che sono invero più o meno equivalenti (anche παρόν significa «possibile»²⁹ nel senso di ‘reale’, ‘presente’, ‘vero’).

c) nel P.Oxy. 3533 c’è scritto]υπ[]ον, come leggeva il suo editore Turner, che (sommando col testo di P.Oxy. 3532) tentava λ]ύπ[ης ἀ]δύνατον δοκεῖ. Dopo la scoperta del testo conservato dal P.Mich., la congettura inevitabile e necessaria per la lezione del P.Oxy. 3533 è, secondo me:

ο]ϋ, π[άπ(π)α, σοι παρ]όν³⁰ δοκεῖ (κτλ.);

Questo papiro attesta dunque una ulteriore variante, a mio avviso preziosa: la presenza della negazione iniziale οϋ, che rende retorica l’interrogativa. «O babbo, a te *non* sembra possibile che io non l’abbia mai tradito?». Dati i rischi espressivi cui prima accennavo, ritengo decisamente preferibile accettare la variante retorica del P.Oxy. 3533 piuttosto che la domanda secca degli altri due papiri («O babbo, ti sembra possibile che io non l’abbia mai tradito?»). Mi si consenta di sottolineare che la lettura di οϋ nel testo del v. 808 è sicuramente un’acquisizione importante per l’interpretazione del brano.

Dunque Panfile non svolge una vera argomentazione ‘campale’ di difesa contro il padre, ma passa subito ad un punto molto specifico: la propria innocenza. E su questa ella chiede un pronunciamento del padre. Noi non sappiamo se Smicrine avesse prima messo in dubbio la fedeltà di Panfile al marito: anzi, non abbiamo elementi per pensarlo³¹. Ma Panfile ha bisogno di impostare correttamente il suo problema e lo impone così direttamente: tu credi che io abbia compiuto una qualche offesa volontaria verso di lui? Qui compare la precisa terminologia menandrea ed aristotelica messa in evidenza da Barigazzi. Panfile sa di essere sospettata di ἀδίκημα verso il marito, cioè

²⁸ Cfr. p. 34 s. di questo stesso volume. Ovviamente io esprimo qui con franchezza la mia opinione. Con questo, è chiaro che non intendo minimamente sminuire la mia stima per William Furley, né – tanto meno – intaccare la nostra decennale amicizia. Del resto, sono miei ottimi amici sia Cornelia Römer che William Furley, e spero vivamente che continuino ad esserlo entrambi per tanti anni ancora. Semplicemente, come recita dice un celebre adagio, *amicus Plato, sed magis amica veritas*.

²⁹ L’equivalenza è particolarmente evidente, ad es., tra i due accusativi assoluti παρόν e δυνατόν ὄν («essendo possibile»).

³⁰ Per ragioni di spazio (per non ampliare troppo la lacuna intermedia – di 7 lettere secondo Turner), ritengo più probabile παρ]ον che δυνατ]ον, come ho già argomentato a Varsovia (vd. Casanova in corso di stampa, p. 10).

³¹ Smicrine non sa nulla della presunta colpa di Panfile, che ha partorito un bambino e lo ha esposto durante l’assenza del marito. Il marito, al suo ritorno, lo ha saputo: il padre no.

di offesa volontaria, cioè di tradimento deliberato. Si sa che qualcuno (il servo Onesimo, per la precisione³²) ha riferito in tal senso a Carisio e questo la sta punendo, come dice lei stessa al v. 812. E da qui ella vuol partire nel suo discorso al padre, riaffermando con forza la sua innocenza totale. Non per caso questa è la prima presa di posizione che Panfile impone al padre: come prima cosa bisogna essere convinti che lei al marito non ha fatto nessun torto (ἀδίκημα).

Naturalmente, se si entra in questo ordine di idee e in questa terminologia, si può pensare che ci sia stato da parte sua un qualche sbaglio (ἀμάρτημα). E Panfile non lo esclude, ma amplia il discorso, passando dal singolare al plurale: delle donne che hanno sbagliato è meglio non parlare affatto. Con ciò Panfile non solo sorvola su eventuali sbagli suoi, ma impone anche di tagliare drasticamente i discorsi sconvenienti che il padre le stava facendo. Al v. 793 s. Smicrine ha usato un'espressione 'forte' («È difficile per una donna onesta combattere con una puttana»). Il padre ha usato addirittura la parola πόρνη; il linguaggio della figlia è sempre moderato e suona qui come un rimprovero. Il discorso sulle donne che hanno sbagliato, in generale e nel suo complesso, è un discorso da lasciar perdere.

Ma – si noti – è qui evidentissima la distinzione menandrea tra ἀδικήματα e ἀμαρτήματα: una distinzione che riporta decisamente ad Aristotele, come insegnava il mio maestro³³.

Nei vv. 809 ss. c'è la seconda osservazione di Panfile, che riguarda, a mio avviso, non τῶν μοι] παρὰ τούτου, come s'intende comunemente (la congettura è già di Gronewald, ed è stata finora accettata da tutti), né τῶν νῦν] παρὰ τούτου, come ho tentato io in passato («ZPE» 186). Adesso ne sono sicuro, al punto che mi sembra strano di non averlo capito prima. Il verso dice sicuramente:

τῶν σοι] παρὰ τούτου γ' αἴτιον τοῦτον [ἐ]τίθεις

Si parla delle informazioni cattive, allarmanti, che sono arrivate agli orecchi di Smicrine, per le quali il vecchio è venuto da casa sua in città con l'intenzione di salvare la dote della figlia. In particolare, fin dall'inizio della commedia (vd. fr. 6 S. e vv. 127 ss.) Smicrine arriva perché ha saputo che il genero spende cifre per lui spaventose in mangiate e bevute. Nei vv. 134 ss. egli brontola tra sé: «S'è preso una dote di quattro talenti d'argento e non ritiene di dover vivere con la moglie. Ha abbandonato il tetto coniugale: paga dodici dracme al giorno a un lenone». E Cherestrato, che ha sentito, com-

³² Come si capisce dalla 'confessione' contenuta nei vv. 422-423.

³³ In proposito rimando naturalmente alle mie pagine di Nottingham (Casanova 2014, 141-143), ma si veda anche Blanchard 2007, 99-116.

menta ‘a parte’: «Dodici dracme: è bene informato costui della faccenda»³⁴.

Ebbene, proprio di quelle dettagliate informazioni sta parlando ora Panfile: «Delle cose che sono arrivate da lui a te...». Si noti il complemento *παρὰ τούτου*: è complemento di provenienza, non di agente. Non sono quindi le cose fatte da lui, ma quelle riferite, riportate da altri, pervenute tramite informatori da Carisio a Smicrine: informazioni, soffiare, pettegolezzi. Il verbo sottinteso è a mio avviso *ἐλθόντων* oppure *ἠκόντων*, e che sia sottinteso un verbo di movimento è indicato proprio dal fatto che il dativo è seguito dal complemento di provenienza *παρὰ τούτου*.

Riprendo dunque la traduzione: «Di tutte le cose arrivate da lui a te, tu ritenevi responsabile (o colpevole) lui». Si noti il gioco oppositivo *παρὰ τούτου ... τοῦτον*. L'accostamento non è certo casuale: l'effetto è preciso. «Tu ritenevi responsabile lui», ma forse... Il sottinteso è ovvio: può darsi che sia anche colpa di altri (forse di chi ha fatto le soffiare malevole; e poi... le feste si svolgono a casa di Cherestrato...). Ma questo resta del tutto inespresso. Panfile – naturalmente – non si sofferma in proposito: obietta piuttosto che, di per sé, nelle feste e nei banchetti non c'è niente di male, niente di vergognoso. («La verità – intercala – la sanno sempre in pochi: gli altri dicono solo che punisce me; anche se – aggiunge di suo – si sbaglia di grosso rispetto alla verità più profonda» o, se si vuole «più alta»³⁵). Vergognoso è invece il suggerimento che Smicrine ha dato a lei quando ha detto: «Tu devi scappare da lui e da Onesimo». La precisa corrispondenza tra i due *αἰσχρόν* (800 e 815) non può certo sfuggire: vergognosa, indecente, è piuttosto la sua pretesa di farle rompere il matrimonio.

«Ma è rovinato, finirà male» (ha detto Smicrine): e qui viene maggiormente in luce la ricca umanità della donna: «io dovrei fuggire per questo? Io l'ho sposato per dividere con lui solo la ricchezza? E, se invece diventa povero, non devo più pensare a lui?». La protesta sincera di Panfile si esprime in una serie di domande retoriche spezzate, seguite da una esclamazione apotropaica, che vuole scongiurare quella eventualità: «per Zeus benevolo con me»³⁶ (noi diremmo: “Dio ci scampi e liberi!”). La conclusione è umanamente grande, sincera e compatta, chiusa come è in un solo verso dal sapore di sentenza, come avviene non di rado in Menandro. *Κοινωνὸς ἦλθον*

³⁴ Mi sia concesso, per brevità, riportare solo la traduzione di Martina 1997, rinunciando a trascrivere il testo di quei versi, a noi noti da tempo.

³⁵ Alla fine del v. 813 ho anteposto la mia congettura [ἄκρ]αζ a quella proposta da C. Römer [μ]ῆζ. Ritengo improbabile la lettura [ᾠ]ης tentata da Furley. Del resto Menandro usa altre due volte ἄκροζ in sesta sede di trimetro: vd. *Dysc.* 451 e fr. 19 K.-A.

³⁶ Furley ha tentato di distruggere questa esclamazione, proponendo una diversa lettura del papiro (cfr. pp. 33-34 di questo volume), che io – dopo un accurato controllo delle tracce – non ritengo possibile.

τοῦ βίου καὶ τῆς τύχης: «Io sono venuta a condividere la vita e la sorte».

Segue una piccola, piccolissima domanda, espressa con una sola parola, in barba alla sintassi normativa: «È caduto?». Si noti la delicatezza del verbo. La risposta è semplice, diretta, immediata: οἶσω τοῦτ[ο] λοιπόν. È il linguaggio della tolleranza.

Due piccole note filologiche sono forse opportune. La congettura οἶσω τοῦτ[ο] λοιπόν lascia qualche perplessità in un mio amico americano, ma il testo è chiaro: «sopporterò questo di conseguenza» – τοῦτ[ο] è neutro e la metrica esclude che possa esserci τοῦτ[ο]ν, mentre λοιπόν è usato avverbialmente, come avviene in Plat. *Gorg.* 458d, Pol. 1.15.11, 3.96.14 ecc. e significa «di conseguenza», «dunque»³⁷.

E, alla fine del verso, io leggo ὡς δ[έ]ον, «secondo necessità», «nella misura in cui sarà necessario» (non ὡς εἰ[δέ]ι, come leggeva la Römer, né ὡς λέγεις, come ha tentato Furley). Nei vv. 822 s. bisogna congetturare un'oggettiva con un infinito quale *vivere*, o *continuare* (e.g. ζῆν αὐτόν o affini).

A seguire, il testo si fa difficile³⁸, anche se il senso si intravede. Panfile procede per spunti staccati, non per argomentazioni elaborate e complete, come ha detto all'inizio. Non è più sicuro che nei vv. 824-828 alluda all'eventualità di un secondo matrimonio, come si pensava prima (la parte destra del verso è tutta mancante e su εἰ[ς] γάμον δώσεις io ho oggi molti dubbi): probabilmente si tratta della necessità per Carisio di avere anche un'altra casa. Di certo nei vv. 829 ss. parla dell'eventualità che il marito la cacci di casa (829) e che la rivale ricorra alla calunnia (834 s.). Non so nemmeno se al v. 834 bisogna davvero integrare il nome Carisio: di certo è importante, anzi importantissima l'obiezione che fa capolino al v. 830. «Mi cacerà?» ha detto al v. 829, probabilmente ripetendo parole del padre. La risposta è chiara: «perché dovrebbe cacciarmi se vedrà che io sono benevola?» – anzi, diciamo meglio: se vedrà εὖνοον οὐσ[αν] ἐμέ. È difficile, anzi pressoché impossibile tradurre bene questo aggettivo: eppure è molto importante. Panfile conta sulla εὖνοια, diciamo sulla «benevolenza», per risolvere la questione col marito.

Ma – attenzione – εὖνοια non è «voler bene»: *eunoia* non è *philia*. *Eunoia* è un termine menandro che, come ha illustrato Barigazzi, riporta decisamente ad Aristotele, che nell'*Etica Nicomachea* la distingue nettamente dall'amore, dall'amicizia e dall'affetto, e ne fa un preciso valore etico: ne parla in 8.2 e ci ritorna dettagliatamente in 9.5. È la base per una corretta e

³⁷ Cfr. F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino 1996, s.v.

³⁸ Faccio riferimento per rapidità al testo edito da Blanchard 2013, che riprende in sostanza quello di Furley 2009.

solidale convivenza civile: è correttezza, benevolenza, buona volontà nei rapporti interpersonali.

Barigazzi ha messo in luce 50 anni fa che questa è la parola-chiave del messaggio umano che emerge dal *Dyscolos* (vv. 710 ss.)³⁹, quando Cnemone, il *dyscolos*, confessa di non aver mai pensato che altri avessero εὐνοια nei rapporti con lui e invece Gorgia, il figliastro, lo ha vinto con la sua disponibilità.

Il nuovo testo della *rthesis* di Panfile conferma pienamente che si tratta di una parola chiave del messaggio menandro, perché qui il termine compare addirittura due volte, in due passaggi egualmente rilevanti.

All'inizio, nei vv. 804-5, Panfile ha detto chiaramente che conta sulla *eunoia* del padre, sulla sua «benevolenza», per risolvere la questione con lui. E qui, verso la fine del suo discorso, emerge che anche col marito sarà la *eunoia* la sua arma vincente. Non parla di amore, né di affetto, né di amicizia (né ἔρως, né φιλία, né φίλησις). Non dice “ma io lo amo”; non dice “restiamo amici”: conta sulla *eunoia* per continuare, una benevolenza intesa come disponibilità alla collaborazione che non implica contraccambio e non presuppone nemmeno la conoscenza, come spiega ripetutamente Aristotele (*E.N.* 8.2, 1155b 33 ss.; cfr. 9.5, 1166b 30 ss.).

Così, per concludere, questo brano risulta davvero molto importante, prezioso per chi voglia cogliere la formazione spirituale di Menandro.

È un discorso di rilevanza etica grande, che parte negando anzitutto che ci sia stato un ἀδίκημα (colpa grave) da parte di Panfile stessa (ed escludendo, *en passant*, che si voglia parlare di ἀμαρτήματα femminili, cioè di sbagli delle donne). Si discute invece del comportamento dell'uomo, che pretende di punire e sbaglia (τίνεται / ἀτυχῶν 812-3), anche se si rende responsabile (αἴτιος 809) di vari errori e probabilmente finirà male. Ma si tratta sempre di ἀτυχήματα, per dirla con Aristotele: la parola τύχη e i suoi composti (ἀτυχία, εὐτυχία, συνευτυχία) e i suoi sinonimi si susseguono continuamente nel brano. Certo qualcuno non sa: la verità vera, la sanno sempre in pochi (800). Ma – chiaramente – bisogna distinguere bene ciò che è vergognoso (αἰσχρόν) da ciò che non lo è (810 vs. 815). E la soluzione, per Panfile, non è certo la fuga (anche il verbo φεύγω ricorre spesso nel brano): è proprio la *eunoia*, la buona volontà, il fondamento per una convivenza civile.

Uno studioso americano, J.R. Porter, in un articolo del 2000 su «Illinois Classical Studies»⁴⁰, argomentava che il discorso di Panfile richiama quelli della *Melanippe Sophé* di Euripide e di Lisistrata nella commedia di Aristotele.

³⁹ Vd. Barigazzi 1965, 52; cfr. Barigazzi 1959, 184-195.

⁴⁰ Porter 1999-2000, 157-173.

fane, mentre Arnott 2004 osservava che «facendo Panfile così lucida ed eloquente, Menandro ha abbandonato la concretezza del realismo per creare una delle più belle difese della lealtà coniugale nella Grecia antica»⁴¹. Io credo che entrambe le affermazioni vadano molto attenuate. Secondo me può essere vero che Menandro riprende Euripide (e Aristofane), ma di certo egli rinuncia chiaramente all'aggressività oratoria di quei personaggi (uno mitico, Melanippe, l'altro paradossale, Lisistrata), optando invece per una figura di donna che – passando attraverso l'umiltà (o ironia) socratica, oltre che attraverso l'etica di Aristotele – molto più realisticamente non ostenta la sua φρόνησις, ma punta su quella del padre (v. 803), e conta sulla εὔνοια di lui per riuscire a convincerlo (804-805). Analogamente, Panfile conta sulla propria *eunoia* (830) e sulla propria tolleranza (821 ss.) per risolvere il problema dei rapporti col marito e con la (eventuale) rivale. Ovvero: la semplice fermezza di Panfile dista secondo me molti anni-luce dall'aggressività di Melanippe e di Lisistrata, e ne fa un personaggio più umano, quotidiano e credibile, perché molto vicino al modello di moglie che ogni uomo, nell'immaginario collettivo degli antichi Greci, auspicava e sperava di avere.

ANGELO CASANOVA

Riferimenti bibliografici

- W. G. Arnott, *Menander's Epitrepontes in the Light of the New Papyri*, in D. L. Cairns - R.A. Knox (edd.), *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens. Essays in honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea 2004, 269-292.
- C. Austin, *Marriage on the Rocks: Pamphile in Menander's Epitrepontes*, «AAntHung» 48, 2008, 19-27.
- A. Barigazzi, *Studi menandrei I-II*, «Athenaeum» 33, 1955, 267-326.
- A. Barigazzi, *Il Dyscolos di Menandro o la commedia della solidarietà umana*, «Athenaeum» 37, 1959, 184-195.
- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- A. Blanchard, *La comédie de Ménandre. Politique, éthique, esthétique*, Paris 2007.
- A. Blanchard, *Ménandre, II. Le Héros, L'arbitrage, La tondue, La Fabula incerta du Caire*, Paris 2013.
- H.-D. Blume, *Menander*, Darmstadt 1998.
- A. Casanova, *Riflessioni sul P.Mich. 4733 (Menandro, Epitr. 786 ss.)*, in B. Kramer et alii (edd.), *Akten des 21. Internationalen Papyrologenkongresses, Berlin 13-19 August 1995*, Stuttgart 1997, I, 158-162.
- A. Casanova, *Sui nuovi frammenti dell'atto IV degli Epitrepontes: note sulla rhexis di Panfile*, «ZPE» 186, 2013, 94-99.
- A. Casanova, *Menander and the Peripatos. New Insights into an Old Question*, in A. H. Sommerstein (ed.), *Menander in Contexts*, New York-London 2014, 137-151.

⁴¹ Arnott 2004, 277.

- A. Casanova, *Note sul lessico della rhesis di Panfile (Men., Epitr. 801-835)*, relazione presentata al 27th International Congress of Papyrology, Warsaw 2013, 29 July - 3 August, in corso di stampa negli Atti del Congresso, editi a cura di Tomasz Derda, Andrzej Mironczuk, Jakub Urbanik e altri.
- W. D. Furley, *Menander Epitrepontes*, BICS Suppl. 106, London 2009.
- W. D. Furley, *Pamphile Regains Her Voice: on the Newly Published Fragments of Menander's Epitrepontes*, «ZPE» 185, 2013, 82-90.
- M. Gigante, *Menandro e il Peripato*, in R. B. Palmer - R. Hamerton-Kelly (edd.), *Philomathes. Studies and Essays in the Humanities in Memory of Philip Merlan*, The Hague 1971, 461-484.
- M. Gronewald, *Menander, Epitrepontes: Neue Fragmente aus Akt III und IV*, «ZPE» 66, 1986, 1-13.
- A. Martina, *Menandro. Epitrepontes*, vol. I (*Introduzione, testo critico e traduzione*), Roma 1997; vol. II (in due tomi: *Prolegomeni e Commento*), Roma 2000.
- J. R. Porter, *Euripides and Menander: Epitrepontes, Act IV*, «ICS» 24-25, 1999-2000 [*Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, ed. by M. Cropp, K. Lee, D. Sansone], 157-173.
- C. Römer, *New Fragments of Act IV, Epitrepontes 786-823 Sandbach (P. Mich. 4752 A, B and C)*, «ZPE» 182, 2012, 112-120.
- C. Römer, *A New Fragment of End of Act III, Epitrepontes 690-701 Sandbach (P. Mich. 4805)*, «ZPE» 183, 2012, 33-36.
- F. H. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford 1990².
- E. G. Turner, *The Oxyrhynchus Papyri*, L, London 1983, 36-48 (+ plates IV-V).

REVISITING SOME QUESTIONS IN THE TEXT OF *EPITREPONTES*

At the Menander conference in Florence (September 30–October 1, 2013) I presented for discussion some points in the new fragments of *Epitrepontes* first published by Cornelia Römer in «ZPE». Since these suggestions have already appeared in «ZPE»¹, I would like to take this opportunity to address questions which were raised in the discussion following my paper², as well as to revisit several other passages in the play, in the hope that further light can be shed on them³. It seems sensible to take the lines in question in numerical order.

Line 156

P.Oxy. 4021 is very difficult to read at this point, but ἀγγου at line beginning is relatively clear. The first editors Turner-Parsons thought of ἄγχουμαι but questioned the suitability of the word in comedy, where the compound ἀπάγχουμαι, «hang oneself», is more common. ἀγγουῦ, «near», is certainly unsuited to the genre, nor is a genitive noun anywhere in sight. Bathrellou suggested ἄσκους followed by ἑκατόν, «a hundred flasks»⁴; Smikrines, the speaker, might be referring again to Charisios' overspending on wine (the subject of lines 127–30). Although the traces are indistinct, sigma and kappa of ἄσκους do not look convincing. In particular, what Bathrellou suggests might be sigma, can only be taken as that at a stretch. Gamma is much more plausible. In ἑκατόν, the alpha-tau is not quite right, I think; otherwise the reading is tenable. In 2009 I suggested ἄγγουσ' ἐκεῖ τὸν and I wish to return to the defence of this reading now. Whilst middle ἄγχουμαι is, indeed, questionable, ἄγγω, «squeeze», «throttle», (metaphorical) «press», has good comic pedigree: Aristoph. *Peace* 796, *Wasps* 1039, *Eccl.* 638, 640, *Birds* 1337, 1352, 1575 «strangle»; *Lys.* 81 «throttle»; the metaphorical sense of «squeeze» so as to extort money is found at *Knights* 775; cf. Lukian *Symp.* 32. In the present context Smikrines is muttering to himself about his son-in-law's waywardness. In line 152 he probably said that Charisios should «return» (ἀποδοῦς) the dowry, as Habrotonon in an aside picks up the word (154 τὴν προῖκα). We know from other passages that Smikrines keeps harping on this point: Charisios should return the (sizeable) dowry (688). From later passages we now also know that Smikrines was worried that Charisios

¹ Furley 2013.

² In particular the discussion of the reading proposed for line 806.

³ In addition to recent editions of the play by Sandbach (1990), Martina (1997), Furley (2009), Ireland (2010), we now have A. Blanchard's Budé edition (2013).

⁴ Ap. Austin 2008. Parsons had already considered ἄσκοῦ.

would be financially hard pressed if he had to maintain two women: Pamphile his wife and Habrotonon the mistress (especially lines 694-98; 749-51; with Pamphile's answer 821ff.). It seems to me likely that Smikrines at this earlier point is also referring to the second woman in Charisios' life «squeezing» him of his money: ἄγχουσ' ἐκεῖ τὸν (ἄνδρα?⁵). I would like ἐκεῖνον here, but the first *nu* is not compatible with the traces. In the following line Habrotonon seems to say something about «by night» (νυκτός): is she referring to a price (for herself) by night? The few legible words do not permit further deductions.

Beginning of Act Two

Of a small fragment of P.Mich. 4801 (Menander, *Epitrepontes*) the authors of the still unpublished *Tischvorlage*, L. Koenen and T. Gagos (2002) remark that «Dieses Fragment hat entweder sehr kurze Zeilen 2 und 3 oder beginnt einen neuen Akt mit Z. 4. Aber die Reste passen zu keinem Aktbeginn in den *Epitrepontes*»⁶. With the help of a new scan kindly provided by Arthur Verhoogt (Michigan) I give the following revised transcription:

]φ. .[
]
]
].ερευ.ρα.[
]. τε[.]ειγ[
]. . . ε
].ναι λεγει[
]αρτυρας
].ησηγ.[
].ος θεων
].ως και ταχ[
]χο[. .]ν. .[
]αινεται [
]γεγονεν [.]α[
]. .[5-6]. .[

⁵ At a stretch one might read the following traces as τὸν [..]δρ'.

⁶ The latest version of the *Tischvorlage*, which L. Koenen kindly sent me, is dated August 21, 2002. They call this fragment 4801g fr. 1 and assign it the number 4A in their paper, but this designation seems to conflict with the sources given for their number 3A where P.Mich. 4801g fr. 1, 2, 3 are mentioned.



P. Mich. 4801g (Menander, *Epitrepontes*) cm 2.8 x 7.8
Image digitally reproduced with the permission of the
Papyrology Collection, University of Michigan Library

Assuming that this small fragment does indeed come from the same book roll as contains the other Michigan fragments of *Epitrepontes* we can consider the matter of its placement more carefully. It is in fact extremely unlikely that two consecutive lines would be so short as not to be visible in comparison with the other line endings. In the photograph one sees that the lines both above and below the gap extend considerably to the right, allowing space for up to ten letters. One line might conceivably be exceptionally short in a dramatic text; two in a row is inconceivable. The natural assumption is that the gap visible provided space for the usual indication of an interlude between acts ΧΟΡΟΥ.

It is clear that the legible letters of this fragment do not match the beginnings of acts one, three, four, and five. These can all be ruled out as sufficient text is transmitted at all those points to rule out an overlap.⁷ But what of the beginning of act two? Here Jernstedt and Hutloff read επι[- - -] παντα τανθ[on the Petersburg parchment (= line 172 Sandbach), which Jernstedt supplemented as ἐπι[σφαλῆ μὲν] πάντα τανθ[ρώπων⁸. It was thought from the line beginnings of 175 ὁ δεσπό[της and 176 ὁ γέρω[ν] that Onesimos might be speaking at this point and in lines 566-67 he says something similar about the uncertainty of human affairs (ἐπισφαλῆ / τὰ πράγματ' ἐστί). It is immediately obvious that the supplement is not compatible with a placing of the Michigan scrap at this point, where a word containing .ερευ.ρρ. came near the end of the line. But can we combine the evidence now differently?

In 2008 I had suggested *per litteras* to Colin Austin that we might read a form of ἀνερευνώω in the second half of the line: e.g. ἐπι[σκοποῦντα] πάντα τ' ἀνερευνώ[ντα νῦν (Onesimos talking about Smikrines) or ἐπι[σκοπῶ γῶ] πάντα τ' ἀνερευνώ [τὰ νῦν (Onesimos speaking about himself) (Furley 2009, 78) but René Nünlist reported that the traces after ερευ... were not compatible with ἀνερευνώω; in particular, the second *rho* (see transcript above) is nearly certain. In «ZPE» 175, 2010, 10, Austin took up my suggestion for the placing of the fragment, but with a different reconstruction, this time with ὑπερευφραίνω at line end:

ἐπί[μεμπα ἄ]παντα τανθ[άδ'· οὐχ ὑ]περευφραν[εῖ]

translating (Onesimos speaking): «One can find fault with everything here; it's not going to bring exceeding pleasure [? to my mistress Pamphile]». Although this is technically possible, it runs into difficulties when combined

⁷ One might try to accommodate the fragment at the beginning of act four, as P.Mich. leaves a gap here at line ends. But the possibility is ruled out by the fact that the fragment shows twelve lines of text, whilst the larger fragment of P.Mich. showing the beginning of act four has only nine.

⁸ Jernstedt 1891; Hutloff 1913.

with the beginning of the next line οἰομ[which cannot be 1st p.s. or feminine participle οἰομένη. Austin suggests that «οἰομ[in 173 could be a mistake for οἶμαι»; true, but we had better first assume there is no mistake. A participle such as οἰόμ[ενος is metrically possible. A further objection is that Onesimos is hardly likely to be considering the consequences of the new situation from Pamphile's point of view («it won't please her very much») as he knew when he told Charisios about the baby that he was inevitably destroying Pamphile. Keeping Austin's τὰνθάδε («the situation at hand») I suggest a slight revision:

ἐπί[προσθε] πάντα τὰνθάδ' ὑ]περευφραι[νόμην
οἰόμ[ενος...

The first question is whether the letters -προσθε are sufficient to fill the gap in the Petersburg parchment; I have no way of checking this, as there is no picture available. The first editors clearly thought there was space for ἐπί[σφαλή μὲν] πάντα (8 letters); προσθε only counts six; perhaps we could assume the variant spelling ἐπίπροσθεν (unmetrical, but similar mistakes occur e.g. in *Mis.* 796 Arnott, where P.Oxy. 3967 has τα προσθεν γεν[ομεν', which should read προσθε). ἐπίπροσθε recurs in line 813 of the play⁹. Instances of τὰνθάδε, «the things here», or «the things up to this point», occur e.g. at Menander *Dysk.* 265; Thuc. 6.85.3; Plato *Tim.* 22d4. Palaeographically, a form of ὑπερευφραίνομαι is an excellent match of the traces. The verb in the middle voice («I am overjoyed») is not attested before Lukian *Ikar.* 2.7 and Clemens Alex. *Strom.* 7.12.80 (and other later authors); Philodemos *Po.* 2.17 has the active. Particularly Lukian shows that this is likely to have been a possible verb in comedy.

I imagine that Onesimos is talking to himself in an entrance monologue at the beginning of act two and reassessing the situation now that Smikrines has turned up, extremely displeased by the new marital situation of his daughter following Onesimos' denunciation (he told Charisios about the baby born in his master's absence). We might guess something to the effect of the following in the second line:

οἰόμ[ενος εὖ κάμοι κατὰ νοῦν ὄλ]ως τελεῖν

Onesimos may be admitting that he had thought it would be a good idea to tell Charisios about Pamphile's baby, in the hope perhaps of being rewarded by his master for speaking up and telling the truth. Now he sees that the information has caused pandemonium in the household. Charisios is plunged into despair and has unhappily taken up with Habrotonon in Chairestratos' house; the father in law Smikrines is irate that his son-in-law

⁹ Completed now by new finds of the Michigan papyrus of *Epitrepontes*: see Römer 2012a (P.Mich. 4752) and 2012b (P.Mich. 4805); Furley 2013.

has abandoned his daughter Pamphile and is seeking to dissolve the marriage, or at least confront Charisios. In the following lines it seems that Onesimos goes on to spell out the various aspects of the unfortunate situation following his telling on Pamphile. The beginning of line 174 καὶ τοπ[might be connected with Onesimos' comment in line 557 where he calls Habrotonon τοπαστικόν, «inventive», or «quick-witted», but a long syllable after τοπ[- is ruled out by metre. Articulation is probably καὶ τὸ π[. Then the next two lines begin in P with mention of a «master», δεσπό[της, Charisios presumably¹⁰, and an «old man», ὁ γέρω[ν, Smikrines in the play. These subjects can be linked up quite plausibly now with the line-endings of M (as shown below). The remaining traces of P and M are too slight to provide a sure foothold for reconstruction. So far, then, the combination of P and M at this point permits the following *exempli gratia* reconstruction:

ΧΑΙΡΕΣΤΡΑΤΟΣ

οἷς μ[ῆ] ἵνοχλεῖν εὐκαιρον εἶν[α]ί μο[ι] δ[ο]κεῖ. 171
[ΧΟΡΟΥ]

ΟΝΗΣΙΜΟΣ

ἐπί[προσθε] πάντα τάνθ[άδ' ὕ]πέρευφραι[νόμην] 172
οἰόμ[ενος εὖ] κάμοι κατὰ νοῦν ὄλ[ως] τελεῖν. 173
καὶ τοπ[] . . . ε 174
ὁ δεσπό[της] κακῶς ἀπολωλέ[ναι] λέγει, 175
ὁ γέρω[ν] δὲ προσκαλεῖ κατ' αὐτοῦ μ[άρτυρας] 176
οὐδὲ λό[γ-]]ησηγ .[177
π[ρὸς] θεῶν 178
]λως καὶ ταχ[179
]χο .ν. . . 180
]αίνεται 181
] γέγονεν [.]α[182
]. .[5-6]. .[183

Translation:

CHAIRESTRATOS

... whom it seems to me wise not to tangle with. 171
[Choral Interlude]

ONESIMOS

Before I was overjoyed because I thought 172
the whole situation here would turn out fine for me. 173
[sc. But now I'm beginning to have my doubts.] 174

¹⁰ Theoretically, the «master» here might be Chairestratos, whose servant Syriskos features in the play; however, Syriskos has his first entry a little later in the play, in line 16 of P.Oxy. 4641, so he can hardly be speaking this line: see R. Nünlist, *P.Oxy.* 4641 (2003), 22-28.

Master says that he's come to a miserable end 175
 and the old guy's summoning witnesses against him 176
 [traces of 7 more lines]

Some further points are:

171 The placement of the fragment itself receives some slight corroboration from the traces above the gap. Koenen-Gagos had read an omikron followed perhaps by kappa (or something else). If οκ is right, this clearly tallies with δοκεῖ, a nearly certain supplement of P in the final line of act one.

173 Austin *per litt.* suggested δ]ιϞτε[λ]εῖν.

175 Koenen-Gagos read λέγειν but I cannot see any trace after iota in the photograph.

176 ὁ γέρων. Koenen-Gagos had already pointed to the possible connection here between μάρτυρας and line 659, where Smikrines also calls the spectators to witness. The connection between P and M is given some additional support, I think, by the juxtaposition of these words in this line.

177 λό[. A form of λόγος, presumably.

177-78 K.-G. note before 178 (line 10 of the fragment) «wohl Sprecherwechsel», presumably because of πρὸς θεῶν at the end of the line, indicating the onset of dialogue. In 177 they say]: τ' is «möglich», although I cannot discern anything resembling that on the photograph. If they are right, we would have change of speaker already in 177. If, on the other hand, this is Smikrines' entry already, we get into difficulties with our interpretation of the following fragment (P.Oxy. 4021 fr. 3, with Nünlist's revised text in «ZPE» 144, 2003, 59-61), where it seems that Onesimos is continuing his monologue. Perhaps πρὸς θεῶν does not mark a new speaker's entry. Certainly Smikrines does not have a monopoly on the expression although he does use it 1083; otherwise Karion utters it in line 1, Syriskos in 232. We might expect paragraphus after 177 in P if the speaker changed at the beginning of 178, but, without a photograph, I do not know how much is visible beneath οὐδὲ λο[. And there might still be change of speaker in mid-line of 178, before πρὸς θεῶν.

Line 576

In C, the only manuscript for this line, we read δίδωμ' ἑμαυτοῦ τοὺς οδ[.]ντας· ἀλλ' οὐτοσι. It is easy enough to supply the missing letter for ὀδόντας, «teeth». But the line thus restored is defective in sense and metre. Onesimos is saying that if anyone catches him meddling in the future, he will «let anyone cut out my – teeth» (ἐκτεμεῖν / δίδωμ' ἑμαυτοῦ τοὺς ὀδόντας). As editors have pointed out, ἐκτέμνω is the usual word for castrate,

and one does not castrate someone of their teeth. There have been many attempts to mend the difficulty, and at the same time restore metre (as the line as it stands in C is a syllable too long):

«τὰς γνάθους» ἀλλ' οὐτοσὶ Furley : τοὺς – «τὸ δεῖν» Kassel : «τὰς γονάς» Arnott 1965 : τοὺς – «τί φήμ'» Austin *per litt.* : τούσδε τοὺς— Austin 2010¹¹. Most editors simply omit ἀλλ' to restore metre.

Another solution occurs to me now. Perhaps we should change merely one letter in C and restore τοὺς ἰδόντας, meaning «eyes». That is a reasonable object of ἐκτέμνω, with the sense «gauge out» (like Oedipus in *OT*). Onesimos is promising never to meddle any more. His previous meddling consisted of somehow noticing (we don't know how) that Pamphile had borne a child five months after her marriage to Charisios. He had told on her to his master and this had started all the trouble. Now he promises never to meddle (περιεργασάμενον ἢ λαλήσαντ') again on pain of – having his eyes gauged out. Presumably it was what he had *seen* previously that had got him into trouble. Whether τοὺς ἰδόντας can stand on its own for «my eyes» is not certain; perhaps we should assume that Onesimos broke this sentence off before he could complete it with ὀφθαλμούς or something else (? κύκλους). One may compare Philoktetes' apostrophe of his own eyes in *Soph. Phil.* 1354 Πῶς, ᾧ τὰ πάντ' ἰδόντες ἀμφ' ἑμοὶ κύκλοι¹². I suggest then that we read this line as:

δίδομ' ἑμαντοῦ τοὺς ἰδόντας— {ἀλλ'} οὐτοσὶ

(then in the next line) τίς <δ'> ἐσθ' ὁ προσιών;

where a scribe has 'improved' δ' in line 577 by writing hypermetric ἀλλ' in the previous line.

New light on Pamphile's speech (801-823)

For convenience, I set out my suggested text for the newly restored section of Pamphile's speech («ZPE» 185, 2013, 82-80), taking the opportunity to correct one feature of the *apparatus* (on line 823). This was also the handout during the conference. For explanation of the readings the reader is referred to the original publication.

¹¹ Adopted by Blanchard 2013.

¹² For κύκλοι = «eyes», cf. Oedipus in *OT* 1270 ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων, / αὐδῶν τοιαῦθ', ὀθούνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν / οὐθ' οἱ ἔπασχεν οὐθ' ὀποῖ ἔδρα κακά, / ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὐς μὲν οὐκ ἔδει / ὄψοιαθ', οὐς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοῖατο, «he raised up the [sc. clothes pins] and struck the sockets of his eyes, saying that they would not see either what he had suffered or what evil he did, but in darkness would in future see what they should not, and not see what they should». Cf. *Ant.* 974 ὀμμάτων κ.; *OC* 704 ὁ αἰὲν ὀρών κύκλος Διός.

Restored text

[δεῖ, πάτε]ρ, ἐμὴν γνώμην λέγειν πεπλα[σμένην	801
ἤκιστα] πάντων, ὅτι ποθ' ἠγεῖ συμφέρε[ιν,]	802
ἀεὶ δ' ἀφ]ελή· καὶ γὰρ φρονεῖν εἰμ' [ἔνδικος	803
τό γ' ἴδ]ιον, ἢ τ' εὖνοι' ἀνέριστά μ' ἐνγ[οεῖν	804
τούτοι]ς σε πείθεσθα[ι] δὲ μάλλον ἐπά[γεται].	805
ἐπεὶ δ]ὲ τοῦτο, πάπ[<π>α,] λυπηρὸν δοκεῖ,	806
γυναῖ]κα] μηδὲν ἠδικηκυῖαν τυχεῖν	807
ἄλλας θ'] ἀμαρτούσας ἐῶμεν. δεύτερο[ν,]	808
ταῖσχρό]ν] παρὰ τούτου γ' αἴτιον τοῦτο τίθη[ς;	809
ἀλλ' οὐ]δὲν αἰσχρό]ν· ἐγ' ὀλίγοις εὐρί[σ]κ[ε]ται	810
τάκρι]βές· οἱ πολλοὶ [δὲ] τὸ γεγονὸς [μ]όνον	811
ἴσ]ασι καὶ λέγουσιν, ὥς με τίνεται	812
ἀ]τυχῶν ἐπίπροσθε τ[ῆ]ς ἀληθείας ὄ[λ]λης.	813
"φ[υ]γεῖν δὲ δεῖ τοῦτόν σ' ὅσον γ' Ὀνήσιμον."	814
ἄ] μὲν γὰρ εἶπας ἀρτίως, αἰσχρό]ν τί [μοι]	815
ἐ[φ]ῆ]κας. "ἀπολεῖθ' οὗτος·" εἶτ' αὐτῇ [φύ]γῳ	816
διὰ τοῦτο; πότερον ἠλθ[ον] εὐ]ποροῦ]ντι μὲν	817
συνευ]τυχῆσοῦσ', ἂν ἄ[πο]ρος δ' [ῆ]ι, μηκέτι	818
αὐτῷ προῖ]δωμ'; "ἄτοπον" σὺ μὲν φ[ῆ]ς ἄλλ' [ἐγὼ	819
κοινωνὸς ἠλθον το[ῦ βί]ου κα[ὶ] τῆς τύ[χη]ς.	820
ἔ]πταικεν; οἴσω τοῦτ[ο]. λοιπὸν ὡς λ[έ]γεις	821
"δύ' οἰκίας οἰκοῦνθ' ὑπ' [ἐκ]είνης ἀγόμε[νον],	822
προσέ]χοντ' ἐκείνη μᾶ[λλο]ν αἰσθᾶγ[οιο] γ' [ἄ]γ."	823

Translation

Father, that I tailor my opinion artificially
to what you think most advantageous, is out of the question.
I must be plain. For I am entitled to think independently
about my lot, and goodwill calls for uncontentious words
and that you should rather be persuaded thereby.
Since this matter, father, seems a painful topic,
let us leave a wife who happens to have done no wrong,
and other girls who have, out of this. Your second point:
the shame he's caused. You say it's all his fault.
But there's no shame. The real truth will out among
a few. People at large only see what's happened
and then they say that he's taking revenge on me
because beforehand he'd completely missed the truth.
"I should run from him as much as from Onesimos"?
That remark of yours just now is a truly underhand
blow to me. "He's had it" Well, should I leave him
too therefore? Did I come to share a fortunate person's

fate and when that person falls, should I no longer take thought for him? “Impossible!” you say, but I came as his companion in life and fortune. He’s stumbled? I’ll shoulder that. On your last point: “He’ll have to keep two households forced by *her*; and you may see him paying *her* more attention.”

Apparatus

Key: RÖmer, FURley, AUstin, TURner, GRONewald, CAsanova, KOenen-Gagos.

- 801 δεῖ Fu: οὐ Au: ὄ al. πεπλασμένην Tu: πέπλακάς με γάρ Gro: πεπλασμένως Ca
 802 ἦκιστα Fu: αἰεὶ περὶ οὐ ἔχω περὶ Gro: δεῖ περὶ Au: πρὸ Ca
 803 αἰεὶ δ' Au: ἢ κάφελῃ οὐ ὁ μή μ' ἀφέλῃ Gro: εὐτελεῖ Ca ἔνδικος Fu: εὐπορος K-G: οὐ κακῆ Gro: εἶ μου σοφὸς / βέλτιον Ca
 804 τό δ' ἴδιον (γ' Fu), τῶκεῖον, τοῖκεῖον Gro: τὸ βέλτιον, τὸ καίριον K-G
 804 ἢ τ' εὐνοῖα K-G
 ἀνέριστά μ' ἔννοεῖν (vel μὲν νοεῖν) leg. et suppl. Fu: [.]νερισταμένη Rō: ὑπερισταμένη Gro, Arnott: παρισταμένη K-G, al. Cf. ἀνέριστος = ἀφιλονείκητος (Hesychius, *Suda*, Photius, *Lexica Segueriana*)
 805 τούτοις Fu: χρηστοῖς Au: ταχέως, τελέως Gro δὲ Fu: θ' ὁ K-G: γ' ὁ Au ἐπάγεται K-G
 806 ἐπεὶ δὲ Fu: πρῶτον δέ Rō: νικᾶν τε K-G, Au πάπ·πα K-G λυπηρὸν P.Oxy. 3532 leg. Fu: δυνατὸν al.: [σ]οῖ παρὸν P.Mich. leg. Rō
 807 γυναικα Fu: ἔμ' ἄνδρα Rō: ἢ τήν τε K-G: ἤδη διὰ Gro: νυνὶ διὰ Au: δεινὸν με Ca τυχεῖν Rō: τύχην edd. priores
 808 ἄλλας θ' Fu: πάξ· τὰς Rō: κόρας e.g. K-G: αὐτὰς Gro: πόρνas Au
 809 ταισχροὺν Au: τῶν μοι Gro, K-G, Rō τίθης Fu: τιθει[P.Mich.: ἐτίθεις leg. et suppl. Rō
 810 ἀλλ' οὐδὲν K-G εὐρίσκειται Rō: εὐρήσεται (sensu pass.) possis
 811 τὰκριβές Bathrellou: ἀκριβές K-G fin. Rō
 812 ἴσασι Gro: ὁ φασι Tu fin. Rō: τεινεται Π
 813 τῆς ἁ. μόνης Rō: ὄλης Fu
 814 φυγεῖν Tu fin. leg. et suppl. Rō
 815 ἄ Rō: ὁ Tu fin. leg. et suppl. Rō
 816 ἐφήκας Rō: ἀφήκας Tu fin. leg. et suppl. Rō
 817 εὐποροῦντι μὲν Fu: εὐπορωτάτῳ Rō
 818 μηκέτι Fu, al. Rō
 819 leg. et suppl. Fu: προῖδω; μὰ τὸν εὐμενοῦντά μοι Δία Rō
 820 fin. leg. et suppl. Rō
 821 λέγεις Fu: al. Rō. (quae fin. αἰεὶ suppl.)
 822 fin. leg. et suppl. Rō
 823 fin. leg. et suppl. Fu:]ντεκειμαλ[i.e. προσέχοντ' ἐκεῖ·νη] μᾶλλον P.Mich., εκεινη P.Oxy. 3532: ἐκεῖνη ταῖς θαλα..[Rō
 824 previous supplements e.g. μ' εἶ[ς γάμον δώσεις now shown to be impossible

Line 806

In «ZPE» 185 I suggested as a reconstruction of this line [ἐπεὶ δ]ὲ τοῦτο, πάπ[·πα,] λυπηρὸν δοκεῖ (Pamphile speaking). In P.Oxy. 3532 I read λυπηρον; the Oxyrhynchus editors had read δυνατον. Now in P.Mich. Rōmer read]οιπαρονδο[.]ει, which she supplemented as σ]οῖ παρὸν δο[κ]εῖ.

She maintained that the two manuscripts had diverging readings at this point: «Addressing him in the sweetest way by *πάπ<π>*’, she (sc. Pamphile) then uses either *δυνατὸν* or *παρὸν*, both followed by the subjective *δο[κ]εῖ*». It must be said that she does not translate her own version of the line with *σοὶ παρὸν δοκεῖ*, and indeed the construction is difficult. In «ZPE» 185 I suggested that both manuscripts do in fact have the same reading; the *οιπαρον* of P.Mich. should be interpreted as *λοιπηρον*, with misspelling of the initial vowel. In the discussion following my paper in Florence, Prof. Casanova questioned whether such a misspelling was plausible in a literary manuscript. By way of answer, I have collected here all recognizable misspellings in the Michigan papyrus fragments of *Epitrepontes*.

Mistakes in orthography which fall under the heading ‘itacism’ are abundant. Mostly the substitution of *-ει-* for long *iota* is involved; sometimes the reverse (*iota* for *-ει-*); once (809) *-ει-* for *eta*: 680 *μ]εισει* Π: *μισεῖ* edd.; 681 *ε]πεινε* Π: *ἔπινε* edd.; 682 *διν* Π: *δεῖν* edd.; 687 *επιθεγ* Π: *ἔπειθεν* edd.; 694 *ματρυλλιω* Π: *ματρυλείω* edd.; 696 *γειν[ω]σκειν* Π: *γινώσκειν* edd.; 706 *γεινη* Π: *γίνη* edd.; 809 *γτιθεις* Π: *ἐτίθεις* Römer: *τίθης* Furley¹³; 812 *τεινεται* Π: *τίνεται* Römer. More striking is the misspelling of *ἡδικηκυῖαν* edd. in 807 for *ἡδικη[.]εια[* Π. Here we seem to have the misrepresentation of the diphthong *-υι-* as *-ει-*, in other words, a long *ī* sound. This is very close to what I propose is happening in 806: *λοιπ.ρον δο[* Π: *μοι παρὸν δοκεῖ* Römer: *λ]υτηρὸν δοκεῖ* Furley. Here, too, a long *ī* sound has been misspelled in a rather adventurous way, I suggest. A similar mistake occurs in e.g. *SEG XXI 500* (1st c. BC) *βυβλίον οὐκ ἐξενεχθήσεται ἐπεὶ ὠμόσαμεν· ἀνυγήσεται ἀπὸ ὥρας πρώτης μέχρι ἐκτῆς*, where *ἀνυγήσεται*, «will be opened», should be *ἀνοιγήσεται*. A similar misspelling of *ἀνοιγ-* as *ἀνυγ-* is found in *PGM IV 582* Preisendanz (*ἀνυγέντος; ἀνοιγέντος* Dieterich). For a literary text (4th c. wooden codex) riddled with similar misspellings of vowels (including *-υ-*) one may compare further the Kellis manuscript of *Isokrates*¹⁴.

Otherwise, the scribe has twice written an erroneous *iota* adscript in 688: *ἀ]ποδιδοτω* Π: *ἀποδιδότω* edd., and again in *μηπω* Π. In at least two places *zeta* does duty for *sigma* in the name *Smikrines*: 688 *μηπω ζμ[* Π: *μήπω Σμικρίνη* edd., and again in 1138 (and probably 1136). In 806 he has forgotten a *ρi*: *παπα* Π: *πάπ<π>α* edd.; in 705 he has probably omitted *δὲ*: *παπα τι τουτ εστ[* Π: *πάπ<π>α, τί <δὲ> τουτ’ ἔστ[* edd. In 823 I believe he has omitted the last syllable of *ἐκείνη*: *εκειμαλ[* Π: *ἐκείναι[ς* Römer: *ἐκείνη*

¹³ Römer’s reading is ruled out by the split double-short *τοῦτον* || *ἐτίθεις*. Moreover, I see traces of *nu* before the *tau*, no trace of *epsilon*.

¹⁴ P. Kell. III Gr. 95. See K.A. Worp and A. Rijksbaron, *The Kellis Isocrates Codex* (Dakhleh Oasis Project; Oxbow Monograph 88), Oxford 1997.

P.Oxy. 3532: ἐκεί<νη> μᾶλλον Furley.

In short, the manuscript is riddled with inaccuracies, many of them involving mistakes in the orthography of -i- sounds. I do not see any reason yet to abandon the hypothesis that both manuscripts read λυπηρόν in 806.

Pamphile's rhetoric

Angelo Casanova has commented on the ethical aspect of Pamphile's words, how her emphasis on the *eunoia* prevailing in the relationship between herself and her father should determine their understanding¹⁵. This is in line with the 'humanity' which many have recognized in Menander generally¹⁶, and in particular with his affinity to Peripatetic ethics, with its emphasis on the shared humanity of all people and the ideal of the golden mean¹⁷. Here there is perhaps room to comment on the rhetorical skills employed by Pamphile in her speech as far as we can follow it. For it is the consummate rhetorical skill which Quintilian praises in Menander, recommending him as a model for aspiring orators¹⁸. The skill is of course evident in other passages, such as Demeas' self-admonitory speech in *Samia*¹⁹ or Knemon's *rhesis* in *Dyskolos*. In *Epitrepontes* Charisios' main 'confessional' speech is unfortunately truncated, as is Smikrines' to Pamphile. Clearly Pamphile's rejoinder to Smikrines, defending her marriage, made an impression in antiquity, as the so-called 'Didot Rhesis' is inspired by it²⁰. The eponymous episode of the play in act two in which Daos and Syriskos debate the ownership of the tokens is also fashioned with great rhetorical skill, as I attempted to bring out in my commentary²¹. Now that we have more of Pamphile's speech, we can see more of the techniques she uses. Some of the following remarks are, of course, dependent on conjectural readings, so should be taken with the necessary caution.

Pamphile's first five lines are what one might term *exordium*. She first negotiates her right to speak at all, and states that honesty is the best course (801-4). We can recognize *captatio benevolentiae* in lines 804-5 when she says that good will works on both sides in her filial relationship to her father:

¹⁵ «ZPE» 186, 2013, 94-99.

¹⁶ Casanova 2013, 94: «i nuovi frustoli... fanno compiere un balzo enorme alle nostre conoscenze e consentono di chiarire in maniera decisiva la nostra comprensione di due brani che sono fondamentali nell'economia della commedia e nella definizione dei valori umani e del messaggio di convivenza civile che Menandro ha affidato a questi versi».

¹⁷ See now Casanova 2014.

¹⁸ *Inst. or.* 10.1.69 = test. 101 K.-A.

¹⁹ Lines 324-56. See now A. Sommerstein's edition, Cambridge 2013.

²⁰ See Sandbach 1990, fr. inc. auct. Pap. Didot I, pp. 328-30.

²¹ Furley 2009; cf. Cohoon 1914, 141-230.

it should lead her to formulate her remarks without rancour (ἀνέριστα) and it should lead her father to give *her* the benefit of the doubt if she adopts this tone. A daughter talking back to her father is, of course, a remarkable thing in Attic society, but Menander's young heroines regularly show great "chutzpah". Glykera in *Perik.* and Krateia in *Mis.* similarly hold out against physically and socially superior men in defending their positions. These lines are full of key words in rhetoric: γνώμη, φρονεῖν, ἐννοεῖν, πείθεσθαι, ἐπάγομαι²².

Her train of thought is then organized in a series of arguments (*pisteis*), in which she addresses various points in the case against her. She starts with a dismissal of the unsavoury business of extramarital sex. Although the text of lines of 806-808 is not securely established, she seems to refer both to her own *moral* integrity (807: she has committed no «injustice») and to the wrong-doings of others (808). Here one feels sure she is referring to Habrotonon's supposed child by Charisios. Pamphile understandably wishes to pass over this aspect of the situation quickly, as her own role in the affair is dubious to say the least (at this point she does not know that Charisios is the father of *her* baby). Any explicit discussion here would be bound to get her more deeply into trouble with her father. Next she tackles the equally sensitive matter of the marital breach between herself and Charisios. She attempts to refute her father's charge that Charisios has done her (and the family) great dishonour (ταῖσχρόν), no doubt by leaving her for Habrotonon. She says that the truth (τάκριβές) can only be known to a small circle of people (she means the family, I suppose). Society generally jumps to conclusions based on surface appearances (τὸ γεγονὸς μόνον ἴσασι); people assume Charisios is «punishing» (τίνεται) Pamphile because he has been fundamentally deceived in the truth (ἀτυχῶν τῆς ἀληθείας ὄλης). She can only be referring to her virginity on her wedding-day. Again, this is a tricky point and Pamphile cannot be explicit; she knows perfectly well that she was not a virgin when she married and now Charisios has been informed (by Onesimos) that she bore a child *five months* after the wedding day. Clearly what Pamphile means – although she cannot spell it out to her father – is that the truth is rather different. One could explain everything in the small circle of family members (ἐν ὀλίγοις).

Having negotiated these highly sensitive topics she passes on to firmer ground in arguing the moral imperative of not letting her husband down. Here she becomes distinctly «eristic» despite her avowal in 804 to avoid *erista*. One by one she picks up Smikrines' remarks and flings them in his

²² Not to mention finely nuanced terms such as πεπλασμένη / ἀφελής, ἔνδικος, ἀνέριστος, if these supplements are correct.

face with an indignant retort. We can pick out at least four points at which Pamphile uses direct quotation of Smikrines' points in order to rebut them. This is a swift and forceful technique, worthy of any public speaker at the dais²³. The technique of brief quotation followed by pithy riposte gives a lively and energetic rhythm to Pamphile's speech. She is indignant, fired up, and carries conviction thereby. This is no hesitant or subdued defendant, but rather one convinced of her innocence and righteousness. The superior rhetoric of a weak woman compared to the empty blather of a male superior is a dramatic device which Menander has in common with Euripides²⁴. It is *piquant* to see the weaker party win through by strength of character and eloquence.

First Pamphile picks up Smikrines' remark that she should now shun Charisios as much as Onesimos (for denouncing her), as «he's doomed» (816 ἀπολεῖθ' οὗτος). She replies that that is a base course of action: should she leave him when he's down and only be his wife for the good times?²⁵ She comes out with the classic virtue of a good spouse, to stand by one's partner when the going gets rough. Smikrines is depicted as petty-minded, concerned about gossip, money, and the family standing, whilst Pamphile emerges as the bigger person. Smikrines calls Charisios «impossible» (819 ἄτοπον sc. in his behaviour toward Pamphile, cf. line 704), to which she repeats that she has joined her lot with his (κοινωνὸς ἦλθον τοῦ βίου καὶ τῆς τύχης) – an assertion which greatly impresses the eaves-dropping Charisios, who repeats her words to himself later in line 920. She continues with a rhetorical question: «so he's stumbled?» saying that she will put up with that. Finally (in the last fully readable section of her speech) she picks up Smikrines' point (made in lines 749ff.) that Charisios will set up a 'ménage-à-trois', in which Pamphile can only be the losing party²⁶. Pamphile joins the ranks of spirited young women on the Greek stage who staunchly defend their marriage-vows while the men are shown up as hypocrites or cowards²⁷.

University of Heidelberg

WILLIAM FURLEY

²³ *Hypophora* is the technical term in ancient rhetoric for «raising a series of objections, regularly in the form of questions and immediately answering them, sometimes by means of further questions» (M.J. Edwards, *Lysias. Five Speeches*, Bristol 1999, 183).

²⁴ See Porter 2000, 157-173.

²⁵ 817-18 εὐποροῦντι μὲν... ἂν ἄπορος δ' ἦι: rhetorical *antithesis*.

²⁶ Presumably Pamphile answers this argument of her father's, so previous reconstructions of lines 824-25 which make Pamphile contemplate a second marriage for herself are likely to be wrong. Blanchard, for example, still prints ἀλλ' εἰ μὲν ἕτερόν μ' εἰς γάμον δώσεις, ἐφ' ᾧ / μηδὲν ὀδυνηρόν μη[δὲ λυπηρόν παθεῖν] / καλῶς ἔχει μοι.

²⁷ I am thinking especially of Medea's great *rhexis* in Euripides.

Bibliographical References

- C. Austin, *Marriage on the Rocks: Pamphile in Menander's Epitrepontes*, «AAnthHung» 48, 2008, 19-27.
- A. Blanchard, *Ménandre, II. Le Héros, L'arbitrage, La tondue, La Fabula incerta du Caire*, Paris 2013.
- A. Casanova, *Sui nuovi frammenti dell'atto IV degli Epitrepontes: note sulla rthesis di Pamphile*, «ZPE» 186, 2013, 94-99.
- A. Casanova, *Menander and the Peripatos. New Insights into an Old Question*, in A. H. Sommerstein (ed.), *Menander in Contexts*, New York-London 2014, 137-151.
- J. Cohoon, *Rhetorical studies in the arbitration scene of Menander's Epitrepontes*, «TAPhA» 45, 1914, 141-230.
- W. D. Furley, *Menander Epitrepontes*, «BICS» Suppl. 106, London 2009.
- W. D. Furley, *Pamphile Regains Her Voice: on the Newly Published Fragments of Menander's Epitrepontes*, «ZPE» 185, 2013, 82-90.
- J. Hutloff, *De Menandri Epitrepontibus*, Berlin 1913 (orig. Diss. Kiel).
- S. Ireland, *Menander. The Shield and The Arbitration*, Oxford 2010.
- V. Jernstedt, *Porphyrrii fragmenta Atticae comoediae*, «Acta univ. Petrop. hist. phil.» 26, Petersburg 1891.
- A. Martina, *Menandro. Epitrepontes*, vol. I (*Introduzione, testo critico e traduzione*), Roma 1997; vol. II (*Prolegomeni e Commento*), Roma 2000.
- J. R. Porter, *Euripides and Menander: Epitrepontes, Act IV*, «ICS» 24-25, 1999-2000 [*Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, ed. by M. Cropp, K. Lee, D. Sansone], 157-173.
- C. Römer, *New Fragments of Act IV, Epitrepontes 786-823 Sandbach (P. Mich. 4752 A, B and C)*, «ZPE» 182, 2012, 112-120.
- C. Römer, *A New Fragment of End of Act III, Epitrepontes 690-701 Sandbach (P. Mich. 4805)*, «ZPE» 183, 2012, 33-36.
- F. H. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford 1990².
- A. H. Sommerstein, *Menander Samia*, Cambridge 2013.

DALLE VESPE AL DYSKOLOS: LA STRUTTURAZIONE DELLA MANIA

1. Si deve attribuire a una costante antropologica, sia pure squadernata in una serie imponente di manifestazioni storiche, il fatto che la mania, concetto clinico, si sia trasformata in categoria fondante del discorso comico, e in particolare della commedia.

La concentrazione ossessiva dell'intera potenzialità affettiva di un individuo su un unico punto, che ne risulta investito di valore assoluto, è infatti esposta al riso – il riso di superiorità che in pratica tutte le teorie del comico prevedono, da Aristotele a Freud –, in quanto esso è chiamato a sanzionare la violazione dell'immagine usuale e consolidata della vita umana come un insieme equilibrato di parti dotate ognuna di senso e dignità e per ciò stesso reciprocamente limitate. Immagine che è a sua volta il correlato funzionale della pluralità dei soggetti coinvolti nel patto sociale e nel conseguente e corretto sistema di relazioni: rispetto ad esso, il maniaco accusa un deficit di adattabilità che mette a rischio la sua integrazione perfino nella più stretta cerchia familiare, e compromette altresì la stabilità di quest'ultima.

Pur tuttavia la reazione richiesta allo spettatore della commedia non si esaurisce nel discredito intellettuale e morale: convive con esso in una complessa dialettica un atteggiamento di simpatia che si origina dalla valorizzazione dell'emotività senza riguardo alla sua distribuzione ma per il suo valore assoluto, di vitalità e di forza, che la mania veicola e che fa appello all'affermazione oltranzistica e illimitata di sé, presente nell'inconscio di ognuno.

Questa ambivalenza si riconnette all'essenziale ambiguità del comico, quale scaturisce dall'osservazione di Freud secondo cui la superiorità che in esso si manifesta è quella dell'adulto verso il bambino, una superiorità che sappiamo bene quanto venata dalla nostalgia dell'infinita libertà fantastica che crescendo si è perduta.

Inoltre, se facciamo appello alle strutture istituzionali del teatro, constatiamo che, se promossa alla funzione protagonista, la mania riscuote la simpatia che a quella funzione è implicitamente connessa, giacché la focalizzazione su di lei comporta appunto che i comportamenti virtuosi che le si oppongono non abbiano valore autonomo, ma soltanto polemico, e proprio la loro standardizzazione sociale li rende sbiaditi.

2. I termini dell'opposizione così stabilita hanno, come si vede, carattere formale, non dipendono cioè dall'individuazione della mania medesima: s'intende bene, però, che essa è tutt'altro che irrilevante. La passione amorosa, che per definizione e tradizione ha carattere totalizzante, gode di un

ammorbidimento diffuso del giudizio sociale negativo, se non addirittura di una deroga, se non addirittura di un ribaltamento dei valori: fino al punto che nel *Werther* di Goethe investito dal ridicolo è il filisteo, che esorta l'innamorato a dare all'amore non più di uno spazio compatibile con l'esercizio ordinato delle sue altre attività, e un investimento (finanziario oltre che emotivo) non più che residuale rispetto al loro bilancio complessivo.

Peraltro quando nella scena iniziale dello *Pseudolus*, il capolavoro di Plauto, il protagonista si fa beffe della disperazione del padroncino, minacciato di separazione definitiva dalla sua amata, oggetto di riso non è la passione in quanto tale, ma la sua incapacità di affrontare vittoriosamente il principio di realtà, cosa che è invece possibile alla facoltà umana che è per tradizione contrapposta alla passione, ma qui sua alleata, l'intelligenza.

Un analogo spostamento a favore della mania si produce spesso nel teatro di Aristofane, come conseguenza di un paradosso ideologico: dal momento che il mondo politico è tutto malato e corrotto, proprio la mania è il rifugio isolato del retto pensiero sociale, e l'eroe comico è costretto a vivere da disadattato, come ossessione privata, il miraggio del bene pubblico che la comunità scandalosamente trascura: così Diceopoli che in mezzo alle futili chiacchiere dell'ecclesia non accetta di parlare d'altro che della pace, o Trigeo «pazzo di una pazzia tutta nuova», che realizza la scommessa impossibile di chiedere conto agli dei del degrado umano, o Cremilo, che nel *Pluto* persegue l'idea di capovolgere i valori mondani moralizzando la distribuzione della ricchezza.

Al loro desiderio stravagante si unisce poi, con invidia o partecipazione, tutto il mondo, a riprova del fatto che anche in questo caso oggetto dell'aggressione comica non è il valore perseguito dal maniaco, e come tale indiscutibile, ma l'impossibilità di realizzarlo, che peraltro Aristofane ribalta in onnipotenza onirica.

3. Sta agli antipodi di questa situazione la mania del *Dyskolos* di Menandro (esplicitata dal titolo alternativo *Misanthropos*), che consiste nel radicale rifiuto di qualunque contatto con i propri simili: una posizione non giustificabile né giustificata, e al termine ritrattata dallo stesso protagonista.

Peraltro il *Dyskolos* si rifà comunque a un modello aristofanESCO, quello fornitogli dalle *Vespe*, una commedia anomala proprio perché il protagonista non riscuote solidarietà ideologica, portando al contrario già nel suo nome, Filocleone, il marchio della solidarietà con l'odiato regime demagogico, e spendendo tutte le sue energie psichiche in un desiderio che, pur coincidente con un dovere civico, in realtà risulta funzionale al malgoverno: si tratta infatti del desiderio di svolgere senza soluzione di continuità l'ufficio di giudice popolare, nominalmente terzo e indipendente, in sostanza strumento

dell'esecutivo nella sua sopraffazione degli avversari politici.

La mania di Filocleone si distende per una rappresentazione superba, prima descritta da un servo e poi rappresentata: all'inizio viene anticipata da una sapiente reticenza per cui gli spettatori vengono senza successo chiamati a indovinare quale sia la malattia per cui il vecchio, dopo che sono falliti i metodi di cura tradizionale come l'*incubatio*, è stato rinchiuso in casa dal figlio. Dal discorso del servo emergono immagini di ineguagliabile eloquenza plastica: a volerne ricordare solo alcune, sceglierei la "fotografia" del gesto di Filocleone che «per l'abitudine di tenere in mano le pietruzze per votare si alza tenendo tre dita, che sembra voglia fare un'offerta d'incenso per la luna nuova» (vv. 93-95), o la notazione che per paura di restare senza il necessario per il voto «si tiene in casa una spiaggia intera» (v. 110). O la surreale accusa di essersi fatto corrompere (vv. 100-102) rivolta al gallo che lo sveglia in ritardo (o meglio, dal momento che canta ἄφ' ἑσπέρας, con un anticipo che a lui pare sempre insufficiente).

S'intende che la costrizione in casa non fa che esaltare la passione di Filocleone, sviluppando un indomito bisogno di tornare all'ambiente congeniale: disagio ed evasione si misurano sull'autenticità delle esigenze animali (l'angoscia del topo intrappolato ai vv. 139-140, il volo libero dell'uccello ai vv. 129-130 e 207-208) e insieme sull'onirismo surreale: dal comignolo Filocleone esce come uno sbuffo di fumo (v. 144); dalla porta, appeso alla pancia di un asino come Ulisse sotto l'ariete dall'antro di Polifemo.

Ma l'ossessione ha anche una forma linguistica, dal momento che il linguaggio di Filocleone rimanda all'universo giudiziario come lente univoca della sua percezione del reale: il fumo cui accennavo poco fa dovrà essere σικίβου, «di fico», con una radice che richiama il sicofante, figura di delatore-accusatore essenziale nella civiltà giuridica ateniese; e quando Filocleone esasperato minaccia di aggredire i suoi carcerieri, cerca una spada, ma subito dopo corregge «o una tabella di voto» (v. 167). Ancora, dopo che Filocleone ha esposto la sua triste situazione ai colleghi giudici che costituiscono il Coro e sono venuti a prenderlo, conclude con una perorazione patetica in stile paratragico, in cui chiede a Zeus di trasformarlo in pietra, secondo il modello di Niobe: ma la pietra deve essere quella usata come supporto per effettuare il conteggio dei voti (vv. 333-334).

4. S'intende bene che la rappresentazione della mania da parte di Menandro non regge il confronto con Aristofane in termini di brillantezza lussureggiante: ma ha comunque, attorno a un'invenzione efficace, uno sviluppo rigoroso e omogeneo.

Anche nel *Dyskolos* l'azione è preceduta dalla predicazione, stavolta per bocca del dio Pan che recita il prologo e mette subito in luce l'idiosincrasia

di Cnemone, cui «non piace la folla» (οὐ χαίρων τ' ὄχλῳ); ma subito il dio stesso rettifica: per lui è «folla» anche un singolo individuo. In effetti, quando Cnemone narrerà di essere stato disturbato mentre lavorava il suo campo da Pirria, servo del giovane Sostrato, che lo ha mandato in avanscoperta per sondare le proprie possibilità matrimoniali con la figlia, definirà la sua intrusione col medesimo termine, peggiorandolo con un attributo prezioso, πολυπληθείας ὄχλου, che potremmo tradurre con «una folla soffocante», e rende con fulminea felicità il carattere patologico della misantropia. Ὅχλος torna poi, più giustificato dal punto di vista denotativo, a v. 432, quando si presenta la processione a compiere il sacrificio.

Come seguita a dire Pan nel prologo, anche il semplice saluto è invisato a Cnemone in quanto istitutivo di un contatto, e da questa regola deroga soltanto per la divinità; che la sua deroga sia obbligata e ambigua, torna a far scattare la molla comica:

«in tutta la sua lunga vita non ha mai parlato volentieri con nessuno, non ha mai rivolto per primo la parola a nessuno tranne a me, Pan, quando mi passava davanti, costretto dalla vicinanza: e subito dopo se ne pentiva, lo so bene» (vv. 8-13).

Parlare (λαλεῖν) non è per Cnemone l'atto quotidiano che distingue l'uomo dagli altri animali, ma un'iniziativa comunque sospetta, in quanto suscettibile di sviluppi pericolosi. «Entrano nel mio potere e parlano» (v. 161), è l'atto d'accusa da lui avanzato nei confronti dell'ignoto Pirria, designato al plurale con l'enfasi accrescitiva che ho già avuto occasione di ricordare. Lo stesso Pirria, che poco dopo approda in scena terrorizzato e inseguito, e bolla l'aggressione del vecchio coi termini della follia (μαίνεθ', v. 82, μελαγχολῶν, v. 89), riporta la sua frase emblematica: «Che abbiamo a che fare, io e te?» (vv. 114-115). A Geta che gli chiede in prestito un lebe te ribatte allo stesso modo, ma con maggior formalizzazione: «C'è qualche contratto (συμβόλαιον) tra me e te?» (vv. 469-470). Vale a dire che ogni contatto ha bisogno ai suoi occhi di giustificazione, e nessun contatto riesce ad averla. Rivolgersi a lui «come fosse un amico» (vv. 481-482) significa ricevere la qualifica di ἀνδροφόνος θηρία, «bestie assassine». L'esaltazione della solitudine (ἐρημία, vv. 169, 597) è la sola trascrizione in un assetto valoriale positivo del compatto e sistematico rifiuto.

Ma anche Cnemone, come Filocleone, disegna un'immagine mitica del proprio atteggiamento nella sua superba entrata in scena:

«Quant'era fortunato Perseo! E per due ragioni: perché grazie alle ali non si trovava tra i piedi quelli che camminavano per terra, e perché tutti gli scocciatori poteva trasformarli in pietre. Magari potessi anch'io! Non ci sarebbero altro che statue di pietra in giro» (vv. 153-159).

5. Occorre aggiungere che le due manie sono ben più vicine nei contenuti di quanto possa essere apparso finora.

Che infatti di Filocleone possa essere proclamata, a v. 105, proprio la *δυσκολία*, è infatti solo l'esplicitazione dal fatto che il mestiere di giudice è da lui esercitato in funzione esclusivamente punitiva, mettendo in atto un'ostilità incondizionata e universale verso gli imputati («vota sempre per la condanna»). Questa pulsione assume forma rituale nella preghiera che Filocleone rivolge all'eroe Lico perché «come me, godi delle lacrime e dei gemiti degli imputati» (vv. 389-390), e forma mitologica nel tema di un presunto oracolo: «Il dio di Delfi mi diede un tempo questo responso, che sarei morto di colpo il giorno che un imputato fosse assolto» (vv. 158-160).

Il tema, per quanto non soggetto a trattazione realistica (ma su questo punto tornerò), torna alla fine dell'esilarante processo al cane, dove accortosi di avere, senza accorgersene, assolto l'imputato, Filocleone ha un attimo di smarrimento patetico, che sfocia nella richiesta di perdono agli dei e nella solenne protesta di averlo fatto *ἄκων* (v. 1002).

Al riguardo l'autocoscienza narcisistica del vecchio raggiunge il vertice in una professione di immoralismo, rivolta al Coro, che rovescia con precisione la terminologia valoriale consueta: «da un pezzo voglio venire con voi in tribunale, e fare un po' di male» (vv. 321-323).

In verità, credo si possa dire che il dato comune della misantropia permette di constatare meglio il carattere opposto dei comportamenti sociali che ne discendono: il personaggio di Aristofane si adopera per infliggere un danneggiamento all'universo detestato; quello di Menandro resiste alla possibilità che sia l'universo medesimo, al contrario, a recargli un ipotetico danno.

Tra gli estremi di questa opposizione intercorre con fin troppa forza emblematica quella fra due diverse civiltà: il cittadino della polis imperiale, che di essa è insieme simbolo e controparte, proclama un'appropriazione, l'uomo sperduto e isolato nell'ecumene lasciata da Alessandro Magno difende una sopravvivenza.

Semmai importa più notare come questi atteggiamenti realizzino sulla scena vettori spaziali che caricano di concretezza l'antitesi di introverso e di estroverso, utilizzando con diversa e uguale sapienza la convenzione del teatro antico che esclude la visibilità scenica degli interni.

Ho accennato già prima, per sommi capi, alla ricchezza di moduli espressivi che caratterizza la volontà di evadere dalla casa-prigione che mette in un instancabile moto Filocleone, e l'aspirazione basilare alla libertà che essa veicola è tra i principali moventi dell'identificazione emotiva.

L'idea che lo spazio pubblico possa coincidere col privato, e nello specifico che i processi si possano celebrare in casa propria, si rivelerà il prodotto

di un imbroglio, un'illusione che fallendo come già era fallita la fede nell'indipendenza della magistratura pubblica comporta la definitiva "guarigione" dalla mania.

Per Cnemone al contrario l'interno della casa è il rifugio, il luogo deputato a proteggere autarchia e isolamento contro l'assalto della società, che può essere respinto chiudendole la porta in faccia: così in effetti Cnemone fa all'arrivo della processione sacrificale (vv. 427-428, «chiudi la porta e non aprire a nessuno finché non sarò ritornato»), scagliandosi poi contro Geta che ha osato «toccare la porta» (v. 466), e ribadendo a Sicone, che si è vantato con Geta di saper gestire un approccio più diplomatico, ma che Cnemone addirittura confonde col precedente disturbatore: «non ti ho detto di non avvicinarti a questa porta?» (vv. 501-502).

Sta nella disinvoltura scenica di Menandro la capacità di variare questo tema, presentandoci all'inizio un Cnemone non barricato in casa, ma precipitosamente di ritorno dal potere all'inseguimento di Pirria: costui infatti è stato indirizzato dalla vecchia Simiche «sulla collina» (v. 100) dove raccoglie le pere. Ma il potere per Cnemone è nient'altro che una parte dislocata dalla casa, protetta da un'intimità ancora maggiore se è vero che la sua lagnanza paradossale concerne il fatto che «ora mi vengono a dare la caccia sulla collina» (vv. 165-166).

Nel finale della commedia l'ultima e definitiva sconfitta di Cnemone è segnata proprio dalla frustrazione del suo desiderio di restare in casa, non partecipando alla festa del doppio matrimonio che chiude l'azione e alla quale, dice il figliastro Gorgia, «mi ha pregato di portare anche la vecchia, in modo da restare completamente solo» (vv. 868-869).

Ma Geta, mandato «dal malato» (v. 881) architetta con Sicone una burlesca rivincita dei maltrattamenti subiti: portano il vecchio fuori e lo costringono a vedere da fuori l'assalto alla sua casa con la parodia delle precedenti richieste. Cnemone schiuma di rabbia, ma la constatazione della sua impotenza lo rassegna a partecipare alla festa.

6. Ma una più profonda divergenza interessa la reazione specifica richiesta al pubblico delle due commedie e codificata nel loro testo.

Quello che poco sopra ho chiamato l'immoralismo di Filocleone risulta deprecabile solo in relazione alla vita politica ateniese, ma niente affatto in relazione alla soggettività del protagonista: la facoltà di fare del male agli altri, infatti, è l'apice di quel desiderio di potere che caratterizza *tutti* gli eroi di Aristofane, anche e soprattutto i portabandiera della causa giusta. Ciò che differenzia Filocleone da questi ultimi è che in loro l'assunzione del potere rappresenta la rivincita e il riscatto della classe sociale sana e conculcata, mentre in lui rappresenta la rivincita e il riscatto della sua condizione fami-

liare: vecchio non più capofamiglia, sarebbe costretto a dipendere per ogni esigenza anche minima del figlio, se il salario di giudice non gli restituisse autonomia. Questo modesto agio può addirittura travestirsi da onnipotenza grazie all'esibizione clamorosa degli omaggi che il tribunale riscuote da parte dell'autorità politica:

«Cleone, che governa a forza di urli, noi soli non ci sbrana, ma anzi ci protegge, ci porta in palma di mano e ci scaccia le mosche. Tu a tuo padre non hai mai fatto niente del genere» (vv. 596-598).

Verso gli imputati, anche gli imputati eccellenti che sono omogenei alla classe privilegiata e detentrica del potere e che al giudice rivolgono suppliche patetiche e servili, il prestigio si traduce nell'atteggiamento violento e minaccioso che gli conosciamo e che consente addirittura un'apoteosi, presagio del Pistetero degli *Uccelli*:

«Non è vero che il mio potere è grande, e non inferiore a quello di Zeus, dal momento che abbiamo gli stessi attributi? Se strepitiamo, i passanti dicono: "per Zeus, come tuona il tribunale!"» (vv. 620-624).

Altrimenti vanno le cose in Menandro: per quanto anche la misantropia di Cnemone abbia natura libidica («Il suo massimo piacere è non vedere nessuno», vv. 332-333), essa non può più essere ritenuta efficacemente auto-justificativa, per cui il recupero di Cnemone, necessario alla funzione protagonista, avviene sulla base del paradosso per cui in lui il vizio etico della misantropia ha al contrario matrice moralistica. La sua aspirazione all'autarchia nasce infatti dalla sfiducia che l'uomo possa essere εὐνοῦς nei confronti del suo simile, sfiducia nutrita da amara esperienza:

«Per Efesto, sono stato messo fuori strada dal vedere il modo di vivere di ognuno, i loro calcoli, l'attenzione esclusivamente rivolta al guadagno: non avrei mai pensato che fra tutti ce ne fosse uno solo capace di fare il bene altrui» (vv. 718-721).

Misantropo dunque Cnemone in quanto μισοπόνηρος, convinto cioè che πονηροί siano tutti: e proprio così lo definisce a v. 388 Sostrato, innamorato della figlia e deliziato dal fatto che grazie a un simile padre essa «non conosce nessuna delle cose brutte del mondo». La stessa notazione positiva era nientemeno che in bocca a Pan nel prologo: «la ragazza, cresciuta in modo conforme all'educazione ricevuta (γένονεν ὁμοία τῇ τροφῇ) ignora totalmente il male» (vv. 34-36). La concordanza tra questi due passi è sfuggita a chi si è lasciato impressionare dall'incongruenza apparente fra il disvalore della misantropia e il valore dell'innocenza, fino al punto di proporre emendamenti come γέγον' ἄνομοία (Lewis, approvato anche da Lloyd-Jones), o τῇ τροφῇ di Stoessl, che indicherebbe la θεράπεινα Simiche. In realtà, come

osservava Sandbach, la lode dell'ignoranza femminile è un concetto greco (presente nell'*Economico* di Senofonte, 7.5) prima di originare la smagliante drammaturgia dell'*Ecole des femmes* molieriana: né l'ottica patriarcale e sessista di questo concetto può farci dimenticare il truismo secondo il quale l'assenza di *qualunque* contatto ha come sottoinsieme l'assenza di contatti corruttori; a sua volta il truismo lascia aperto nel caso della figlia di Cnemone uno spiraglio valoriale, non potendosi neppure negare che la sola persona avente influsso su di lei ha avuto con ogni evidenza un influsso positivo: ne fanno fede le lodi rivolte dallo stesso Pan alla religiosità di lei. Ma su questo piano lo stesso Cnemone, che pure saluta malvolentieri Pan, riscatta una propria ortodossia quando predica contro la religiosità mondana di chi compie i sacrifici a beneficio proprio e non degli dei (vv. 447-454): per questo motivo la vicinanza delle Ninfe si risolve per lui in un perpetuo κακόν (non è un caso che la tirata di Cnemone sia riportata in parte nel *de abstinentia* di Porfirio, 2.17.4, II p. 86 Bouffartigue-Patillon).

La ricomposizione di tessere apologetiche spiega anche come Geta, che si vede sgarbatamente respingere l'offerta di una corda per sostituire quella spezzata da Simiche, reagisca con un atteggiamento compassionevole (τρισκακοδαίμων) nei confronti della vita difficile che il vecchio conduce, e lo proclami «l'autentico (εἰλικρινής) contadino attico» (v. 604), sovrappo- nendolo alla figura che è oggetto della costante idealizzazione aristofanesca: e del resto i componenti del Coro delle *Vespe* si vantano della propria δυσκολία (v. 1105)!

7. La giustificazione moralistica della mania, avvalorata dall'esperienza, può essere confutata da un'argomentazione dello stesso ambito morale che ne dimostri l'errore, attingendo a sua volta all'esperienza: e stavolta si tratta addirittura dell'esperienza consumata nella medesima azione scenica, anche se raccontata da Sostrato e poi allusa da Cnemone: Sostrato e Gorgia, infatti, hanno tirato su il vecchio dal pozzo, salvandolo dalla caduta che avrebbe potuto avere per lui esito letale. Il futuro genero gli è del tutto ignoto, ma il comportamento di Gorgia costituisce per lui addirittura la prova a fortiori che non tutti gli uomini sono malvagi: Gorgia infatti ha ricambiato il male col bene, ha salvato la vita al patigno che lo aveva trattato come tutti gli altri, rifiutandogli qualunque contatto a partire dal tratto emblematico del saluto (v. 726).

Anche nel caso di Filocleone la mania è confutata attraverso lo svelamento di un errore conoscitivo, che investe la sua giustificazione libidica, nega cioè la presenza e la possibilità del piacere vantato dal vecchio giudice, mettendolo a confronto con la cruda evidenza del principio di realtà.

Non esiste infatti, dice Bdelicleone, quel potere in cui il piacere del padre

consiste: è l'immagine mistificata di una condizione opposta: «credi di comandare, e sei un servo» (vv. 519-520): la dimostrazione di questa tesi è molto semplice e si fonda su un calcolo che dimostra come il salario dei giudici rappresenti una quota minimale rispetto alle risorse dello stato, la maggior parte delle quali viene inghiottita dalle malversazioni dei demagoghi, che ne escludono il popolo: l'esiguità del compenso, e i ricatti cui può essere soggetto, cosituiscano un termometro infallibile dell'irrelevanza politica. Inoltre la dimostrazione di Bdelicleone va a incidere su una incertezza segreta del padre, prima emersa dalla rappresentazione di uno splendido lapsus: quando Filocleone cita infatti le suppliche che gli imputati eccellenti gli rivolgono, conclude con narcisismo solo apparente: «E costui neanche saprebbe che io sono al mondo, se non fosse che la volta prima l'ho già assolto» (v. 559). Il giudice, anche quello incline alla condanna universale per carattere e per il responso oracolare, non può che assolvere chi è vicino al potere.

8. Le due confutazioni sono a loro volta entrambe inconfutabili.

È vero che Cnemone, nella stessa *rhexis* in cui riconosce il proprio errore, attribuisce un residuo valore alla mania, esplicitando il truismo che abbiamo visto essere implicito nell'elogio dell'educazione impartita alla figlia. Dire infatti che «se tutti fossero come non ci sarebbero né tribunali, né prigionieri né guerre» (vv. 743-745) significa solo che rimuovendo ogni genere di contatto si rimuovono di necessità i contatti aggressivi.

Ma la resistenza di Cnemone ha un carattere emotivo e patetico, in cui l'ostinazione prevale sulla persuasione razionale, senza intaccare la svolta capitale che si produce nel sistema pragmatico delle relazioni: subentrando al patrigno nella tutela sulla sorellastra, Gorgia assume il controllo dell'azione comica destinata a concludersi col matrimonio della giovane, oltre che con quello dello stesso Gorgia con la sorella di Sostrato.

Anche nelle *Vespe* si verifica la circostanza in cui il protagonista riconosce i propri errori, ma ciò nonostante afferma la presenza e la resistenza indistruttibile del proprio desiderio (vv. 749-759), ed è in risposta a questa urgenza che si mette in piedi la finzione compensativa del processo domestico. Ma al fallimento di questa funzione, un nuovo colpo d'ala investe l'azione comica, giacché Filocleone non si lascia confinare nel ruolo dello sconfitto, ma dalla sua sconfitta risorge con la semplice strategia di cambiare di segno la natura del desiderio; non più la gratificazione che ci si aspettava da un potere inesistente, ma quella che scaturisce da una trasgressione giocosa per cui il vecchio si comporta da giovane scapestrato, ribelle al figlio che esercita nei suoi confronti la funzione di padre repressivo: in particolare trasforma la passata voglia di fare il male nell'esercizio della violenza fisica.

Al giudice verranno a questo punto minacciati processi a suo carico e tutto il rigore della legge, ma nessuno meglio di lui è in grado di farsene beffe.

Così per una via inopinata il protagonista dell'Archaia si riafferma padrone e non servo, mentre a suggello del 'gap' storico-culturale intervenuto il protagonista della Nea declina nel limbo dell'irresponsabilità e della passività.

Università di Pisa

GUIDO PADUANO

KNEMONS BRUNNENSTURZ
ODER
PHILOSOPHISCHES IN MENANDERS *DYSKOLOS*

In einer euripideische Prologe anklingen lassenden Eröffnung (1-49) führt der ländliche Gott Pan die Zuschauer in die Spielstätte¹ – den attischen, rauhen Demos Phyle – und die Vorgeschichte der Komödie ein: Der Protagonist Knemon fristet, verbittert und allen Menschen abgeneigt, ein karges Leben auf seinem Bauernhof. Trotz seiner Menschenfeindlichkeit heiratet der Griesgram eine Witwe, die bereits einen kleinen Sohn namens Gorgias aus erster Ehe hat. Die Verbindung sollte nicht glücklich verlaufen: Zwar gebar ihm seine Frau ein Töchterchen; als das Leben mit dem Alten jedoch unerträglich wurde, zog sie zu ihrem Sohn Gorgias, die Tochter blieb beim Vater. Das inzwischen herangewachsene Mädchen verehrt die Nymphen stets in frommer Scheu, so daß Pan als ihr Schutzpatron sich veranlaßt sieht, für sie zu sorgen: er bewirkt, daß ein junger Mann aus vornehmen Haus sich in sie verliebt (39-44).

Der Prolog Pans verdeutlicht, daß im Zentrum der Handlung der Charakter des mürrischen alten Knemon steht. Da jedoch Knemon als dem Vater des Mädchens das entscheidende Wort in der sich anbahnenden, durch Pan in die Wege geleiteten Liebesbeziehung zufällt, ist klar, daß Charakterzeichnung und Liebeshandlung miteinander eng verbunden sind. Ein kurzer Überblick über die Handlung verdeutlicht dies: Wie von Pan angekündigt, hat sich der verwöhnte, aber durchaus nicht unsympathische Sostratos in Myrrhine, die Tochter Knemons, verliebt. Alle Versuche, mit dem Alten ins Gespräch zu kommen, scheitern an dessen aggressiver Widerborstigkeit (1. Akt). Schließlich gelingt es Sostratos, Gorgias, den anfänglich mißtrauischen Stiefbruder Myrrhines, für seine Sache zu gewinnen. Gorgias erklärt sich bereit, Knemon behutsam darauf hinzulenken, der Heirat zwischen seiner Tochter und Sostratos zuzustimmen. Um beim Alten einen guten Eindruck zu hinterlassen, soll Sostratos unterdessen, als Bauer verkleidet, das Feld hacken. Die bisher geradlinig verlaufende Handlung wird nun retardiert: Die Mutter des Sostratos plant, mit großem Gefolge in der Nymphengrotte ein Opfermahl abzuhalten (2. Akt). Knemon fühlt sich durch den Betrieb, vor allem durch den aufdringlichen Koch Sikon, derart belästigt, daß er sich – völlig außer sich – in sein Haus zurückzieht. Doch auch hier soll er keine Ruhe finden: Seine Magd Simiche hat eine Hacke samt Wassereimer in die

¹ Handley 1965, 23 prägte für diese Technik die schöne Bezeichnung des «verbal scene painting». Aus den euripideischen Tragödien lassen sich vor allem der Beginn des *Ion* oder der *Helena* als Parallele anführen.

Zisterne fallen lassen (3. Akt). Laut zeternd, sieht sich der Alte genötigt, das Gerät aus dem Brunnen zu bergen, und stürzt dabei selbst hinein. Gorgias und Sostratos retten ihn, und das Unerwartete tritt ein, wobei die inhaltliche Überraschung durch eine szenische ergänzt wird (4. Akt): Auf dem Ekkyklema wird der Alte aus dem Haus heraus-, danach – in Vers 758 nach einer wahrscheinlichen Ergänzung des an dieser Stelle lückenhaften Papyrus – wieder hineingerollt. Menander setzt die Maschine der tragischen Bühne wirkungsvoll dazu ein, um dem Lamento des Knemon den passenden tragischen Rahmen zu verleihen und den Zuschauer auf den unerwarteten Sinneswandel des mürrischen Alten vorzubereiten². Die für die Handlung zentrale Bedeutung der Verse 708ff., in denen Knemon sein Wesen deutet, wird auch dadurch unterstrichen, daß die Schauspieler, von Flötenspiel begleitet, ins pathetische Rezitativ übergehen und vom Sprechers, dem iambischen Trimeter, zum katalektischen trochäischen Tetrameter wechseln (710-747). Als Ergebnis seiner Einsicht will Knemon sich auf sein Altenteil zurückziehen. Er überträgt Gorgias das Nutzungsrecht seines Besitzes und gibt der Heirat von Sostratos und Myrrhine seinen Segen.

So hat die Handlung der Komödie bereits am Ende des 4. Akts eine an und für sich zufriedenstellende Lösung gefunden: Knemon hat das Verfehlt seines Verhaltens eingesehen, ohne allerdings die letzte Konsequenz aus dieser Einsicht zu ziehen und in die Gesellschaft zurückzukehren, und Sostratos sieht sich am Ziel seiner Wünsche. Da man nach den Regeln des attischen Theaters jedoch mit einem weiteren Akt rechnen muß, kann der Zuschauer nach dem Chorintermezzo noch auf Überraschungen gespannt sein – und erlebt auch gleich zwei davon: Zunächst will Sostratos, um sich für die Hilfe, die ihm von Gorgias zuteil wurde, erkenntlich zu zeigen, von seinem Vater die Einwilligung erhalten, daß Gorgias seine Schwester heiraten dürfe. Den zunächst von der Aussicht nicht begeisterten Kallippides, zur armen Schwiegertochter noch einen armen Schwiegersohn zu bekommen, überzeugt Sostratos mit einer von Allgemeinplätzen strotzenden Rede aus (797-812, 817). Doch auch damit hat die Komödie ihr Ziel noch nicht erreicht. Wiederum kündigt der Wechsel des Metrums zu katalektischen iambischen Tetrametern und damit zu einem von Flötenspiel begleiteten Rezitativ eine Steigerung an: Der Sklave Getas und der Koch Sikon wollen dem Alten eine 'Heilbehandlung' zukommen lassen, um ihm seinen üblen Charakter auszutreiben. Andernfalls schwant ihnen Schlimmes, falls sie künftig mit dem Scheusal zusammenwohnen sollen. Während die anderen drinnen feiern, drangsaliieren die beiden den hilflosen Alten derart, daß dem am Ende nichts

² Zum Ekkyklema auf der komischen Bühne vgl. zusammenfassend Zimmermann 2011, 677; ausführlich Newiger 1996, 96-106.

anderes übrig bleibt, als sich doch *nolens volens* am Fest zu beteiligen.

Die zentrale Passage ist, wie der kurze Überblick über die Handlung deutlich macht, der Brunnensturz Knemons, der ihn zur Einsicht in das Verfehlte (ἀμαρτία; vgl. 713) seines Verhaltens führt. Dieser Brunnensturz hat einen berühmten, nicht zu übersehenden Vorgänger. Im *Theaitetos* (174a4-b6) zeichnet Platon Thales als weltfremden Philosophen, der – ganz auf die Betrachtung der Gestirne konzentriert – das Naheliegende übersieht und in einen Brunnen (φρέαρ) stürzt (Thales Th 19 Wöhrle)³. Eine thrakische Magd, die dies sieht, verspottet den Philosophen: Thales bemühe sich zwar, die Dinge am Himmel zu erkunden, übersehe aber die Gefahr, die direkt vor seinen Augen liege⁴. Als *fabula docet* bezieht Sokrates die Anekdote auf jeden, der sein Leben ganz der Philosophie widme. Ein solcher Mensch nehme seinen Mitmenschen nicht wahr und wisse nicht nur nicht, was der neben ihm tue, sondern beinahe nicht einmal, ob der überhaupt ein Mensch oder sonst ein Lebewesen sei. Stattdessen beschäftige er sich mit der Frage, was denn der Mensch an sich sei und was der menschlichen Natur im Unterschied zu anderen Lebewesen zu tun und zu leiden zukomme.

Die Anekdote führt – mit der thrakischen Magd als Zuschauerin – deutlich vor Augen, wie die hohe Theorie in der Praxis an der einfachen, aber unerbittlich grausamen Realität scheitert, wie dies der von *common sense* getragene Kommentar der Magd auf den Nenner bringt.

Die Thales-Anekdote ist ambivalent. Sie hat eine komische und eine tragische Dimension, kann doch der Sturz aus der Höhe der Reflexion glimpflich ausgehen, oder aber er kann in einem Unglück enden. Wie es ausgeht, hängt entscheidend, um den Begriff der Poetik des Barock zu verwenden, von der «Fallhöhe»⁵ ab. Wenn er komisch endet, kann der 'normale Mensch' über das Unglück des Stürzenden in Lachen ausbrechen, wie dies die thrakische Magd tut oder Strepsiades in den *Wolken* des Aristophanes, als ihm Sokrates' Schüler – mit deutlichem Bezug auf die Thales-Geschichte – vom Mißgeschick des Meisters erzählt, das ihm beim Betrachten der Bahn des Mondes widerfahren ist (171-174). Dieses Lachen ist schadenfroh oder sogar höhnisch, wenn der, der zu Fall kommt, eine höher stehende Person ist, wenn er, wie Pseudo-Xenophon schreibt (2.18), reich oder adlig oder mäch-

³ Wöhrle 2009, 40f.

⁴ Vgl. dazu Blumenberg 1976, 11-64; Blumenberg 1987.

⁵ «Fallhöhe» wird von K.W. Ramler in seiner 1764 erschienen Übersetzung des Traktats *Traité de la poésie dramatique* von Ch. Batteux in die deutsche poetologische Diskussion im Sinne der Ständeklausel eingeführt: Je höher die soziale Stellung eines Helden, desto tiefer wird sein Fall sein. Vgl. dazu auch Zimmermann 1991, 257f.

tig⁶ ist. Kommt der Stürzende jedoch zu Schaden, bleibt dem Zusehenden das Lachen im Halse stecken.

Kommen wir noch einmal zur platonischen Thales-Anekdote zurück, in der das *fabula docet* eine Komponente ins Spiel bringt, die für Knemons Fall wichtig ist. Sokrates resümiert, daß Menschen, die ganz in der Philosophie aufgehen, ihre 'sozialen Kompetenzen' verlieren. Sie beschäftigen sich zwar theoretisch mit der Natur des Menschen, nehmen aber ihre Nächsten, ihre Mitmenschen, nicht einmal wahr.

Knemons Brunnensturz ist – vor diesem Hintergrund – ebenfalls Ausdruck des Scheiterns einer Person, die ganz und gar auf eine einzige Sache fixiert ist. Er sei, wie er nach seiner Rettung selbstkritisch zugibt, in seinem Streben nach völliger Unabhängigkeit von anderen Menschen, nach völliger Autarkie (714) zu weit gegangen. Der Sturz in den Brunnen habe ihm die Augen dafür geöffnet, daß ein Mensch immer jemand brauche, der ihm in der Not zur Seite stehen könne.

Knemon scheitert an dem mit dem Autarkie-Ideal verbundenen Dilemma, das Aristoteles im 9. Buch der *Nikomachischen Ethik* entwickelt⁷. Eigentlich müßte der vollkommenste Mensch derjenige sein, der, auf keine fremde Hilfe angewiesen, unabhängig und aus eigener Kraft sein Leben führt. Denn wenn der vollkommenste Mensch Gott gleichen soll und wenn Gott *per definitionem* absolut und völlig autark ist, muß notwendigerweise auch ein Mensch, der vollkommen werden will, völlige Autarkie anstreben. Daraus ergibt sich jedoch für den Staats- und Gesellschaftstheoretiker Aristoteles das Problem, welche Funktion die menschliche Gesellschaft ausübt. Bereits Sophisten des 5. Jahrhunderts v. Chr. wie Protagoras hatten die Gesellschaft als eine Notgemeinschaft erklärt, die sich aus dem Schutzbedürfnis der Individuen bildete. Aristoteles nimmt jedoch an, daß das Streben der Menschen, sich in Gesellschaftsformen zusammenzuschließen, eine der menschlichen Natur innewohnende Konstante sei, so daß für ihn die Erklärung der Sophisten ausscheidet. Er löst das Problem durch folgenden Beweisgang: Die vollkommenste Tätigkeit ist ohne Zweifel die Reflexion des Geistes auf und über sich selbst. Damit ist die theoretische Voraussetzung erfüllt, daß der Geist kein Objekt besitzen darf, das höher und bedeutender ist als er selbst; gleichzeitig wird der popularphilosophischen Maxime «Er-

⁶ Das griechische *δυνάμενος* sollte jedoch weiter gefaßt werden in dem Sinne: «jemand, der besondere Fähigkeiten hat».

⁷ Als erster hat Barigazzi 1965 auf den peripatetischen Einfluß auf Menander verwiesen; vgl. dazu den Beitrag von A. Casanova in diesem Band. Behutsam zustimmend Wehrli 1970, 152; vgl. die Diskussion der Forschung bei Blume 1998, 6 mit einer ausgewogenen Abwägung der Positionen. – Zum Autarkiekonzept vgl. Gigon 1972, 24-27. – Zum Einfluß von Theophrasts Charakteren vgl. Zimmermann 2006a, 185.

kenne dich selbst» Genüge getan. Nur Gott als reines Geistwesen kann jedoch ständig und mühelos diese selbstbezügliche Reflexion vornehmen; der Mensch ist aufgrund seiner Körper-Geist-Natur dazu nicht in der Lage. Allerdings gibt es für den Menschen doch einen Weg zur Selbsterkenntnis: Er kann sich im Spiegel eines ihm gleichenden oder gleichgesinnten Menschen, eines Freundes, selbst erkennen. Dieser Gedankengang ermöglicht sowohl die Rettung der menschlichen Gemeinschaft als auch der Freundschaft. Zwar sind Freundschaft und Gesellschaft immer noch aus einem Defizit heraus entstanden, aber nicht aus der bloßen Not und Schutzlosigkeit, sondern aus einer erkenntnistheoretischen, ethischen Notwendigkeit heraus.

Vor dem Hintergrund von Aristoteles' Überlegungen erhalten der Charakter und das Verhalten Knemons eine tiefere Bedeutung: Knemon strebt nach dem Ideal der Autarkie, der vollkommenen Unabhängigkeit⁸, und scheitert damit kläglich, und dieses Scheitern wird in der Handlung der Komödie durch den Brunnensturz veranschaulicht. Man sollte jedoch keinesfalls so weit gehen, im Scheitern Knemons eine direkte Auseinandersetzung mit Aristoteles' Autarkie-Verständnis zu sehen. Ähnlich wie Aristophanes in den *Wolken* an der Person des Sokrates all das fest macht, was der Durchschnittszuschauer mit Sophisten, Philosophen, kurz Intellektuellen verband, fließen im Begriff 'Autarkie', wie ihn Knemon verwendet, alle möglichen Vorstellungen und Konzepte zusammen, sowohl das politisch-ökonomische Verständnis der Unabhängigkeit durch Selbstversorgung und Genügsamkeit, wie wir es schon bei Hesiod antreffen (*Erga* 471-478), als auch die verschiedenen, sich an Sokrates' Bedürfnislosigkeit orientierenden Konzepte der Sokratiker, des Xenophon (*Memorabilien* 4.8.11) und vor allem des Antisthenes und Diogenes von Sinope⁹. Es scheitert das Autarkie-Ideal an sich, wobei es unerheblich ist, aus welchem Blickwinkel und mit welcher Vorstellung oder Konzepten im Kopf der Zuschauer dies erlebt. Vorgeführt oder diskutiert werden nicht verschiedene Autarkie-Konzepte, vielmehr die Folgen einer Lebensführung, die sich nach einem Autarkie-Ideal ausrichtet¹⁰.

Doch was – so kann oder muß man sich sogar bei dieser Deutung fragen – ist an dieser Komödie und an diesem Protagonisten überhaupt komisch? Im Gegensatz zum Brunnensturz des Philosophen aus Milet löst Knemons

⁸ Vgl. dazu Anderson 1970, 199-217; Dworacki 1977, 17-24; Blume 1998, 93.

⁹ Vgl. Döring 1998, besonders S. 288f.

¹⁰ In eine ähnliche Richtung geht Friedrich Dürrenmatt, wenn er in *21 Punkte zu den Physikern* mit Bezug auf sein Stück *Die Physiker* betont (Punkt 15), es sei nicht möglich, wissenschaftliche Theorien wie die der Physik auf der Bühne darzustellen, wohl aber die Auswirkungen, die diese Theorien auf das Leben der Menschen haben, wobei natürlich gerade die Darstellung der Folgen einer Theorie dem Dramatiker die Möglichkeit der impliziten oder expliziten Kritik gibt; vgl. Dürrenmatt 1963, 355.

Fall keine Lachen, jedenfalls kein unmittelbares, aus, zumal der Sturz und die damit verbundene Erkenntnis zu einem gleichsam psychosomatischen Schock bei Knemon führt. Es geht ihm schlecht (692), künftig wird er niemand mehr auf die Nerven gehen (693f., 747). Was er zuvor zu viel an Leidenschaft hatte, fehlt ihm nun ganz, er ist gleichsam apathisch. Die Fallhöhe, aus der Knemons Sturz erfolgte, ist nicht nur im metaphorischen, sondern offensichtlich auch ganz im realen Sinne zu hoch gewesen, als daß Raum für Lachen bliebe. Unterstützt wird diese tragische Dimension durch die Bühnenmaschine, durch das Ekkyklema, das Menander in dieser Szene einsetzt (vgl. 690, 758).

Ähnlich wie der sophokleische *Aias*, der sich am ehestens als Vergleich eignet, bleibt Knemon auch nach seinem Unglück, das ihm nach dem Grundsatz der aischyleischen Theologie des πάθει μάθος, «durch Leid Erkenntnis», das Verfehlte seines bisherigen Verhaltens zeigte, ein extremer, keine Kompromisse, keine μεσότης kennender und akzeptierender Charakter. Er sieht zwar in der Theorie ein, daß der Mensch auf seine Mitmenschen angewiesen ist – ähnlich wie der Philosoph in Platons-Thales Anekdote weiß, was der Mensch an sich ist und was ihn von anderen Lebewesen unterscheidet. Er sieht dies ein, ohne allerdings daraus die Konsequenzen zu ziehen und zum sozialen Wesen, zum ζῶον πολιτικόν zu werden. Vielmehr entledigt er sich aller Äußerlichkeiten, gibt Besitz und Verantwortung, selbst für seine Tochter, ab, schließt sich vor seinen Mitmenschen in seinem Hause ein und weigert sich stur, an der Doppelhochzeit von Tochter und Stiefsohn teilzunehmen. Er setzt weiterhin wie schon vor dem Sturz seine Art der Lebensführung als absolut, sieht nur sie als die allein richtige an. Würden alle Menschen so leben wie er – so seine eigene, an Hybris grenzende Charakteranalyse, vor allem wenn man sein unverträgliches Wesen vor dem Brunnensturz im Kopf hat –, gäbe es eine ideale Gesellschaft auf Erden – ohne Gerichte, ohne Gefängnisse, ohne Krieg (742-746). Er ist, um bei der sophokleischen Terminologie zu bleiben, ein von αὐθαδία geprägter Charakter, ein Mensch, der sich selbst genügt, an sich selbst genug hat und sich an sich allein erfreut (Soph. *O.R.* 549, Ant. 1028)¹¹. Man fühlt sich bei Knemon wie bei manchen sophokleischen Protagonisten an den herakliteischen Spruch erinnert: ἦθος ἀνθρώπων δαίμων (22 B 119 D.-K.) – «der Charakter ist des Menschen Gott, sein Schicksal und Geschick». Diese Auffassung war Menander durchaus geläufig: In den *Epitrepontes* (1096) heißt es: οὗτος (sc. ὁ τρόπος) ἐσθ' ἡμῖν θεός¹².

¹¹ Vgl. Diller 1967, 190-211.

¹² Vgl. dazu Gomme - Sandbach 1973, 378f.; zur Diskussion eventueller philosophischer Bezüge siehe Blume 1998, 125 Anm. 82.

Wenn wir auf das furiose Finale der Komödie blicken, wird auch deutlich vor Augen geführt, daß Knemon sich nicht aus vernünftiger Einsicht oder aus freiem Willen resozialisieren läßt. Das üble Treiben, dem ihn die beiden Sklaven aussetzen, stellt ihn vor die gleichsam tragische Wahl zwischen zwei Übeln, entweder den Tott, den ihm die beiden antun, weiter auszuhalten oder aber sich zum Fest zu bequemem, was denn am Ende das geringere Übel sei, wie er resigniert feststellt (957f.). Soziale Kompetenzen hat er sich nicht angeeignet!

Nähern wir uns nochmal der Frage an, wie vor diesem durchaus ernstern Hintergrund Komik entstehen kann. Die Frage der Komik in Menanders Stücken läßt sich am besten mit Hilfe von Rainer Warnings viel beachtetem Beitrag *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie* erneut anpacken¹³. Warning unterscheidet bei der Analyse der inhaltlichen Ebene von Komödien, der – aristotelisch gesprochen – σύστασις τῶν πραγμάτων, im Anschluß an die von E. von Hartmann entwickelte Terminologie¹⁴ zwischen der «anderweitigen Handlung» und der «komischen Handlung». Während die «anderweitige Handlung» einer Komödie, also ihr Mythos, ihre Fabel, ihr *plot* keineswegs komisch ist, entläßt sich das Komische episodisch, es sitzt gleichsam parasitär auf der «anderweitigen Handlung». Der Unterschied zur Tragödie ist demnach kein prinzipieller und qualitativer, sondern ein gradueller und quantitativer. Komisch wird ein Stück erst durch an Nahtstellen eines Dramas eingesetzten *ridicula*. Bei der Analyse aristophanischer Komödien sieht man deutlich, daß Aristophanes dieses Kompositionsprinzip durchaus bewußt war. Dies zeigen seine ständigen Hinweise auf solche *ridicula* – z.B. in der Parabase der *Wolken* (540-543) oder im Prolog der *Frösche* (1-24) –, auf Episoden und Witze, die er für abgeschmackt und seiner Komödienkunst unwürdig hält¹⁵.

Wenn man vor diesem theoretischen Hintergrund sich noch einmal den *Dyskolos* vornimmt, sieht man sehr schön, wie sich in Menanders Stück ‘anderweitige’ und ‘komische’ Handlung zueinander verhalten. Wenn wir auf die Struktur des Stücks schauen, haben wir – nach dem neutralen Prolog Pans – zunächst eine aus verschiedenen Perspektiven vorgenommene Vorstellung des Protagonisten¹⁶, der spät¹⁷, erst in V. 152 erscheint und die ge-

¹³ Warning 1976, 279-333.

¹⁴ Hartmann 1888, 333.

¹⁵ Vgl. dazu Zimmermann 2006b, 333f.

¹⁶ 6f. ἀπάνθρωπός τις ἄνθρωπος σφόδρα / καὶ δύσκολος πρὸς ἅπαντας, οὐ χαίρων ὄχλω, 88 Ὀδύνης υἱός, 89f. κακοδαιμονίων τις ἢ / μελαγχολῶν ἄνθρωπος, 116 μαινόμενος, 122 ἀνόσιος γέρων, 147 οὐ πάνυ φιλάναθρωπον βλέπειν μοι φαίνεται, 150 οὐχ ὑγιαίνειν, 184, 242 τὸ δύσκολον, 325 ὁ χαλεπός (vgl. Knemons Selbstcharakterisierung in 748), 480 ἔχις πόλιος.

troffenen Charakterisierungen durch sein Verhalten geradezu in den Schatten stellt. Es folgen im Zentrum der Komödie der Sturz und die Selbst-reflexion Knemons und schließlich die komisch-dionysische Auflösung in Knemons erzwungener Resozialisierung. In der Handlungsentwicklung ist die Komik zu Beginn in der Ankündigung Knemons zunächst verhalten, sie wird unüberhörbar lauter bei seinem ersten Auftritt, im 3. Akt etwas gedämpft und im 4. Akt, dem Akt des Brunnensturze, noch stärker heruntergefahren, bevor es am Ende im 5. Akt zu einem grotesk-furiösen, komischen Finale kommt.

Die *dramatis personae* lassen sich zu vier Gruppen zusammenstellen¹⁸: Auf der einen Seite steht der Protagonist, der an und unter seinem extremen Charakter leidet, auf der anderen die Personen der Liebeshandlung, Sostratos, Myrrhine und Gorgias, 'edle' Charaktere (vgl. 722, 835 über Gorgias' εὐγένεια), dazwischen die typischen komischen Personen, die Sklaven des Sostratos und seines Vaters, der Parasit und der Koch; dazu kommen 'neutrale' Charaktere, Kallipides und Simike, die Magd Knemons. Während die edlen Charaktere nichts (Gorgias, Mädchen) oder nur wenig (Sostratos: der verwöhnte Städter als Landarbeiter aus Liebe) zur Komik des Stücks beitragen, liegt die Hauptlast, das Stück 'komisch' zu machen, auf den Schultern des typischen, schon aus der Alten Komödie bekannten Personals: der Sklaven, des Parasiten und des Kochs.

Knemons Charakter ist wie sein Brunnensturz ambivalent. Derartige, in ihren Einstellungen und Handlungen extreme Menschen können wie die sophokleischen Protagonisten tragische Züge aufweisen und durch ihr Verhalten nicht nur sich selbst, sondern auch anderen Unheil und Tod bringen. Sie können jedoch auch komisch wirken, wenn ihr Verhalten ihrer Umgebung keinen Schaden bringt, und sie können schließlich, wie dies bei Knemon der Fall ist, tragische und komische Züge in sich vereinen. Knemons Misanthropie hat berechtigte Wurzeln: die Habgier der Menschen, die zu gegenseitigem Mißtrauen führt und jede Menschenfreundlichkeit unmöglich macht (718-721), hat ihn abgestoßen und zum verbitterten Einsiedler gemacht. Sein extremer, harter und schroffer Charakter wird aber komisch aufgeweicht und komisch in Frage gestellt, wenn er z.B. angesichts von zwei Personen in eine klagenden Ausruf ausbricht: «Überall diese Menschenmassen!» (ὦ πολυπληθείας ὄχλου; vgl. Pans Ankündigung in V. 7 οὐ χαίρων ὄχλω)¹⁹. Selbst die Ursache des Brunnensturzes entbehrt nicht einer

¹⁷ Vgl. Erler 1994, 93-110.

¹⁸ Zur Handlungs- und Personenkonstellation in der Neuen Komödie vgl. Fuhrmann 1976, 65-101.

¹⁹ Vgl. Scafuro 2014, 226-228.

komischen Ursche. Es sind eine Hacke und ein Topf, die ihn zu dem waghalsigen Abstieg in den Brunnen veranlassen, an und für sich wertlose Gegenstände, die ihm Unglück bringen und zu dem Entschluß verleiten, sich all dieser Dinge zu entledigen, allerdings nicht, um künftig als Weiser in εὐδαιμονία und ἀταραξία sein Leben zu verbringen, da ihn die Welt, vertreten durch die lästigen Sklaven, nicht in Ruhe läßt. Nach dem Brunnensturz scheidet nun zum zweiten Mal die Theorie an der Grausamkeit der Realität.

Die Ambivalenz von Knemons Charakter wird dadurch verstärkt, daß der Held des *Dyskolos* in einer komischen Tradition steht, die Menander immer wieder aufblitzen läßt. So verweist Knemons Abwendung von der Gesellschaft auf das aus der Archaia bekannte Motiv des Rückzugs aus der menschlichen Gemeinschaft aus Überdruß über die in ihr vorherrschenden Zustände – mag dies die Hektik in der Polis sein (πολυπραγμοσύνη) wie in Aristophanes' *Vögeln* oder eventuell in Pherekrates' *Wilden* (Ἄγριοι)²⁰ oder Haß gegen die Frauen wie in der *Lysistrate* des Aristophanes, in der die alten Männer Melanion anführen (780-796): Der habe sich in die Wildnis zurückgezogen, um dort ein Leben in Einsamkeit und Bedürfnislosigkeit zu fristen. Das Beispiel, mit dem die alten Frauen kontern, ist ein 'gewisser Timon' (805-820), ein unnahbarer Geselle, der sich eine wahre Dornenhecke als Bart wachsen ließ, ein 'Erinyensprößling', der, die niederträchtigen Männer verfluchend, sich in die Unwegsamkeit zurückzog, den Frauen aber zugetan war.

Dieser Timon ist der literarische Prototyp des Misanthropen. Phrynichos, der im Jahre 414 v. Chr. hinter den *Vögeln* des Aristophanes mit seinem *Einsiedler* (Μονότροπος) den dritten Platz belegte, formt seinen Helden nach dem Vorbild Timons (Fr. 19 PCG):²¹

Einsiedler heiß' ich,
 Mein Leben führe ich nach Timons Art,
 Unverheiratet, †ungebunden†, jähzornig, unzugänglich,
 Ohne ein Lächeln auf den Lippen, ohne mich mit jemandem
 zu unterhalten, voller Eigensinn.

Menander verwebt diese verschiedenen literarischen und philosophischen Diskurse in seiner Komödie derart kunstvoll, daß nur das Seziermesser des Philologen die einzelnen Stränge, die Knemons schillernden Charakter ausmachen, offen legen kann, im Theater, auf der Bühne, tritt uns eine in ihrer

²⁰ Vgl. dazu Zimmermann 2011, 737.

²¹ Vgl. Zimmermann 2011, 749-751. Einen *Monotropos* verfaßte auch Anaxilas (Fr. 20 PCG), Antiphanes einen *Timon* (Fr. 204 PCG), d.h. der Stoff des Einsiedlers war zu Menanders Zeit durchaus geläufig. Vgl. dazu vor allem Tomassi 2011, besonders S. 17-39.

Einseitigkeit und Schroffheit provozierende Person entgegen, die ihre tragikomische Kraft aus ihrer Sprache, aus der Art und Weise schöpft, wie sie ihre Gedanken, ihre Verbitterung, ihren Mißmut und ihre Resignation, ihr Leiden an der Welt zum Ausdruck bringt.

Der *Dyskolos* führt vor Augen, was Aristophanes in seinen Parodien der euripideischen Tragödien immer wieder deutlich macht: daß Tragödie und Komödie tatsächlich Schwestergattungen sind und daß es nur eines kleinen Schrittes bedarf, um Komik in Tragik umschlagen oder Tragik in Komik kippen zu lassen. Dies ist – unter theoretischen Gesichtspunkten – nichts Neues, wie wir in Platons *Symposion* nachlesen können. Der *Dyskolos* Menanders zeigt jedoch eindrucksvoll die Richtigkeit dieser Theorie.

Universität Freiburg i.B.

BERNHARD ZIMMERMANN

Bibliographische Referenzen

- M. Anderson, *Knemon's Hamartia*, «G&R» 17, 1970, 199-217.
 A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
 H.-D. Blume, *Menander*, Darmstadt 1998.
 H. Blumenberg, *Der Sturz des Protophilosophen. Zur Komik der reinen Theorie – anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote*, in Preisendanz - Warning 1976, 11-64.
 H. Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin: eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt/M. 1987.
 H. Diller, *Menschendarstellung und Handlungsführung bei Sophokles*, in H. Diller (Hg.), *Sophokles*, Darmstadt 1967, 190-211.
 K. Döring, *Sokrates, die Sokrateriker und die von ihnen begründeten Traditionen*, in H. Flashar, *Die Philosophie der Antike*, Bd. 2/1, Basel 1998.
 F. Dürrenmatt, *Komödien II und frühe Stücke*, Zürich 1963.
 S. Dworacki, 'Hamartia' in Menander, «Eos» 65, 1977, 17-24.
 M. Erler, *Späte Auftritte. Ein Strukturelement des Menander bei Euripides*, in E. Pöhlmann - W. Gauer (Hgg.), *Griechische Klassik: Vorträge bei der interdisziplinären Tagung des Deutschen Archäologenverbandes und der Mommsengesellschaft vom 24.-27.10.1991 in Blaubeuren* (Erlanger Beiträge zur Sprache, Literatur und Kunst 75), Nürnberg 1994, 93-110.
 M. Fuhrmann, *Lizenzen und Tabus des Lachens – zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie*, in Preisendanz - Warning 1976, 65-101.
 O. Gigon, *Aristoteles. Nikomachische Ethik*, Zürich 1972.
 A.W. Gomme - F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
 E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965.
 E. v. Hartmann, *Ästhetik*, in *Ausgewählte Werke*, Bd. 4, Leipzig 1888.
 H.-J. Newiger, *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996.
 W. Preisendanz - R. Warning (Hgg.), *Das Komische*, München 1976.
 A. Scafuro, *Menander*, in M. Fontaine - A. Scafuro, *The Oxford Companion of Greek and*

- Roman Comedy*, Oxford 2014, 226-228.
- G. Tomassi, *Luciano di Samosata. Timone o il misantropo*. Introduzione, traduzione e commento, Berlin - New York 2011.
- R. Warning, *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in Preisendanz - Warning 1976, 279-333.
- F. Wehrli, *Menander und die Philosophie*, in E. G. Turner (Hg.), *Ménandre*, Vandœuvres-Genève 1970.
- G. Wöhrle, *Die Milesier: Thales*, Berlin 2009.
- B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in J. M. Bremer - E. W. Handley (Hgg.), *Aristophane*, Vandœuvres-Genève 1991.
- B. Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Frankfurt/M. 2006².
- B. Zimmermann, *Pathēi mathos: strutture tragiche nelle Nuvole di Aristofane*, in E. Medda - M.S. Mirto - M.P. Pattoni (Hgg.), *Komodotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, 327-335.
- B. Zimmermann, *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, 1. Band, München 2011.

TRACCE DI *ONOMASTI KOMODEIN* DALLA COMMEDIA DI MEZZO A MENANDRO

Fin dall'antichità il κωμωδεῖν ἐξ ὀνόματος è stato considerato uno dei tratti distintivi della commedia attica del V secolo a.C., espressione genuina di una democrazia radicale che non poneva limiti di sorta alla libertà di parola dei poeti¹. Secondo la ricostruzione di matrice verosimilmente peripatetica proposta da Platonio nel trattatello Περὶ διαφορῶς κωμωδιῶν, la sconfitta subita da Atene nella guerra del Peloponneso, l'instaurazione del regime oligarchico, la crisi finanziaria postbellica avrebbero determinato, tra la fine del V e l'inizio del IV secolo a.C., profondi cambiamenti nella struttura e nei contenuti della commedia². Da una parte, infatti, i canti corali sarebbero stati drasticamente ridimensionati per la mancanza di coreghi disponibili a finanziare l'allestimento dei cori³; dall'altra il limite imposto dal nuovo regime alla παρρησία dei poeti comici con una serie di decreti legislativi avrebbe provocato la fine degli attacchi rivolti contro persone reali (σκώμματα), per lasciare spazio alla censura (διασυρμός) di personaggi del mito e della letteratura⁴. In questo modo il mordace ὀνομαστὶ κωμωδεῖν di Cratino, Eupoli e Aristofane avrebbe ceduto il passo a una più innocua forma di commedia fondata sulla parodia letteraria. A questa ricostruzione, per quanto semplicistica e non priva di evidenti inesattezze⁵, sembrerebbe dare un supporto la notizia dell'esistenza di diversi provvedimenti legislativi, varati nel corso dell'ultimo quarto del V secolo per limitare la libertà di espressione dei poeti comici⁶. Pur non mettendo in discussione la storicità di alcuni di questi ψηφί-

¹ La stretta associazione tra commedia antica e democrazia è già sottolineata da Aristotele (*Po.* 1448a 31-32) e si ritrova nella successiva trattatistica di matrice peripatetica (cf. *Anon. Cram.* I XIb 40.24-35 Koster; *Schol. Dion. Thr.* XVIIIa 71.26-39 Koster); sul tema in generale cf. Rosenbloom 2014, 298-307.

² Platon. *Diff. Com.* I 5.42-56 Koster = 37 Perusino.

³ Per il ruolo assunto dal coro nella commedia del IV secolo cf. Hunter 1979; Perusino 1987, 64-69; Taplin 1993, 55-63; Rothwell 1995, 110-118; su Menandro in particolare cf. Zagagi 1995, 72-82; Lape 2006. Sulle spese sostenute dai coreghi cf. Pickard-Cambridge 1996, 107-108, 119-128; in generale sull'istituto della coregia e i suoi sviluppi cf. Wilson 2000; Wilson-Csapo 2012; Makres 2014.

⁴ Sulla παρρησία concessa ai poeti comici cf. Halliwell 1991 e 2004; Goldhill 1991, 188-200; Carey 1994, 69; Henderson 1998; Sommerstein 2004a; Rosenbloom 2014, 302-307.

⁵ Cf. Nesselrath 1990, 28-36; Rosenbloom 2014, 299-301.

⁶ Numerose testimonianze documentano l'esistenza, ad Atene, di una o più leggi contro la diffamazione (κακηγορία, λοιδορία, βλασφημία, διαβολή ecc.), riconducibili pare addirittura alla legislazione di Solone; in particolare erano proibiti gli attacchi contro le persone defunte e i magistrati, le beffe all'indirizzo di Armodio e Aristogitone e le accuse infondate di omicidio, di maltrattamento dei propri genitori e di codardia (ρύψασπις); cf. Halliwell 1991, 49-50.

σματα, tuttora al centro di un acceso dibattito⁷, è bene comunque sottolineare che, se anche dei provvedimenti del genere vi furono, non ebbero l'effetto di creare una cesura netta nella storia del teatro comico e il quadro delineato da Platonio per la fine del V secolo si venne a realizzare solo nell'arco di alcuni decenni⁸. È innegabile, infatti, che nel corso del IV secolo si registri un declino graduale dell'ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν, ma questo deve essere interpretato come il risultato di un processo storico complesso e non di una legge coercitiva e brutale, varata dagli Ateniesi a un certo momento della loro storia. La crisi politica, demografica ed economica indotta dalla guerra del Peloponneso, l'evoluzione del gusto e dei costumi contribuirono a ridimensionare progressivamente la funzione del coro e della satira nel teatro comico, ma ancora per tutto il periodo compreso tra il 380 e il 320 a.C. nei poeti della commedia di mezzo si incontrano attacchi personali e battute taglienti all'indirizzo di politici, magistrati e privati cittadini⁹. Purtroppo il carattere frammentario delle testimonianze non consente di valutare se in questi autori i riferimenti alla politica e all'attualità fossero limitati al breve spazio della singola battuta oppure avessero un peso maggiore nell'economia complessiva dell'opera rappresentata; certo è che la frequenza con cui ricorrono non è un dato da sottovalutare, alla luce anche di alcune testimonianze contemporanee sull'opportunità di porre dei limiti alla κακηγορία dei comici a tutela dei cittadini¹⁰.

⁷ Sull'attendibilità delle notizie circa i decreti di Morichide (440/39) e Siracoso (415/4) vd. Sommerstein 2004a, 156-157 e 2004b, 208-209. Bianchetti 1980, 16-22 e Mariotta 2001, 113-117 difendono invece con validi argomenti la storicità del decreto di Antimaco, di cui dà notizia lo scolio ad Ar. *Ach.* 1150. Halliwell 1991, 56-66 è schierato, invece, su una posizione di radicale scetticismo.

⁸ La tradizione che fa capo a Platonio si riflette, tra l'altro, in Hor. *Ars* 281-284; cf. Nesselrath 1990, 140-142 (per Orazio) e 166-167 (per Platonio).

⁹ Sulla consapevolezza politica e l'attenzione per l'attualità da parte dei poeti della Commedia di Mezzo cf. Webster 1953, 37-50 e Nesselrath 1997, 272 che non esita a mettere la μέση sullo stesso piano della commedia antica («political awareness and reflections of political life in these plays [*scil.* of Middle Comedy] are on a level still comparable with those of Old Comedy»). D'altra parte, per Sutton 1990, 88 «fourth-century Athenians were much less public-spirited, more caught up in private affairs, more hedonistic», atteggiamento che favorirebbe il passaggio alla commedia menandrea (cf. Arnott 1989, 24).

¹⁰ In particolare, Platone (*Lg.* 935d-e, da confrontare con *R.* 395d-396a; 606c) vorrebbe bandire ogni forma di λοιδορία; invece Aristotele (*Pol.* 1336b 3-23; *EN* 4.8.1128a 20-24) si limiterebbe a restringerla a un pubblico maturo (cf. Halliwell 1991, 67-68). Isocrate (8.14) lamenta il fatto che, pur essendoci un regime democratico, non c'è παρηψία se non per i dissennati, che parlano nell'assemblea senza pensare al bene dei concittadini, e per gli autori di commedie, che divulgano fra gli altri Greci gli ἀμαρτήματα della città. Sulla licenza della commedia del IV secolo, è interessante anche Aeschin. 1.157, dove l'autore, per dimostrare come tutti fossero a conoscenza dei costumi sessuali dell'imputato Timarco, racconta che in

Proprio come accadeva anche nella commedia antica, gli attacchi prendono solitamente spunto dai comportamenti sessuali delle vittime, così come dagli eccessi manifestati nel mangiare e nel bere; se non fosse per il linguaggio tendenzialmente più castigato, non coglieremmo sostanziali differenze rispetto agli autori della ἀρχαία. Nell'Antiope di Eubulo, per esempio, una "innocua" parodia mitologica ispirata all'omonima tragedia di Euripide¹¹, il celebre politico Callistrato di Afidna¹² veniva deriso in quanto omosessuale passivo (fr. 10 K.-A.)¹³.

Καλλίστρατος † ἔστι τις οὔτος οὖν
 πυγὴν μεγάλην εἶχ', ὧ Χαριάδη¹⁴, καὶ καλήν.
 τοῦτον καταλεκτέ' ἔστιν ἐς τοὺς κόλλοπας
 τοὺς ἐκδρομάδας

¹ ἔστι τις Eust.: <δ> ἔστιν τις; :: Bergk : (-ός) τις ἐστί(ν) Meineke, prob. Kock οὔτος οὖν Eust.: <ὄστις> οὔτος ὄς Bergk: οὔτος οὖν, <ὄρας>, Kock

Il primo verso del frammento è purtroppo insanabilmente corrotto, ma restituisce comunque chiaramente il nome di Callistrato¹⁵. Di lui si dice che un tempo era un ragazzo avvenente, dotato di una πυγὴν μεγάλην ... καὶ καλήν¹⁶, ma ormai è vecchio e «va annoverato tra le checche fuori corso».

occasione delle ultime Dionisie rurali l'attore comico Parmenone aveva indirizzato al coro «un certo verso anapestico» ἐν ᾧ ἦν εἶναι τινὰς πόρνοὺς μεγάλους Τιμαρχώδεις, senza che nessuno avesse difficoltà a individuare il bersaglio dell'allusione (cf. Henderson 1998, che tra l'altro sottolinea come «forensic and comic modes of abuse are strikingly similar»).

¹¹ Cf. Hunter 1983, 96-97; Nesselrath 1990, 223-227.

¹² Cf. Swoboda 1919; Sealey 1956; Davies 1971, 277-282. Nel 378/7 organizzò le finanze della cosiddetta seconda lega di Delo (Theopomp. Com. fr. 31 K.-A. ridicolizza gli effetti della sua politica imperialista, che agli Ateniesi avrebbe fruttato giusto qualche spicciolo) e rimase sulla ribalta della scena politica ateniese fino al 366/365, quando venne processato per la perdita di Oropo. Nel 361/360 venne mandato in esilio e condannato a morte in contumacia. Teopompo (*FGrHist* 115 F 97) lo descrive πρὸς μὲν τὰς ἡδονὰς ἀκρατής, τῶν δὲ πολιτικῶν πραγμάτων ἐπιμελής. Di lui Antifane (fr. 293 K.-A.) deride la ghiottoneria.

¹³ A prescindere dal comportamento sessuale di Callistrato, l'accusa di καταπυγισύνη rivolta ai politici è un motivo topico fin dalla commedia antica: cf. Ar. *Eq.* 417-425, 1241-1242; Nu. 1093; Ec. 112-113; Pl. Com. fr. 202 K.-A.

¹⁴ Al v. 2 si trova il vocativo Χαριάδη, un nome molto diffuso in Attica (cf. PA 15303-15321). È improbabile, comunque, che il riferimento sia a un personaggio storico ben definito; sembra piuttosto che Eubulo usi questo nome per calare il mito in una dimensione quotidiana (cf. Hunter 1983, 24-25). Nesselrath 1990, 225 ipotizza che così potesse essere chiamato il pastore che raccolse e allevò i figli di Antiope dopo che erano stati esposti.

¹⁵ Sull'interpretazione complessiva del passo cf. Hunter 1983, 99-100.

¹⁶ Sul valore dell'aggettivo μεγάλην riferito alla πυγή cf. Ar. Nu. 1014 con il commento di Dover 1968, 222. Non sono propenso a credere che le *clunes amplae* siano qui considerate *pro καταπυγισύνης indicio*, come suggeriscono Kassel-Austin (*ad loc.*). In effetti, l'omosessualità di Callistrato è dichiarata, al verso successivo, attraverso il triviale κόλλωψ (cf.

Analogamente, nello *Sfingocarione*¹⁷ (fr. 106.1-9 K.-A.) Eubulo allude alla omosessualità di Callistrato attraverso un indovinello che porta a identificare l'influente politico con un *πρωκτός*.

ἔστι λαλῶν ἄγλωσσοσ¹⁸, ὁμώνυμος ἄρρени θήλυς,
οἰκείων ἀνέμων ταμίας¹⁹, δασύς, ἄλλοτε λειός,
ἀξύνετα ζυνετοῖσι λέγων, νόμον²⁰ ἐκ νόμου ἔλκων·
ἐν δ' ἐστὶν καὶ πολλὰ καὶ ἂν τρώση τις ἄτρωτος²¹.
τί ἔστι τοῦτο; τί ἀπορεῖς; (B.) Καλλίστρατος. 5
(A.) πρωκτός μὲν οὖν οὗτός <γε> σὺ δὲ ληρεῖς ἔχων.
οὗτος γὰρ αὐτός ἐστὶν ἄγλωττος, λάλος,
ἐν ὄνομα πολλοῖς, τρωτὸς ἄτρωτος, δασύς
λειός. τί βούλει; πνευμάτων πολλῶν φύλαξ

È ciarlifero pur non avendo eloquenza, femmina porta lo stesso nome di un maschio,
dispensiere de' venti interni, irsuto, talvolta liscio,
parla incomprendibilmente a chi comprende, intona una melodia dietro l'altra;
è uno e sono molti e qualora venga trafitto non viene ferito.

Di che cosa si tratta? Perché esiti? (B.) È Callistrato!

(A.) Veramente è il culo: tu sragioni!

È infatti al tempo stesso privo di eloquenza e ciarlifero,
c'è un solo nome per molti tipi, trafitto non è ferito, è irsuto

Henderson 1991, 212-213); qui viene semplicemente esaltata la sua bellezza di un tempo, per rendere più stridente il contrasto con il presente.

¹⁷ In base al titolo, che richiama precedenti illustri come il *Dionisalessandro* di Cratino o l'*Eoloscione* di Aristofane, si può ipotizzare che la commedia di Eubulo avesse per protagonista un personaggio di nome Carione, verosimilmente uno schiavo o un cuoco (cf. Hunter 1983, 199) che, come la Sfinge di Edipo, proponeva γρίφοι più o meno complessi ai suoi interlocutori, secondo un meccanismo comico ampiamente documentato (cf. Konstantakos 2000, 146-157).

¹⁸ Il gioco di parole sull'aggettivo ἄγλωσσοσ non è facilmente traducibile: riferito al *πρωκτός* mantiene, infatti, il significato letterale di «privo di lingua», riferito a Callistrato, invece, va inteso come «privo di eloquenza» (cf. e.g. Pi. N. 8.24).

¹⁹ I commentatori (Hunter 1983, 201; K.-A. *ad loc.*) si limitano a rimandare *Od.* 10.21 per l'espressione οἰκείων ἀνέμων ταμίας; vale, però, la pena di sottolineare l'uso metaforico di ἄνεμοι che, in relazione a Callistrato, sembra analogo a quello di Alc. 208a Voigt.

²⁰ Intraducibile il gioco di parole su νόμος, che significa sia «legge» che «melodia» (cf. Pl. *Lg.* 3.700b; 7.799e) e si riferisce anfibologicamente tanto alla prolifica attività di legislatore di Callistrato quanto al *πρωκτός λαλητικός* dell'indovinello.

²¹ Webster 1952, 15 osserva che l'espressione ἂν τρώση τις ἄτρωτος «should refer to K.'s acquittal after the loss of Oropos in 366, but precede his final withdrawal before 361», ricorrendo così i termini entro cui fissare la cronologia della commedia. Hunter 1983, 200 richiama però giustamente alla prudenza, osservando che Callistrato, come la maggior parte dei politici, «probably survived a number of attacks before the decisive one», cosicché la possibilità di riconoscere nel passo di Eubulo il riferimento a un momento specifico della carriera di Callistrato risulta sostanzialmente aleatorio.

e liscio. Non ti basta? È custode di molti venti.

Ancora nei poeti di mezzo della seconda generazione, l'invettiva personale e il riferimento esplicito alla situazione politica e ai suoi protagonisti non mostrano segni di crisi. Particolarmente interessante in questo senso è l'opera di Timocle, attivo a partire dalla metà degli anni quaranta fino al dominio di Demetrio Falereo²². Per Atene sono anni intensi: prima lo scontro decisivo con la Macedonia di Filippo II e poi, dopo Cheronea, l'estremo eroico tentativo di salvaguardare un margine di autonomia, a cui la polis dovette rinunciare definitivamente solo dopo la morte di Demostene e l'inizio delle lotte tra i diadochi²³. I frammenti dell'opera di Timocle riflettono non solo l'intensa passione dell'autore per la politica, ma anche l'interesse che il pubblico ateniese continuava a mostrare per tale tematica. In questo modo si spiega, per esempio, la vasta eco che nel 342/341 ebbe il dibattito sull'Alonneso, nel quale Demostene contestava con una certa sottigliezza una frase di Filippo, che mostrandosi conciliante si era detto disponibile a «dare» (δοῦναι) l'isola in dono agli Ateniesi; in realtà – obiettava puntigliosamente l'oratore – l'isola apparteneva di diritto ad Atene, per cui l'offerta di Filippo andava respinta, a meno che il sovrano macedone non ammettesse il proprio torto precisando che l'Alonneso non veniva da lui dato, bensì «ridato» (ἀποδοῦναι) ai legittimi proprietari²⁴. Ateneo (6.223d-224a) cita cinque passi da cinque diverse commedie dell'epoca, in cui le parole dell'offerta di Filippo e della cavillosa replica di Demostene vengono riprese e parodiate sulla scena²⁵. Tra queste spicca per la sua verve un frammento degli Ἡρώες di Timocle (fr. 12 K.-A.) in cui l'autore tratteggia un ritratto canzonatorio di Demostene e della sua spiccata vocazione bellicista.

(A.) οὐκοῦν κελεύεις νῦν με πάντα μᾶλλον ἢ
τὰ προσόντα φράζειν. (B.) πάνυ γε. (A.) δρᾶσω τοῦτό σοι.
καὶ πρῶτα μὲν σοι παύσεται Δημοσθένης
ὀργιζόμενος. (B.) ὁ ποῖος; (A.) † ὁ Βριάρεως,
ὁ τοὺς καταπάλας τάς τε λόγχας ἐσθίων, 5
μισῶν λόγους ἄνθρωπος οὐδὲ πάποτε
ἀντίθετον εἰπὼν οὐδέν, ἀλλ' Ἡρῆ βλέπων.

²² Sulla cronologia di Timocle cf. Nesselrath 1990, 200.

²³ Su questa drammatica fase della storia greca cf. Habicht 1995, 47-75; sugli effetti che ebbe sulla commedia cf. Henderson 2014, 184-185.

²⁴ Cf. D. 7.5-6; Aeschin. 3.83; Plu. *Dem.* 9.6.

²⁵ Le commedie citate da Ateneo sono gli Ἀδελφοί (fr. 7 K.-A.) e lo Στρατιώτης (fr. 212 K.-A.) di Alessi, l'Εὐανδρία di Anassila (fr. 8 K.-A.), la Νεοτρίς di Antifane (fr. 167 K.-A.) e gli Ἡρώες di Timocle (fr. 12 K.-A.); all'elenco si possono aggiungere anche i Καύνιοι di Timocle (fr. 20, 4-5 K.-A.), dove l'ἀντίθετον demostenico è riecheggiato nell'opposizione ἀπεκαρτέρησε / καρτέρησε(ε).

(A.) Sicché mi stai ordinando di dire qualunque cosa piuttosto che quanto è appropriato. (B.) Assolutamente sì. (A.) Lo farò per te. E per prima cosa Demostene la finirà di essere in collera con te. (B.) Quale? (A.) Il figlio di Briareo, quello che mangia catapulte e lance, un tipo che odia i discorsi e non ha mai pronunciato un'antitesi, ma ha uno sguardo da Ares.

La caricatura di Demostene, ispirata probabilmente a quella che il comico Mnesimaco aveva dedicato a Filippo (fr. 7 K.-A.), propone una sorta di ritratto al contrario dell'oratore, in cui si insinua l'opposto di quello che si dice: Demostene è uno che preferisce fare discorsi e riempirli di antitesi ad effetto, piuttosto che prendere parte in prima persona alle imprese in cui vorrebbe lanciare la città. I versi di Timocle dunque non si configurano come una semplice presa in giro dell'impetuoso stile oratorio dell'avversario, ma rappresentano un vero e proprio attacco politico che mira a screditare Demostene, facendolo apparire come un demagogo imbecille i cui discorsi sulla guerra non meritano di essere presi in considerazione²⁶. Nella stessa commedia (fr. 14 K.-A.), peraltro, Timocle sembrerebbe non risparmiare una sferzata neanche al partito filomacedone per mezzo di un'allusione al disonesto Aristomede, il figlio di Aristofonte di Azenia che nella *IV Filippica* (10.73) viene accusato di essersi lasciato corrompere dal denaro del re macedone²⁷. Nei versi di Timocle si dice, appunto, che Hermes sarebbe sceso sulla terra «volendo fare un piacere al bell'Aristomede, affinché Satiro la smetta di chiamarlo ladro»²⁸. Il Satiro in questione è un celebre attore comico del tempo, simpatizzante della fazione antimacedone, come sembra dimostrare il fatto che viene lodato da Demostene (19.193) e denigrato da Eschine (2.156). Al di là delle apparenze, anche in questo caso l'orientamento politico di Timocle suggerisce la giusta chiave di lettura del passo: la battuta, infatti, non sembra tanto avallare l'idea di un Aristomede corrotto dal denaro macedone, quanto piuttosto sottolineare il carattere alquanto pretestuoso dell'accanimento che l'antimacedone Satiro mostra nei suoi confronti.

²⁶ Cf. Webster 1953, 45. Nesselrath 1998, 286 n. 21 ricorda che Demostene si ritirò dal campo di Cheronea poco onorevolmente (cf. Plu. *Dem.* 20.2) e osserva che Timocle potrebbe alludere a questo episodio. Se così fosse, la commedia da cui il frammento è tratto dovrebbe essere successiva al 338 a.C., ma il dato è troppo incerto per potervi fare affidamento.

²⁷ Cf. Davies 1971, 65-66. Sulla corruzione di Aristomede cf. Timocl. fr. 19 K.-A.; Philom. fr. 41 K.-A.

²⁸ Ἑρμῆς δ' ὁ Μαΐας ταῦτα συνδιακτορεῖ / ἄν ἦ π[ρ]όθυμος· καταβέβηκεν ἄσμενος / χαριζόμενός γ' Ἀριστομήδη τῷ καλῷ, / ἵνα μηκέτ' αὐτὸν ὁ Σάτυρος κλέπτην λέγῃ.

Alcuni anni dopo, nel 324, Demostene e i membri più autorevoli della fazione antimacedone vengono ancora presi di mira da Timocle per il loro coinvolgimento nello scandalo di Arpalo, il tesoriere di Alessandro Magno fuggito da Babilonia con un'ingente somma di denaro, arrestato ad Atene e poi rimesso in libertà grazie ai politici locali che aveva corrotto²⁹. Alla torbida vicenda è ispirato il frammento 4 K.-A., dove vengono puntualmente citati i politici coinvolti nello scandalo³⁰.

(A.) Δημοσθένης τάλαντα πενήκοντ' ἔχει.

(B.) μακάριος, εἴπερ μεταδίδωσι μηδενί.

(A.) καὶ Μοιροκλῆς εἴληφε χρυσίον πολὺ.

(B.) ἀνόητος ὁ διδούς, εὐτυχῆς δ' ὁ λαμβάνων.

(A.) εἴληφε καὶ Δήμων τι καὶ Καλλισθένης.

5

(B.) πένητες ἦσαν, ὥστε συγγνώμην ἔχω.

(A.) ὃ τ' ἐν λόγοισι δεινὸς Ὑπερείδης ἔχει

(B.) τοὺς ἰχθυοπώλας οὗτος ἡμῶν πλουτεῖ

ὀψοφάγος † γὰρ ὥστε τοὺς λάρους εἶναι Σύρους

9 «ἔστ' ὀψοφάγος γάρ, ὥστε τοὺς λάρους «δοκεῖν» / εἶναι Σύρους Tucker

(A.) Demostene ha cinquanta talenti.

(B.) Beato lui, se non li divide con nessuno.

(A.) Anche Merocle ha preso molto oro.

(B.) Sciocco chi dà, fortunato chi prende.

(A.) Anche Demone e Callistene hanno preso qualcosa.

(B.) Erano poveri, per cui li capisco.

(A.) E poi quello abile nei discorsi, Iperide ha la sua parte.

(B.) Costui arricchirà i nostri pescivendoli,

è infatti un ghiottone tale *da far sembrare* i gabbiani dei Siriani.

La battuta finale è riservata al celebre oratore Iperide e alla sua passione per il pesce: paragonati a lui, perfino i gabbiani finirebbero per sembrare Siriani, un popolo che si riteneva avesse una scarsa propensione per questo

²⁹ Allo scandalo di Arpalo si ispira il dramma satiresco Ἀγῆν, di cui Ateneo (13.595c-596b) cita due frammenti. L'opera è un significativo esempio di come nel corso del IV secolo il dramma satiresco si svincoli progressivamente dalla tragedia e si avvicini alla commedia, da cui tra l'altro recupera proprio la tecnica dell'ὀνομαστὶ κομωδεῖν in un clima di *Kreuzung der Gattungen* che prelude all'ellenismo; sul tema cf. Gallo 1991 e 2005; Mastromarco-Totaro 2008, 160-161; Hanink 2014, 269-273.

³⁰ Oltre a Demostene, Timocle menziona i nomi di Merocle (PA 10400), Demone (PA 3736; Davies 1971, 117), Callistene (PA 8090) e Iperide, il celebre oratore; i primi tre vengono citati insieme anche da Plu. *Dem.* 23.4, dove si racconta come nel 335, dopo aver distrutto Tebe, Alessandro chiese agli Ateniesi la consegna di Demostene e degli altri capi della sua fazione. Callistene viene citato da Antiph. fr. 27.10 K.-A. per la sua passione per le prostitute: la povertà che qui gli viene attribuita potrebbe, dunque, alludere a questo vizio.

cibo³¹. Allo stesso modo nel fr. 17 K.-A., tratto dagli Ἰκάριοι Σάτυροι³², Timocle descrive Iperide come un fiume brulicante di pesci che irrori i terreni di chi lo paga. In entrambi i casi, alla denuncia politica – Iperide è un corrotto – si unisce il riferimento alla ὀψοφαγία, il vizio che viene più spesso ridicolizzato nei frammenti della commedia di mezzo, a testimonianza di quella evoluzione all'interno del teatro comico che porterà la satira di costume a prevalere sul dibattito politico³³. Di particolare interesse è, sotto questo punto di vista, il caso di Callimedonte detto l'Aragosta (ὁ Κάραβος)³⁴, il politico ateniese più citato nella commedia di IV secolo³⁵. Il suo nome compare, infatti, in quattordici frammenti (derivanti da quattordici commedie diverse), senza che tuttavia si faccia mai riferimento alla sua attività politica³⁶, ma esclusivamente al suo strabismo e alla sua voracità³⁷. Questo potrebbe dipendere dal timore di ritorsioni da parte dei suoi “amici” macedoni o forse anche dal fatto che tradizionalmente con i politici anti-democratici la commedia «usa un tocco più leggero»³⁸; di fatto, Callimedonte per le sue caratteristiche sembra incarnare un τύπος comico molto diffuso nei frammenti della μέση³⁹, dove incontriamo frequenti battute rivolte

³¹ Sulla voracità dei gabbiani cf. *Od.* 5.53; *Ar. Eq.* 956; sui Siriani modesti consumatori di pesce cf. *Men.* fr. 631 K.-A.

³² Non è chiaro se gli Ἰκάριοι Σάτυροι debbano essere considerati una commedia o un dramma satiresco (cf. Mastromarco-Totaro 2008, 160); di quest'opera rimangono cinque frammenti con ben otto casi di ὀνομαστὶ κομωδεῖν, una concentrazione insolita anche per un autore politicamente impegnato come Timocle (cf. Constantinides 1969).

³³ Cf. Henderson 2014, 187-188.

³⁴ Callimedonte si guadagnò il suo soprannome non solo in quanto ghiotto divoratore del crostaceo in questione, ma anche perché affetto da una vistosa forma di strabismo (cf. Bechtel 1898, 23-24; Thompson 1947, 102-103).

³⁵ Iniziata la sua carriera politica nel corso degli anni quaranta, militando tra le file del partito filomacedone, nel 323 raggiunse Antipatro, assediato a Lamia da Leostene, e con lui rientrò vincitore ad Atene l'anno successivo, ma la sua fortuna, legata a quella di Focione, non durò a lungo e già nel 318 fu costretto a lasciare la città e condannato a morte *in absentia*; cf. Swoboda 1919, 1647; Davies 1971, 279.

³⁶ In Theophil. Ἰατρός fr. 4 K.-A. l'aggettivo ψυχρός potrebbe alludere alla sua scarsa abilità di oratore. *Alex.* Δορκίς fr. 57 K.-A. dice che i pescivendoli vogliono dedicargli una statua, ma questo probabilmente non dipende dalla sua attività di politico, ma dalla sua passione per il pesce.

³⁷ Sullo strabismo cf. *Alex.* Κράτεια ἢ Φαρμακοπόλης fr. 117 K.-A.; Timocl. Πολυπράγμων fr. 29 K.-A.; sulla ghiottoneria cf. *Eub.* Ἀνασφζόμενοι fr. 8 K.-A.; *Antiph.* Ἀλιευομένη fr. 27 K.-A.; *Γόργυθος* fr. 7 K.-A.; *Alex.* Ἴσοστάσιον fr. 102 K.-A.; *Μανδραγοριζομένη* fr. 149 K.-A.; *Παγκρατιαστής* fr. 173 K.-A.; *Ποντικός* fr. 198 K.-A.; *Men.* Μέθη fr. 224 K.-A.; *Philem.* Μετιών ἢ Ζωμίων fr. 43 K.-A.; *Euphro* Παραδιδομένη fr. 8 K.-A.

³⁸ Cf. Rosenbloom 2014, 309.

³⁹ Ateneo (14.614d-e) c'informa che egli faceva parte dei «Sessanta», un esclusivo gruppo di ‘battutisti’ che si riunivano nel tempio di Eracle nel demo di Diomea per serate all'insegna

all'insegna di ὄψοφάγοι più o meno famosi, così come lunghi elenchi di ghiottoni⁴⁰. Un esempio molto particolare viene offerto dal frammento 27 K.-A. di Antifane, tratto dalla Ἀλιευομένη, «La donna che pesca»⁴¹, una commedia che può essere datata alla fine degli anni trenta del IV secolo grazie alla menzione di diversi personaggi storici⁴².

τὰς σηπίας δὸς πρῶτον. Ἡράκλεις ἄναξ,
 ἅπαντα τεθολώκασιν. οὐ βαλεῖς πάλιν
 εἰς τὴν θάλατταν καὶ πλυνεῖς; μὴ φῶσί σε,
 † Δωριάς, ἀλλ' οὐε † σηπίας εἰληφέναι.
 τὸν κάραβον δὲ τόνδε πρὸς τὰς μαινίδας 5
 ἀπόδος· παχύς γε νῆ Δί', ὦ Ζεῦ, τίς ποτε,
 ὦ Καλλιμέδων, σὲ κατέδετ' ἄρτι τῶν φίλων;
 οὐδεὶς ὅς ἂν μὴ κατατιθῆ τὰς συμβολάς.
 ὑμᾶς δ' ἔταξα δεῦρο πρὸς τὰ δεξιὰ
 τρίγλας, ἔδεσμα τοῦ καλοῦ Καλλισθένους· 10
 κατεσθίει γοῦν ἐπὶ μιᾷ τὴν οὐσίαν.

del buon cibo e del divertimento. La loro fama raggiunse perfino Filippo di Macedonia che offrì un talento d'argento perché i Sessanta scrivessero le loro battute e gliele spedissero. Webster 1953, 45-46 ipotizza che i fr. 102 e 173 K.-A. di Alessi, contenenti degli elenchi di invitati con soprannomi afferenti alla sfera ittica, possano rimandare proprio al gruppo dei Sessanta, di cui faceva appunto parte Callimedonte l'Aragosta, citato in entrambi i frammenti. L'idea è ingegnosa, ma purtroppo indimostrabile, come ha giustamente rilevato Arnott 1996, 269-270, 509-510.

⁴⁰ Antiph. Ἀλιευομένη fr. 27 K.-A.; Πλούσιοι fr. 188; Euphanes fr. 1 K.-A.

⁴¹ Konstantakos 2000, 63-65 sviluppa una puntuale analisi del titolo e delle implicazioni che se ne possono trarre per ricostruire il contenuto della commedia, osservando giustamente come l'uso del participio lasci intendere che la protagonista non svolgesse regolarmente il mestiere di pescatrice (effettivamente anomalo per una donna), ma si dedicasse a questa attività eccezionalmente, magari in una scena o per una parte della commedia.

⁴² In base al riferimento a Misgola (v. 14), citato anche da Eschine nell'orazione *Contro Timarco* pronunciata nel 345 (1.41-53), la commedia viene datata *paulo post a. 345* da Kassel-Austin. Konstantakos 2000, 66 però osserva giustamente che vari indizi fanno pensare a una datazione più bassa. Il riferimento a Pitonice (v. 20) permette di fissare il 329/328 come *terminus ante quem*: in quell'anno, infatti, la famosa etera partì per Babilonia al seguito di Arpalo. All'epoca la donna era al culmine della carriera (cf. D.S. 17.108.5 ἐπιφανεστάτην τῶν ἑταίρων) e non doveva quindi avere molto più di trent'anni; combinando questo dato con la notizia che Pitonice aveva iniziato la professione a Corinto (cf. Paus. 1.37.5), possiamo ipotizzare che la donna non fosse arrivata ad Atene prima del 340, ricavando così una forbice entro cui collocare la *mise en scène* della commedia. Il riferimento alla relazione tra Pitonice e i figli di Cherefilo (v. 22), poi, farebbe pensare a una datazione alla fine degli anni trenta: a questo rapporto, infatti, allude anche Timocle negli Ἰκάριοι Σάτυροι (fr. 15-16 K.-A.), un'opera databile al 330-329 (cf. Webster 1952, 20; Constantinides 1969, 55-56) e «a love-affair of this sort still going on in 330-329 is unlikely to have begun even as early as 340» (Konstantakos 2000, 66).

καὶ τὸν Σινώπης γόγγρον ἤδη παχυτέρας
 ἔχοντ' ἀκάνθας τουτονὶ τίς λήψεται
 πρῶτος προσελθών; Μισγόλας γὰρ οὐ πάνυ
 τούτων ἐδεστής, ἀλλὰ κίθαρος οὐτοσί, 15
 ὃν ἂν ἴδῃ τὰς χεῖρας οὐκ ἀφέξεται.
 καὶ μὴν ἀληθῶς τοῖς κιθαρωδοῖς ὡς σφόδρα
 ἅπασιν οὗτος ἐπιπεφυκῶς λανθάνει.
 ἀνδρῶν δ' ἄριστον Κωβιὸν πηδῶντ' ἔτι
 πρὸς Πυθιονίκην τὴν καλὴν πέμψαι με δεῖ· 20
 ἀδρὸς γάρ ἐστιν. ἀλλ' ὅμως οὐ γεύσεται·
 ἐπὶ τὸ τάριχός ἐστιν ὠρμηκυῖα γάρ.
 ἀφύας δὲ λεπτὰς τάσδε καὶ τὴν τρυγόνα
 χωρὶς Θεανοῖ δεῦρ' ἔθηκ' ἀντιρρόπους

4 ἀλούτους Jacobs

Per prima cosa passami le seppie. Eracle signore,
 hanno sporcato tutto! Non è che le ributteresti
 in acqua per sciacquarle? Non si dica che tu,
 o Doria, hai preso delle seppie (che non hanno fatto il bagno)!
 Questa aragosta mettila al suo posto con le menole:
 è davvero grossa, per Zeus! O Zeus, chi mai
 dei tuoi amici, o Callimedonte, presto ti divorerà?
 Nessuno che non paghi la sua quota...
 Voi, invece, vi ho messo qua a destra,
 triglie, bocconcino del bel Callistene:
 per una di voi sta infatti dilapidando il suo patrimonio.
 E questo grongo di Sinope, con le sue lische piuttosto massicce,
 chi si farà avanti per essere il primo a prenderlo?
 Di certo Misgola non ne è per nulla
 un estimatore. Invece questo rombo qua,
 se lo vedesse non gli leverebbe più le mani di dosso.
 In effetti, a dire la verità, costui di nascosto
 se la intende con tutti i citaredi!
 Ma il pezzo migliore, il Ghiozzo ancora guizzante
 devo mandarlo alla bella Pitionice:
 è maturo infatti. Tuttavia non vorrà assaggiarne,
 dal momento che è tutta lanciata sul pesce secco.
 Queste acciughine e la pastinaca
 le ho messe qua da parte per Teanò: hanno lo stesso peso!

Secondo la ricostruzione proposta da Meineke, e generalmente accettata dagli studiosi⁴³, in questi versi «piscatrix ancillae, cui Dorias nomen, pisces in foro vendendos tradit. totam per eclogam poeta in similibus piscium cer-

⁴³ Cf. Nesselrath 1990, 292 n.19; 1997, 279-281; K.-A.; Henderson 2014, 187.

torumque hominum nominibus ingeniose ludit» (FCG III 13). Questa chiave di lettura è stata, tuttavia, messa in discussione con valide argomentazioni da Ioannis Konstantakos⁴⁴, il quale innanzitutto contesta l'identificazione della *persona loquens* del frammento con la *piscatrix* del titolo, protagonista della commedia. Infatti l'esclamazione Ἡράκλεις ἄναξ del v. 1 farebbe pensare che a parlare sia un uomo e non una donna⁴⁵. In secondo luogo, anche ammettendo la presenza sulla scena di una schiava di nome Δωριάς⁴⁶, non sembra che la *persona loquens* le stia porgendo i pesci da vendere al mercato, come suggerisce Meineke, semmai, al contrario, chi parla sta chiedendo al suo interlocutore di passargli i pesci per esporli su una bancarella e venderli (cf. v. 1 δός; v. 6 ἀπόδος). Ad ogni modo, in questa situazione risulta incongruo l'uso di εἰληφέναι al v. 4, dove la *persona loquens* rivolgendosi alla propria serva direbbe: «Lava queste seppie: non abbiano a dire (*scil.* i clienti) che tu, Doria, le hai prese sporche»⁴⁷. Ma perché i clienti dovrebbero prendersela con Doria, se le seppie sono sporche, e non direttamente con chi le ha vendute loro, ovvero la stessa *persona loquens* del frammento? Partendo da questi presupposti, Konstantakos ritiene (1) che la *persona loquens* debba essere identificata con un pescivendolo uomo intento ad allestire la propria bancarella in attesa dell'arrivo dei clienti⁴⁸ e (2) che Δωριάς non sia il nome dell'ancella a cui sono indirizzati gli imperativi dei vv. 1-3 e 6, bensì una

⁴⁴ Cf. Konstantakos 2000, 66-68.

⁴⁵ In Aristofane (23 esempi) e in Menandro (25 esempi) Eracle viene invocato sempre e soltanto da personaggi maschili (cf. Werres 1936, 44; Gomme-Sandbach 1973, 394; Webster 1974, 101 «cooks and slaves swear by Herakles»); inoltre, anche nei frammenti comici, ogni volta che si hanno indicazioni esplicite riguardo al sesso della *persona loquens* (cf. Diphil. 31.11 K.-A.; Adesp. Com. 1017.15, 1063.26, 1093.163 K.-A.), le invocazioni a Eracle sono pronunciate da personaggi maschili. Lo stesso vale, com'è noto, per l'esclamazione (*me*)*hercle* nella commedia romana (cf. Dutsch 2008, 7-8). È vero che ci sono casi in cui una donna travestita parla e impreca come un uomo (Ar. *Ec.* 160) o *vice versa* (Th. 225, 254, 517, 569), e niente effettivamente impedisce di pensare che nella commedia di Antifane la protagonista sia travestita da uomo e cerchi di ingannare gli altri circa la propria reale identità; in tal caso però ci aspetteremmo una 'svista', come in Ar. *Ec.* 155, o un linguaggio più 'carico' di elementi mascholini e niente del genere viene offerto dal testo del frammento.

⁴⁶ Non altrimenti attestato nella commedia greca, il nome Δωριάς si ritrova nell'*Eunuchus* di Terenzio, dov'è usato per la serva di Taide.

⁴⁷ Il testo, tramandato da Ateneo (8.338e), è gravemente corrotto al v. 4, dove il Marciano restituisce la sequenza ἀλλ' οὐε; ottima la correzione di Jacobs ἀλούτους che, tra l'altro, permette di ricostruire un arguto gioco di parole: per delle seppie ci aspetteremmo, infatti, un aggettivo come ἄπλυτος, mentre ἄλουτος si adatta piuttosto a degli esseri umani, una ambiguità che risulta perfettamente in tono con il resto del frammento, in cui i pesci citati corrispondono a delle persone.

⁴⁸ L'espressione τίς λήψεται / πρώτος προσελθών; (vv. 13-14) indica che gli acquirenti verranno personalmente a prelevare il loro pesce alla bancarella; solo per Pitonice, cliente di riguardo, si prevede una consegna a domicilio (v. 20).

cliente non presente sulla scena a cui il pescivendolo si rivolgerebbe alla stessa maniera in cui al v. 7 si rivolge all'assente Callimedonte⁴⁹. In questo modo, Δωριάς si dovrebbe porre sullo stesso piano degli altri κωμωδούμενοι citati nel frammento, ipotizzando che si trattasse di un'etera del tempo come le più celebri Sinope (v. 12), Pitionice (v. 20) e Teanò (v. 24), legata magari a un tale soprannominato Seppia⁵⁰. Si tratta indubbiamente di un'ipotesi molto ingegnosa, su cui però si abbatte il rasoio di Ockham. Sembra, infatti, che i problemi lucidamente individuati da Konstantakos possano essere risolti in maniera più economica, senza dover postulare l'esistenza di un'etera Doria e del suo amante Seppia nell'Atene degli anni trenta del IV secolo. La mia proposta è semplicemente quella di assegnare i versi del frammento in esame a due personaggi diversi: verosimilmente la stessa ἀλιευομένη e un suo servo. La prima battuta sarebbe della donna che ordina in tono perentorio al suo assistente di passarle le seppie (v. 1: τὰς σηπίας δὸς πρῶτον). Nell'eseguire l'ordine, però, il servo si accorge che i molluschi hanno buttato fuori l'inchiostro e quindi prorompe in un'esclamazione di stupore e sgomento (vv. 1-2: Ἡράκλεις ἄναξ, / ἅπαντα τεθολώκασιν), invitando subito dopo la padrona a risciacquare il pescato per evitare che i clienti abbiano a lamentarsi della sua merce (vv. 2-4: οὐ βαλεῖς πάλιν / εἰς τὴν θάλατταν καὶ πλυεῖς; μὴ φῶσί σε, / Δωριάς, ἀλούτους σηπίας εἰληφέναι)⁵¹. Se la ricostruzione proposta coglie nel segno, il nome Δωριάς si riferisce al personaggio principale di questa scena, che non dovrà essere identificato con un ἰχθυοπώλης, *pace* Konstantakos, ma con una figura femminile che potrebbe coincidere con la ἀλιευομένη del titolo, una donna che vende i pesci al mercato, detta «pescatrice» con uso catacrestico del termine. A livello stilistico, si può inoltre notare come, coerentemente con la nostra chiave di lettura, ci sia uno scarto tra il registro espressivo del v. 1a, in cui si trova un secco imperativo, e i vv. 2-3, dove viene usato οὐ con l'indicativo futuro in forma interrogativa per esprimere un invito in forma attenuata⁵². Al v. 5 riprende a parlare la donna, ordinando al servo di «rimettere» una grossa aragosta vicino alle menole (vv. 5-6: τὸν κάραβον δὲ τόνδε πρὸς τὰς μαινίδας /

⁴⁹ Cf. Konstantakos 2000, 68-70, 73-74.

⁵⁰ Cf. Konstantakos 2000, 71-72.

⁵¹ Anche se il testo sanato con la correzione di Jacobs (cf. supra n. 47) funziona bene, vorrei comunque richiamare l'attenzione sulla congettura di Kock, che alla fine del v. 3 muta il trådito σε in σου, «ne dicant inlotas se sepias a te emisse» (CAF II 21). Tale intervento consentirebbe di assegnare a εἰληφέναι lo stesso significato di λήγεται al v. 13, ma ovviamente questo non è indispensabile (Doria *ha preso* le seppie per venderle: poco importa se lo abbia fatto in prima persona, cimentandosi come pescatrice, o trattando con un pescatore professionista).

⁵² Cf. Gildersleeve 1900, I 117.

ἀπόδος)⁵³, probabilmente perché l'uomo, stupito per le dimensioni dell'animale, lo ha afferrato per guardarlo da vicino, come farebbe pensare l'esclamazione di stupore del v. 6 (παχύς γε νῆ Δί'). Alla donna assegnerei invece la domanda rivolta a Callimedonte («chi degli amici ti si mangerà?»), ispirata evidentemente dall'accostamento della grassa aragosta alle piccole menole, simili agli approfittatori che circondavano l'autorevole politico (vv. 6-7: ὦ Ζεῦ, τίς ποτε, / ὦ Καλλιμέδων, σὲ κατέδετ' ἄρτι τῶν φίλων);⁵⁴. La risposta fornita al v. 8 (οὐδεὶς ὃς ἄν μὴ κατατιθῆ τὰς συμβολάς) è probabilmente un "a parte" del servo⁵⁵, a cui segue una lunga tirata della padrona che, dopo Callimedonte, ci introduce in un'ironica galleria di personaggi più o meno famosi che animavano il gossip nell'Atene del IV secolo. A ogni pesce messo in vendita viene associato un κωμωδοῦμενος: incontriamo così Callistene (v. 10), appassionato di triglie, che ha consumato il suo patrimonio per un'etera⁵⁶; la vecchia Sinope (v. 12), paragonata a un grongo che nessuno ormai vuole⁵⁷; Misgola (v. 14), appassionato di citaredi⁵⁸; Cobio (v.

⁵³ Nell'interpretazione dell'imperativo ἀπόδος seguo la spiegazione di Meineke («sum illi locum assigna»). L'uso di ἀπόδος ha creato qualche difficoltà, per cui Kock suggeriva di correggere il testo trådito in ἀπόθες (cf. vv. 9 e 24, ma ἀποτιθέναι significa «mettere da parte» e non si adatta al presente contesto). Konstantakos 2000, 76 corregge πρὸς ταῖς μαινίσι ἀπόδος, «give me (ἀπόδος, sc. μοι) the langouste besides the *mainides*» e assegna all'imperativo ἀπόδος il significato di «give as due / as you ought to» (dal momento che la persona che parla è quella che dovrà vendere il pesce).

⁵⁴ Questa mi sembra senz'altro la spiegazione più ragionevole, senza pensare, come suggeriva Schweighäuser (IV 528), che esistesse un legame tra Callimedonte e un'altrimenti sconosciuta etera chiamata Μαινίς, il cui soprannome, peraltro, farebbe pensare a un *vile scortum* (Bekker, *Anecd. Gr.* I 203.15-18), dal momento che le menole sono pesci di scarsissimo valore.

⁵⁵ Konstantakos 2000, 79, partendo dal presupposto che i vv. 7-8 siano pronunciati dallo stesso personaggio, immagina una curiosa trovata scenica: dopo aver posto la domanda, la *persona loquens* darebbe la risposta cercando di imitare la voce di Callimedonte e muovendo su e giù l'aragosta "di scena", come se fosse quella a parlare.

⁵⁶ Si tratta probabilmente del politico antimacedone citato anche da Timocli. 4.5 K.-A. per il suo coinvolgimento nell'*affaire* Arpalo (v. supra n. 30). Il suo legame con le triglie non è chiaro: l'ipotesi di Schweighäuser (IV 528), secondo cui Callistene sarebbe stato invaghito di un'etera chiamata Τρίγλη, è semplicemente autoschediastica, così come l'idea di un'amante dai capelli rossi (da qui l'accostamento con le triglie) suggerita da Konstantakos 2000, 80.

⁵⁷ L'etera Sinope, nata verosimilmente intorno al 380 e attiva ad Atene fin dal 355 (D. 22.56-57), viene spesso derisa dai poeti comici per la sua età avanzata (Anaxil. fr. 22.12-14 K.-A.) e per la sua lascivia (Alex. fr. 109 K.-A.). Il riferimento alle «lische piuttosto massicce» (vv. 12-13) del grongo sottolinea da una parte la scarsa appetibilità di questo pesce, di cui si consumava infatti solo la parte superiore (cf. Arched. fr. 3.2 K.-A., Antiph. fr. 130.4 K.-A.), dall'altra la mancanza di *sex appeal* da parte di Sinope.

⁵⁸ Nato nel 390/389 (aveva 44 o 45 anni quando nel 345 Eschine pronunciò l'orazione *Contro Timarco*), Misgola era un cittadino ateniese in vista (*IG* II² 2825), spesso canzonato dai comici per le sue inclinazioni omosessuali e, in particolare, per il debole che aveva nei

19), che si trova a contendersi le attenzioni di Pitionice (v. 20) con i figli del mercante di pesce salato Cherefilo⁵⁹ (v. 22) e, infine, Teanò (v. 24) nota per la sua magrezza⁶⁰. In questa sequenza (vv. 9-24) alcuni versi potrebbero essere assegnati ragionevolmente al servo: in particolare il v. 11, dove l'uso di γοῦν fa pensare a un cambio di *speaker*⁶¹, e i vv. 17-18, considerati incongrui con lo stile di un discorso unitario e perciò sospettati di essere una interpolazione⁶². Per praticità, ripropongo adesso il testo del frammento con la divisione delle battute proposta.

ΔΩΡΙΑΣ

τὰς σηπίας δὸς πρῶτον.

ΟΙΚΕΤΗΣ

Ἡράκλεις ἄναξ,

ἅπαντα τεθολώκασιν. οὐ βαλεῖς πάλιν
εἰς τὴν θάλατταν καὶ πλυνεῖς; μὴ φῶσί σε,
Δωριάς, ἀλούτους σηπίας εἰληφέναι.

ΔΩ. τὸν κάραβον δὲ τόνδε πρὸς τὰς μαινίδας 5
ἀπόδος.

ΟΙ. παχὺς γε νῆ Δί'.

ΔΩ. ὦ Ζεῦ, τίς ποτε,
ὦ Καλλιμέδων, σὲ κατέδετ' ἄρτι τῶν φίλων;

ΟΙ. οὐδεὶς ὃς ἂν μὴ κατατιθῆ τὰς συμβολάς.

ΔΩ. ὑμᾶς δ' ἔταξα δεῦρο πρὸς τὰ δεξιὰ
τρίγλας, ἔδεσμα τοῦ καλοῦ Καλλισθένους. 10

ΟΙ. κατεσθίει γοῦν ἐπὶ μιᾷ τὴν οὐσίαν.

confronti dei giovani suonatori di cetra (cf. Timocl. fr. 32 K.-A.; Alex. fr. 3 K.-A.); inevitabile nel nostro fr. il gioco di parole con κίθαρος, un pesce simile al rombo (cf. Thompson 1947, 114-115).

⁵⁹ Κώβτος, letteralmente «ghiozzo» (cf. Thompson 1947, 137-139), si chiamava realmente così (cf. Athen. 8.339e) ed era un noto parassita (cf. Alex. frr. 102.4, 173.2 K.-A.); la notizia che fosse stato effettivamente amante di Pitionice (Athen. 8.339e) potrebbe essere autoschediastica. Con il riferimento al τάριχος, spiega Ateneo (8.339b-d), Antifane allude alla tresca di Pitionice con i due figli di Cherefilo, che era appunto un ricco mercante di pesce salato. A questa *liaison* allude anche Timocle, che paragona i due giovani prima a degli sgombri (fr. 15 K.-A.), poi a delle saperde (fr. 16 K.-A.), pesci di mare insipidi, per non dire disgustosi (Archestr. fr. 39.3-5 Olson-Sens).

⁶⁰ Cf. Anaxil. fr. 22.20 K.-A., dove l'etera Teanò è derisa per le sue gambe secche. Nel fr. 27 di Antifane l'associazione delle acciughe al nome di Teanò mira, evidentemente, allo stesso scopo di sottolineare la magrezza della donna; il riferimento alla pastinaca è, invece, meno immediato: forse l'aculeo velenoso di cui l'animale è munito allude alla pericolosità della donna, secondo il topos ampiamente diffuso nel teatro comico, e non solo, che accosta le avidi etere a vipere o mostri di vario genere (cf. Konstantakos 2000, 91-92).

⁶¹ Cf. Denniston 1954², 450-451.

⁶² Cf. Konstantakos 2000, 85-86.

- ΔΩ. καὶ τὸν Σινώπης γόγγρον ἤδη παχυτέρας
 ἔχοντ' ἀκάνθας τουτονὶ τίς λήψεται
 πρῶτος προσελθών; Μισγόλας γὰρ οὐ πάνυ
 τούτων ἐδεστής. ἀλλὰ κίθαρος οὐτοσί, 15
 ὃν ἂν ἴδῃ τὰς χεῖρας οὐκ ἀφέξεται.
- ΟΙ. καὶ μὴν ἀληθῶς τοῖς κιθαρωδοῖς ὡς σφόδρα
 ἅπασιν οὗτος ἐπιπεφυκῶς λανθάνει.
- ΔΩ. ἀνδρῶν δ' ἄριστον Κωβιὸν πηδῶντ' ἔτι
 πρὸς Πυθιονίκην τὴν καλὴν πέμψαι με δεῖ· 20
 ἀδρὸς γὰρ ἐστίν. ἀλλ' ὅμως οὐ γεύσεται·
 ἐπὶ τὸ τάριχός ἐστιν ὠρμηκυῖα γάρ.
 ἀφύας δὲ λεπτὰς τάσδε καὶ τὴν τρυγόνα
 χωρὶς Θεανοῖ δεῦρ' ἔθηκ' ἀντιρρόπους

L'esempio di Antifane mostra chiaramente come ancora alla fine degli anni trenta del IV secolo l'onomasti κωμοδεῖν fosse un meccanismo comico assai vitale, ma nel giro di pochi anni le cose cambiarono profondamente. Il 321 rappresenta, infatti, una cesura nella storia di Atene e della commedia: la sconfitta subita nella guerra lamiaca comportò l'istituzione di un regime oligarchico, molti cittadini si videro privati dei loro diritti politici e fu probabilmente allora che vennero aboliti il θεωρικόν e la coregia, sostituita con la nomina di un funzionario pubblico preposto all'organizzazione degli spettacoli (ἀγωνοθέτης)⁶³. A questo si aggiungano le profonde trasformazioni culturali che segnarono il passaggio dall'età classica all'ellenismo, per comprendere la complessità dei fattori che concorsero in questo periodo a un profondo rinnovamento della commedia. I riferimenti all'attualità politica e il κωμοδεῖν ἐξ ὀνόματος non sparirono d'un tratto per l'effetto di improbabili provvedimenti censori, tant'è che se ne trovano testimonianze sia negli anni in cui Atene era sotto il controllo macedone⁶⁴ sia ancor più, dopo che, nel 307/306, Demetrio Poliorcete dichiarò restaurata la democrazia⁶⁵. Ad ogni modo, si tratta di casi sempre più isolati: il gusto del pubblico e il modo di far teatro da parte degli autori erano cambiati. Lo dimostra chiaramente

⁶³ Cf. Rosenbloom 2014, 300-301; Scafuro 2014, 199-202.

⁶⁴ Nel suo Φιλοδικαστής, per esempio, Timocle allude ironicamente ai γυναικονόμοι istituiti da Demetrio Falereo (fr. 34 K.-A.) e perfino Menandro non risparmia loro una frecciata nel Κεκρύφαλος (fr. 208 K.-A.).

⁶⁵ Cf. Habicht 1997, 67-81. Il comico Filippide di Cefale, vicino a Lisimaco, nel fr. 25 K.-A. (ca. 301 a.C.) accusa Stratocle, portavoce di Demetrio, di aver portato la città alla rovina corrompendo i suoi antichi rituali per compiacere il Poliorcete (cf. Philipp 1973; Montana 2009, 306-308). Archedico, sostenitore di Antipatro, attacca il nipote di Demostene, Democare, di praticare sesso orale a pagamento e di essere perciò indegno di soffiare sul fuoco sacro (fr. 4 K.-A. = Plb. 12.13.1-7; Timae. *FGrHist* 566 F 35a-b).

l'opera di Menandro, in cui si ritrovano complessivamente solo tredici riferimenti satirici a personaggi del tempo, tutti concentrati nelle commedie giovanili e tutti estremamente blandi nei toni⁶⁶. I personaggi citati incarnano vizi più o meno veniali e niente di scabroso viene riferito sul loro conto⁶⁷. Certo, non si può escludere in via teorica che questo quadro non sia del tutto attendibile a causa della fortuna scenica di Menandro: i continui allestimenti delle sue commedie potrebbero, infatti, aver portato a eliminare dal testo tutti o quasi i riferimenti a persone e fatti contingenti difficilmente comprensibili per gli spettatori⁶⁸. Ma ad oggi questa rimane un'ipotesi sostanzialmente priva di fondamento e sulla base dei dati in nostro possesso non resta che prendere atto della progressiva scomparsa dell'ὄνομαστὶ κωμωδεῖν nell'evoluzione della commedia di Menandro. Questo non implica disinteresse nei

⁶⁶ Tre dei tredici casi citati si trovano nella Σαμία, che proprio per la presenza di riferimenti a personaggi contemporanei viene generalmente considerata un'opera giovanile (cf. Sommerstein 2013, 44-45); infatti, dei dieci riferimenti satirici rimanenti, ben nove si trovano in commedie che possono essere assegnate alla prima fase della carriera di Menandro: quattro casi (fr. 264, 265, 266, 268 K.-A.) nella Ὀργή, la prima commedia di Menandro, allestita nel 321; due (fr. 224, 225 K.-A.) nella Μέθη, il cui *terminus ante quem* è il 318 (condanna a morte *in absentia* di Callimedonte ivi citato); uno (fr. 55 K.-A.) nell'Ἀνδρόγυνος, non molto posteriore al 321 (contiene un riferimento alla guerra lamiaca); due (fr. 215-216 K.-A.) nel Κεκρύφαλος, databile al primo o al secondo anno del governo di Demetrio Falereo. L'unico caso dubbio è quello del fr. 385 K.-A., dallo Ὑποβολιμαῖος, per il quale non abbiamo precisi elementi di datazione.

⁶⁷ Ben cinque citazioni (Ὀργή fr. 265 K.-A., Μέθη fr. 225 K.-A., Σαμία 603, Ἀνδρόγυνος fr. 55 K.-A., Κεκρύφαλος fr. 215 K.-A.) sono riservate al famoso parassita Cherefonte, una sorta di *recurring character* nella commedia e nei generi affini tra il 330 e il 310 (Alex. 213, 259 K.-A.; Antiph. 197 K.-A.; Timocl. fr. 9 K.-A.; Tim. Com. fr. 1 K.-A.; Macho fr. 3-4 Gow; Matro *SH* 534.9, 98; Lync. *ap.* Ath. 584e); incontriamo poi: il dissoluto figlio di Cabria, Ctesippo, che arrivò a vendersi le pietre della tomba del padre per pagare le spese (Ὀργή fr. 264 K.-A.; cf. Diph. 37 K.-A.); l'immancabile Aragosta-Callimedonte, in una delle sue ultime 'apparizioni' (Μέθη fr. 224 K.-A.); il politico filomacedone Filippide (Ὀργή fr. 266 K.-A.), schernito dai comici per la sua magrezza (cf. Arnott 1996, 60-61); il parassita Filossoeno (Κεκρύφαλος fr. 216 K.-A.), lo sciocco Amfietide (Ὑποβολιμαῖος fr. 385 K.-A.) e altri personaggi altrimenti sconosciuti che incarnano vizi autoschediasticamente ricavabili dal contesto in cui sono citati (Ὀργή fr. 268 K.-A.; Σαμία 504, 606).

⁶⁸ In questo senso, è notevole che nel Codice Bodmer siano omessi i vv. 606-611 della Σαμία, contenenti proprio un riferimento a un certo Androcle, un personaggio altrimenti sconosciuto, citato come esempio di uomo anziano che non si rassegna al passare del tempo. Blume 1998, 40 suggerisce che la caduta di questi versi non sia casuale, ma derivi da un intervento consapevole di editing, funzionale a eliminare dal testo tutto quello che il pubblico non avrebbe compreso facilmente, come il riferimento a un personaggio vissuto al tempo dell'autore. In realtà, Sommerstein 2013, 285 osserva giustamente che l'omissione del Codice Bodmer deriva con ogni probabilità da un *saut du même au même* (dal νοῦν ἔχεις di v. 605 a quello di v. 611); inoltre, che dietro questa omissione non ci sia un intervento mirato sembrerebbe provarlo il fatto che dei sei versi caduti solo i primi tre si riferiscono ad Androcle.

confronti dell'attualità, né tantomeno una scelta di disimpegno politico da parte dell'autore, che anzi con il suo teatro riuscì a relazionarsi con i diversi governi che nei tre decenni della sua attività si succedettero alla guida di Atene⁶⁹. La mancanza di esplicite prese di posizione a favore o contro il politico di turno contribuisce senz'altro ad alimentare l'impressione diffusa di un teatro menandro tutto concentrato sulla sfera privata e quindi sostanzialmente apolitico, ma in realtà il poeta, non schierandosi apertamente, intende conferire al proprio messaggio un valore universale: il suo scopo, infatti, non è indicare quale sia l'ideale (o l'uomo) politico da seguire al momento, ma inculcare negli animi degli spettatori dei valori assoluti a cui fare costantemente riferimento per le proprie scelte presenti e future. In definitiva, l'obiettivo perseguito dal poeta è quello di formare buoni cittadini, mostrando attraverso le vicende portate sulla scena gli effetti positivi che la *συμπάθεια* e la *φιλανθρωπία* possono sortire sulla vita dell'uomo. L'impegno individuale, l'attenzione e la disponibilità verso il prossimo sono gli ideali a cui, secondo Menandro, gli uomini dovrebbero improntare la propria esistenza, tanto nella sfera privata quanto in quella pubblica, per rendere migliori se stessi e la polis in cui vivono. In questa prospettiva, il superamento dell'*ὄνομαστὶ κομῶδεῖν* non rende la commedia meno politica e meno attuale, bensì la svincola dalla contingenza proiettandola in una dimensione universale.

EMILIANO GELLI

Riferimenti bibliografici

- P. D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London 1989.
 W. G. Arnott, *Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.
 F. Bechtel, *Die einstämmigen männlichen Personennamen des Griechischen, die aus Spitznamen hervorgegangen sind*, Berlin 1898.
 S. Bianchetti, *La commedia antica e la libertà di parola*, «AATC» 45, n.s. 31, 1980, 2-40.
 H. D. Blume, *Menander*, Darmstadt 1998.
 C. Carey, *Comic Ridicule and Democracy*, in R. Osborne - S. Hornblower (edd.), *Ritual, Finance and Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David M. Lewis*, Oxford 1994, 69-83.
 E. Constantinides, *Timocles' Ikarioi Satyroi: a Reconsideration*, «TAPhA» 100, 1969, 49-61.
 J. K. Davies, *Athenian Propertied Families*, Oxford 1971.
 J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954².
 K. J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968.
 D. M. Dutsch, *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford 2008.
 W. Eder (ed.), *Die athenische Demokratie im 4 Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 1995.

⁶⁹ Per il complesso dibattito sulla presunta apoliticità del teatro di Menandro rimando a Montana 2009, 308-314.

- M. Fontaine - A. C. Scafuro (edd.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014.
- I. Gallo, *Il dramma satiresco posteuripideo: trasformazione e declino*, «Dioniso» 61, 1991, 151-168.
- I. Gallo, *Il dramma satiresco e la sua trasformazione ellenistica*, «Vichiana» 7, 2005, 121-130.
- B. L. Gildersleeve, *Syntax of Classical Greek from Homer to Demosthenes*, I-II, New York 1900-1911.
- S. Goldhill, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- A. W. Gomme - F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- C. Habicht, *Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit*, München 1995.
- S. Halliwell, *Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens*, «JHS» 111, 1991, 48-70.
- S. Halliwell, *Aischrology, Shame and Comedy*, in I. Sluiter - R. M. Rosen (edd.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden 2004, 115-143.
- J. Hanink, *Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play*, in Fontaine - Scafuro 2014, 258-277.
- J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991².
- J. Henderson, *Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy*, in D. Boedeker - K. A. Raafaub (edd.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge MA 1998, 255-273.
- J. Henderson, *Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity*, in Fontaine - Scafuro 2014, 181-198.
- R. L. Hunter, *Eubulus. The Fragments*, Cambridge 1983.
- I. Konstantakos, *A Commentary on the Fragments of Eight Plays of Antiphanes*, PhD diss., University of Cambridge 2000.
- W. J. W. Koster, *Scholia in Aristophanem*, I 1A *Prolegomena de Comoedia*, Groningen 1975.
- S. Lape, *The Poetics of the Kōmos-Chorus in Menander's Comedy*, «AJPh» 127, 2006, 89-109.
- A. Makres, *Dionysiac Festivals in Athens and the Financing of Comic Performances*, in Fontaine - Scafuro 2014, 70-92.
- G. Mariotta, *Il decreto di Antimaco, Aristofane e la Costituzione degli Ateniesi pseudosonofontea*, «Prometheus» 27, 2001, 113-118.
- G. Mastromarco - P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Firenze 2008.
- F. Montana, *Menandro 'politico': Kolax 85-119 Sandbach (C190-D224 Arnott)*, «RFIC» 137, 2009, 302-338.
- H. G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York 1990.
- H. G. Nesselrath, *The Polis of Athens in Middle Comedy*, in G. W. Dobrov (ed.), *The City and the Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill 1998, 271-288.
- F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo*, Urbino 1987.
- G. Philipp, *Philippides, ein politischer Komiker in hellenistischer Zeit*, «Gymnasium» 80, 1973, 492-509.
- A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996 (trad. it. con aggiornamenti bibliografici di *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968²).
- D. Rosenbloom, *The Politics of Comic Athens*, in Fontaine - Scafuro 2014, 297-320.

- K. S. Rothwell Jr., *The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy*, in G. Dobrov (ed.), *After Aristophanes: Tradition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, 99-118.
- A. Scafuro, *Comedy in the Late Fourth and Early Third Centuries BCE*, in Fontaine - Scafuro 2014, 199-217.
- R. Sealey, *Callistratos of Aphidna and his Contemporaries*, «Historia» 5, 1956, 178-203.
- A. H. Sommerstein, *Harassing the Satirist: the Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes*, in I. Sluiter - R. Rosen (edd.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden 2004, 145-174.
- A. H. Sommerstein, *Comedy and the Unspeakable*, in D. L. Cairns - R. A. Knox (edd.), *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens: Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea 2004, 205-222.
- A. H. Sommerstein, *Menander. Samia*, Cambridge 2013.
- D. F. Sutton, *Aristophanes and the Transition to Middle Comedy*, «LCM» 15, 1990, 81-95.
- H. Swoboda, *Kallimedon*, *RE* X.2, 1919, 1647-1648.
- H. Swoboda, *Kallistratos*, *RE* X.2, 1919, 1730-1735.
- O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase Painting*, Oxford 1993.
- W. D. Thompson, *A Glossary of Greek Fishes*, London 1947.
- T. B. L. Webster, *Chronological Notes on Middle Comedy*, «CQ» n.s. 2, 1952, 13-26.
- T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953.
- T. B. L. Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester 1974.
- J. Werres, *Die Beteuerungsformeln in der attischen Koömedie*, Diss., Bonn 1936.
- P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000.
- P. Wilson - E. Csapo, *From Chorêgia to Agônothesia: Evidence for the Administration and Finance of the Athenian Theatre in the Late Fourth Century BC*, in D. Rosenbloom - J. Davidson (edd.), *Greek Drama IV: Texts, Contexts, Performance*, Oxford 2012, 300-321.
- N. Zagagi, *The Comedy of Menander*, Bloomington 1995.

LA TRAGEDIA IN MENANDRO: DALLA PARATRAGEDIA ALLA CITAZIONE*

Il titolo prende spunto da una affermazione di Thomas B. L. Webster: «Menander has broken away from the tradition: he quotes instead of parodying, and the laughter, where there is laughter, depends on the situation of the characters more than on the quotation or parody»¹. Questa distinzione tra ‘parodia’ e ‘citazione’ definisce bene il differente ruolo che le riprese tragiche svolgono nella due forme (Antica e Nuova) della commedia attica. Prenderò le mosse da Aristofane, ricapitolando – con qualche esempio – alcuni concetti capitali: sarà così più facile, credo, introdurre poi il discorso sui tragedismi di Menandro².

Il paratragedismo si può definire come la «messa in commedia» della tragedia: si ha paratragedismo ogni volta che il poeta introduce nel discorso comico materiali o elementi che appartengono alla comunicazione tragica (e che sono percepiti come tali)³. Le forme del παρατραγωδεῖν sono molteplici. Semplificando un poco, si può tracciare una distinzione primaria tra parodia della forma e parodia del contenuto. Esempi del secondo tipo sono le riprese deformate di scene tragiche, come la salita al cielo di Trigeo nel prologo della *Pace* (che imita l’analoga scena del *Bellerofonte*)⁴ ovvero le successive situazioni nelle *Tesmofoiazuse* che corrispondono a scene del *Telefo*, del *Palamede*, dell’*Andromeda* e dell’*Elena*⁵.

Il paratragedismo della forma è individuabile in quei (numerossimi) versi di Aristofane che riprendono versi tragici o distorcono versi tragici; molto spesso, peraltro, citazioni e distorsioni sono combinate insieme. La parodia formale può innestarsi su quella di contenuto; anzi, questa è la norma:

* Ringrazio di cuore Angelo Casanova per avermi invitato al Convegno; ringrazio altresì i Colleghi che sono intervenuti nel dibattito successivo alla mia relazione dandomi utili suggerimenti. Le traduzioni italiane dei passi citati sono mie. Per la numerazione dei versi di Menandro mi attengo all’edizione di F. H. Sandbach, Oxford 1990².

¹ Webster 1960², 156.

² Sul paratragedismo di Aristofane l’unica trattazione sistematica rimane Rau 1967; ma utilissimi sono anche i contributi di Silk 1993, Mastromarco 2006, Dutta 2007; considerazioni teoriche in Goldhill 1991, 206-211.

³ Vale per il paratragedismo ciò che Rau 1967, 11 afferma in generale a proposito della parodia: «Die komische Pointe der Parodie beruht nicht [...] auf einem einfachen Kontrast zwischen Form und Inhalt, sondern auf einem überraschenden Widerspruch zwischen der durch Nachahmung erwarteten in Inhalt und Form harmonischen Gestaltung der Vorlage und ihrer “Anpassung”, d.h. Verzerrung, an geringfügige und lächerliche Umstände».

⁴ La dimensione parodica della scena è analizzata in Mastromarco 2006, 171-174.

⁵ Ampia analisi in Bonanno 1987; cfr. anche Mastromarco 2006, 175-181 (per l’*Andromeda*).

la parodia di una scena comporta una larga ripresa di materiale linguistico, citato letteralmente o deformato. Ma può accadere che la parodia si presenti come una ripresa istantanea e improvvisa, come una sorta di lampo (ossia, non all'interno di una parodia scenica che faccia da 'contenitore'). Per esempio, in *Eq.* 1250-1252 la battuta del Paflagone che dopo la sconfitta nell'agone col Salsicciaio è costretto a lasciare il campo, è parodia delle parole con le quali Alceste prima di morire saluta il letto nuziale (vv. 177-182).

Ar. *Eq.* 1250-1252

ὦ στέφανε, χαίρων ἄπιθι· καί σ' ἄκων ἐγὼ
λείπω· σὲ δ' ἄλλος τις λαβὼν κεκτήσεται,
κλέπτῃς μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.
Addio, corona, addio; ti lascio
contro la mia volontà: un altro ti avrà,
non certo più ladro di me, ma più fortunato.

E. *Alc.* 177-182

ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένοι' ἔλυσ' ἐγὼ
κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὐ θνήσκω πάρος,
χαίρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπώλεσας δέ με
μόνον· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.
O letto, dove ho avuto sciolta la mia verginità
dall'uomo per il quale ora do la vita,
addio. Non ti odio: hai ucciso me
sola, che muoio per non tradire te
e il mio sposo. Un'altra donna ti avrà,
non certo più virtuosa di me, ma più fortunata.

L'*Alceste* è una tragedia molto patetica, che si presta a questo tipo di distorsioni buffonesche: anche la frase pronunciata da Admeto ai vv. 367-368, quando dice di non volersi mai separare dal ritratto della moglie, è parodiata in Ar. *Ach.* 893-894 nella scena in cui Diceopoli affida la prelibata anguilla della Copaide alle cure dei servi.

E. *Alc.* 367-368

μηδὲ γὰρ θανάων ποτε
σοῦ χωρὶς εἶην τῆς μόνης πιστῆς ἐμοί.
mai, neppure da morto,
vorrei separarmi da te, che sola mi sei stata fedele.

Ar. *Ach.* 893-894

ἀλλ' εἴσφερ' αὐτήν· μηδὲ γὰρ θανάων ποτε
σοῦ χωρὶς εἶην ἐντετευτλιωμένης.
Su, portala dentro; mai, neppure da morto,
vorrei separarmi da te, cotta con le bietole.

Quando la parodia investe un'intera scena tragica, il meccanismo comico può essere efficace solo se il pubblico riconosce il termine di riferimento (Aristofane di solito utilizza dei 'puntatori', per agevolare gli spettatori). Se invece la parodia è più circoscritta, il riconoscimento del *target* è una sorta di opzione: se il pubblico lo identifica, tanto meglio; se no, ride comunque, perché avverte pur sempre uno scarto, un'incongruenza (e poi, ad aiutare il pubblico, c'era la resa attoriale: l'interprete senza dubbio avrà evidenziato i versi paratragici, recitandoli in modo marcato)⁶. Va detto che il paratragedismo colpisce di preferenza un numero ristretto di tragedie⁷, e che di solito la parodia si appunta al prologo, all'inizio dei corali, a scene e momenti diventati particolarmente famosi. Giuseppe Mastromarco⁸ cita l'esempio di V. 1085-1087: in questi versi dell'epirrema della parabasi, il cui tema è il valore dimostrato dagli Ateniesi nelle guerre persiane, gli spettatori non avranno avuto difficoltà a riconoscere il modello parodiato, ossia un passo della *rhe-sis* famosa (e probabilmente studiata a scuola) dei *Persiani*, nella quale il Messaggero racconta la battaglia di Salamina.

Ar. V. 1085-1087

ἀλλ' ὅμως ἐωσάμεσθα ξὺν θεοῖς πρὸς ἐσπέραν.
 γλαῦξ γὰρ ἡμῶν πρὶν μάχεσθαι τὸν στρατὸν διέπτατο.
 εἶτα δ' εἰπόμεσθα θυννάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους.

E tuttavia con l'aiuto divino verso sera li cacciammo:
 una civetta, prima della battaglia, era volata sulle nostre file;
 e poi li inseguivamo infilzandoli nelle braghe, quasi fossero tonni.

A. *Pers.* 424-428

τοὶ δ' ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον
 ἀγαῖσι κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων
 ἔπαιον ἐρράχιζον, οἰμωγὴ δ' ὁμοῦ
 κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλλα,
 ἕως κελαινὸν νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο.

E li colpivano, come fossero tonni o una retata
 di pesci: con pezzi di legno e frammenti di remi
 li massacravano. Gemiti, misti a ululati,
 coprivano la distesa del mare,
 finché il nero occhio della notte pose fine a tutto.

⁶ Mastromarco 2006, 169: «La maggioranza dei giochi paratragici sarà stata infatti agevolmente riconosciuta da un pubblico che, grazie all'assidua partecipazione alle rappresentazioni tragiche, aveva acquisito una straordinaria familiarità con lessico, stile, metro, formule stereotipe dei testi tragici, e, di conseguenza, si rendeva conto, al solo ascolto del testo comico rappresentato, di trovarsi dinanzi a un contesto paratragico».

⁷ Dunque, la reiterazione stessa degli attacchi contribuisce a 'fissare' nella mente degli spettatori il testo tragico parodiato, e ad agevolare quindi l'identificazione.

⁸ Mastromarco 1994, 148.

Certo, alcune parodie saranno state riconosciute solo da pochi spettatori. Per esempio il v. 1249 dei *Cavalieri* κυλίνδετ' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα («Fate rotolare dentro questo infelice») è – come ci dice lo scolio – una citazione dal *Bellerofonte* (fr. 310 Kannicht), dalla scena in cui l'eroe, moribondo per la caduta, chiede di essere trasportato all'interno; nel microcontesto non c'è però alcuna menzione di Euripide né del personaggio mitico. Lo scoliaste peraltro ci informa che κυλίνδετ' sostituisce κομίζετ' del modello: Aristofane, dunque, introduce un'allusione all'*ekkyklema*, ossia a un marchingegno tipico dello spettacolo tragico, che dovrebbe servire da 'puntatore'⁹.

Non sempre, peraltro, il paratragedismo colpisce un bersaglio preciso¹⁰. Una forma di parodia spesso usata da Aristofane consiste nella subitanea introduzione, dentro il discorso comico, di una o più parole di tonalità elevata e tipiche della tragedia¹¹. È il caso, per esempio, di *Pl.* 39 τί δῆθ' ὁ Φοῖβος ἔλακεν ἐκ τῶν στεμμάτων; («Che mai proferì Febo tra le sacre bende?»). La forma verbale ἔλακεν è tipicamente tragica¹²; lo stesso Aristofane ne chiosa il valore paratragico nei vv. 96-97 delle *Rane* (γόνιμον δὲ ποιητὴν ἄν οὐχ εὖροις ἔτι / ζητῶν ἄν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι), nei quali Dioniso si lamenta che non ci sia più un poeta capace di «proferire» (λάκοι) parole nobili, e ne dà subito dopo una serie di esempi, citando alcune 'bizzarre' formulazioni euripidee.

C'è poi una forma estrema di paratragedismo, in cui la vicenda stessa della commedia (non solo singole scene) è ispirata alla trama e alla tessitura concettuale di una tragedia. È il caso degli *Acarnesi*, che possono essere letti come una riscrittura del *Telefo* di Euripide. Diceopoli, l'eroe comico, dopo che ha deciso di concludere un accordo privato con gli Spartani, assume via

⁹ Presenza e funzioni dell'*ekkyklema* in Aristofane sono discusse in Bonanno 2006.

¹⁰ Un altro esempio significativo è citato da Mastromarco 1994, 152: si tratta di *Ach.* 964-965 ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὃς τὴν Γοργόνα / πάλλει κραδαίνων τρεῖς κατασκίους λόφους («Il terribile, l'intrepido, colui che brandisce la Gorgone, scuotendo tre foschi pennacchi»); qui c'è una evidente ripresa di *A. Th.* 384-385 τοιαῦτ' αὐτῶν τρεῖς κατασκίους λόφους / σείει, κράνουσ χαιτῶμ' («Mentre grida così, agita tre foschi pennacchi, chioma dell'elmo»), dove si parla di Tideo e del suo aspetto minaccioso. Il passo degli *Acarnesi* è una grottesca descrizione del guerrafondaio Lamaco; noi sappiamo che Lamaco aveva dato a uno dei suoi figli il nome (reboante quanto inconsueto, e perciò un po' ridicolo) di Tideo. È chiaro che, per apprezzare fino in fondo il gioco paratragico e ridere alle spalle di Lamaco, bisogna cogliere la citazione eschilea e ricordare che nel verso di Eschilo si parla di Tideo.

¹¹ Lo stesso risultato, cioè una frizione tra due diversi registri stilistici, può essere prodotto da una sequenza di versi in cui sono osservate le regole metrico prosodiche tipiche della versificazione tragica (per esempio, una serie di trimetri esenti da soluzioni).

¹² Sommerstein 2001, 137: «this verb is frequently used in tragedy in relation to oracular and prophetic utterances (e.g. Eur. *IT* 976, *Or.* 162, 329; Soph. *Trach.* 824, *Ant.* 1094)».

via l'identità di Telefo, fino a sovrapporsi a lui. Lo sviluppo del personaggio procede attraverso passaggi che riproducono momenti chiave del modello¹³: il motivo del «parlare con la testa sul ceppo»¹⁴, la minaccia di uccidere il figliolletto dell'interlocutore¹⁵, poi l'intera scena a casa di Euripide (al termine della quale Diceopoli 'è diventato' Telefo, avendone indossato gli abiti), il discorso agonale con l'*incipit* «anche un mendicante ha cose importanti da dire»¹⁶ e l'invito a tenere nella giusta considerazione le ragioni del nemico. L'identificazione con l'eroe euripideo non riguarda solo il personaggio Diceopoli, ma coinvolge anche Aristofane (di cui Diceopoli è il 'doppio'): il poeta presenta infatti se stesso come un novello Telefo, ingiustamente colpito – da Cleone, ma anche dagli Ateniesi tutti – mentre si batteva per il bene della sua città. La sovrapposizione con Telefo spiega perché nella parabasi il Corifeo affermi che la guida del poeta è indispensabile alla città, se vuole arrivare alla meta¹⁷.

In questo intreccio complesso di piani, un ruolo fondamentale ha la scena tra Diceopoli e Euripide. Quando si presenta alla porta del tragediografo per farsi prestare gli abiti scenici di Telefo, Diceopoli è 'figura' del poeta. L'intero dialogo è un confronto tra un tragediografo, ritratto mentre è al lavoro nel suo laboratorio, e un commediografo, che va costruendo la commedia nel tempo stesso in cui il dramma procede. Il valore metateatrale dell'episodio è evidente¹⁸: come Diceopoli indossa, uno dopo l'altro, i capi di vestiario del personaggio euripideo, così la commedia prende forma e acquista forza nutrendosi dei succhi del suo modello tragico. L'intero gioco ha senso nel contesto di una tensione e di una rivalità tra i due generi: quel che Aristofane vuol dire è che non solo la commedia non è 'minore' rispetto alla tragedia, ma si può sostituire ad essa come discorso forte rivolto alla comu-

¹³ Quanto sia complesso e capillare lo sfruttamento del modello tragico negli *Acarnesi*, emerge con chiarezza dall'esautiva analisi di Foley 1988 (cfr. p. 35: «Borrowing from *Telephus* is pervasive in *Acharnians* [...] Aristophanes frames and unifies the argument of his comedy through repeated references to Euripides' tragedy and makes gradually more explicit for the audience a relation, which cannot be viewed as strictly ironic or absurd, between Dikaiopolis, Telephus and himself»).

¹⁴ Ar. *Ach.* 317-318, chiara eco del fr. 706.1-3 Kannicht del *Telefo*.

¹⁵ Nel *Telefo* il protagonista prende in ostaggio il piccolo Oreste; negli *Acarnesi* al posto del bambino Diceopoli porta in scena un secchio di carbone.

¹⁶ Saetta Cottone 2005, 317.

¹⁷ Foley 1988, 37: «Telephus, on the strength of an oracle and in gratitude for the cure of his wound, agrees to become the guide for the Greek expedition to Troy. Aristophanes argues in the parabasis that the Persian king has confirmed to the Spartans the strategic value of the famous poet who risks telling his city awkward truths and thus leads it through his advice to victory in war».

¹⁸ Bonanno 2006, 74.

nità¹⁹. E infatti, subito dopo Diceopoli/Aristofane inizia il suo discorso agonale difendendo i diritti della *trugodia*, che altro non è se non la commedia nella sua opposizione alla *tragodia*: da un lato la poiesi comica, vivace, spontanea, esuberante, dall'altro la poiesi tragica, stantia, cerebrale, ripetitiva²⁰.

Questa rivalità, che negli *Acarnesi* è visivamente rappresentata, è un elemento costitutivo del *παρατραγωδεῖν*. Come osserva Maria Grazia Bonanno, il meccanismo paratragico può funzionare proprio perché tragedia e commedia sono percepite come due cosmi distinti e irriducibili. Entrambe si rivolgono a un uditorio circoscritto, fatto da cittadini committenti che a ciascuna delle due assegnano un ruolo preciso nella 'messa in scena' dell'identità collettiva. Tragedia e commedia, negli anni di Aristofane, sono sistemi chiusi, bloccati. Come dice la Bonanno, «Aristofane mette in scena, con la paratragedia, l'impossibilità di una conciliazione»²¹.

Se ora consideriamo che cosa sia la presenza tragica in Menandro, dobbiamo constatare che a distanza di un secolo le cose sono molto cambiate. Il rapporto tra la Commedia Nuova e la tragedia è molto complesso: come è ben noto, le trame dei drammi menandrei riprendono situazioni elaborate dalla cosiddetta 'tragedia nuova' di Euripide²² (neonati esposti e poi ritrovati, riconoscimenti, metateatro, *Rettungsszenen*, ecc.), e più in generale la tonalità – in ultima analisi 'pensosa' – del teatro di Menandro segna un avvicinamento al modo tragico²³. Il nostro discorso però verte sui 'tragedismi' in senso più stretto, ossia sulla presenza di materiali tragici al livello dell'espressione: ci interessano i passi in cui i personaggi di Menandro si esprimono come personaggi tragici o parlano di tragedia o citano passi della tragedia.

Consideriamo i primi versi del monologo di Demea, che dà inizio al III atto della *Samia*.

Men. *Sam.* 206-209

Δη.] δρόμου καλοῦ
 χειμῶν ἀπροσδόκητος ἐξαίφνης [
 ἐλθών. ἐκεῖνος τοὺς ἐν εὐδίᾳ ποτὲ
 θέοντας ἐξήραξε κἀνεχαίτισεν.

DE.] una pacifica traversata ...
 ed ecco di colpo si scatena una tempesta
 improvvisa, che travolge e sbalza in mare
 quelli che prima navigavano in acque tranquille.

¹⁹ Zanetto 2006, 310.

²⁰ Sull'opposizione *trugodia* / *tragodia* si veda l'eccellente analisi di Taplin 1983.

²¹ Bonanno 1987, 165.

²² Per la nozione di 'tragedia nuova', cfr. Del Corno 2005.

²³ Arnott 1972; Porter 1999-2000, 158; Gutwiller 2000, 108.

Demea è sconvolto per quel che ha visto accadere in casa sua pochi minuti prima, e cerca di mettere ordine nei propri pensieri. Allo stato d'animo sovraccitato del personaggio corrisponde una dizione alterata, straniata rispetto al registro medio. L'*incipit* è paratragico, come segnala anche la metrica: questi versi presentano un ritmo giambico puro, senza soluzioni. Ma anche il lessico è elevato; la metafora della nave ha una veneranda tradizione letteraria, e ἀναχαίτιζω è verbo ricorrente nella tragedia²⁴. Gli imprestiti tragici non sortiscono però un effetto buffonesco o farsesco. Al contrario, il momento è estremamente serio, drammatico, e lo scarto stilistico serve a marcare la tensione del personaggio. Lo stesso gioco si ripete un centinaio di versi più avanti, quando il colloquio con Parmenone ha confermato il terribile sospetto di Demea. Lo schiavo, terrorizzato, fugge; Demea in uno scatto di rabbia e di disperazione vorrebbe inseguirlo, trattenerlo, ma poi capisce che è un tentativo vano.

Men. *Sam.* 324-327

ποῖ σύ, ποῖ, μαστιγία;
 λάβ' αὐτόν. ὦ πόλισμα Κεκροπίας χθονός,
 ὦ ταναὸς αἰθήρ, ὦ—τί, Δημέα, βοᾶς;
 τί βοᾶς, ἀνόητε; κάτεχε σαυτόν, καρτέρει.
 Dove vai, farabutto?

Prendetelo! O rocca della terra di Cecrope,
 o etere immenso ... Ma che gridi, Demea?
 Che gridi, imbecille? Controllati, rientra in te.

Anche qui abbondano i paratragedismi²⁵. Una nota marginale del Papiro Bodmer ci dice che “o rocca della terra di Cecrope” è una citazione dall'*Edipo* di Euripide (dove Edipo, dopo l'auto-accecamento, cercava rifugio ad Atene); Κεκροπίαν χθόνα si trova anche in E. *Hipp.* 34 e *Ion* 1571; per ὦ ταναὸς αἰθήρ si può confrontare *Or.* 322 τὸν ταναὸν αἰθέρα. L'adozione degli stilemi tragici risponde a una volontà di realismo psicologico: Demea si irrigidisce, si sente offeso e il disagio interiore ne altera il linguaggio, quasi costringendolo a salire di registro, a parlare in modo artificioso, melodrammatico, libresco²⁶.

Nella *Samia* non capita solo a Demea di irrigidirsi ed esprimersi in modo

²⁴ Gomme-Sandbach 1973, 564; Zanetto 2002, 478.

²⁵ Gomme-Sandbach 1973, 577.

²⁶ Gutzwiller 2000, 109-110: «[...] the tragic air of the quotation, even for an audience that cannot identify its source, had the effect of illustrating Demeas' sense of disaster. In just this way, references to specific tragedies within the plays usually function to reveal a character's state of mind rather than any true tragic parallel for the plot as a whole»; cfr. anche Hurst 1990, 100-101; Zagagi 1994, 52 (che riconduce gli stilemi tragici alla categoria della «polifonia»).

affettato ricorrendo alla *lexis* tragica. All'inizio del V atto Moschione entra in scena solo e pronuncia un monologo in cui dà sfogo alla sua amarezza, alla rabbia repressa, all'orgoglio offeso. Il registro linguistico si innalza, in funzione dello stato d'animo del personaggio: Moschione si prende molto sul serio, considera quello che sta facendo come una importante affermazione di sé. Soprattutto i vv. 623-629 mostrano natura paratragica, anche dal punto di vista metrico (ci sono pochissime soluzioni). Espressioni alte sono l'asindeto ὄρκος, πόθος, χρόνος, συνήθει(α), la frase οἷς ἐδουλούμην ἐγώ, la forma poetica αἰχμάζων (epica e tragica). Alta è la tonalità anche del v. 632 ὁ τῆς ἐμῆς νῦν κύριος γνώμης Ἔρωσ, che potrebbe riprodurre un trimetro tragico²⁷.

Men. *Sam.* 623-629

εἰ μὲν καλῶς οὖν εἶχε τὰ περὶ τὴν κόρη
καὶ μὴ τοσαῦτ' ἦν ἐμποδῶν, ὄρκος, πόθος,
χρόνος, συνήθει', οἷς ἐδουλούμην ἐγώ,
οὐκ ἂν παρόντα γ' αὐτίς ἠτιάσατο
αὐτόν με τοιοῦτ' οὐδέν, ἀλλ' ἀποφθαρεῖς
ἐκ τῆς πόλεως ἂν ἐκποδῶν εἰς Βάκτρα ποι
ἢ Καρίαν διέτριβον αἰχμάζων ἐκεῖ.
Se con la ragazza la faccenda fosse sistemata,
e non ci fossero di mezzo queste cose che mi legano
– il giuramento, l'amore, il tempo, la familiarità –
non sarei rimasto qui a sentirmi accusare di nuovo
da lui per questo fatto, ma me ne sarei andato via
dalla città: via, fuori dai piedi, in Battriana
o in Caria, a fare la vita del soldato lì.

Proprio nel finale della commedia, ai vv. 732-733, subito prima della battuta finale contenente – come di prammatica – un'apostrofe al pubblico e l'augurio di vittoria, Demea si rivolge a Moschione e lo invita a mettersi in capo la corona per prepararsi alla festa nuziale: πύκαζε σὺ / κρᾶτα καὶ κόσμει σεαυτόν. La tonalità è molto alta²⁸, chiaramente paratragica²⁹: Demea si avvia già a trasformarsi nel cerimoniere del poeta, e lo scarto d'eloquio segnala questo scarto di identità.

Situazioni come queste della *Samia* sono molto frequenti, nell'intera ope-

²⁷ Gomme-Sandbach 1973, 618: «His [i.e. Moschion's] speech is in an elevated tone, not because we are to take it seriously, but because Moschion takes himself very seriously. He opens with three colloquial lines, but as he warms to his wrongs he becomes purely rhetorical».

²⁸ Gomme-Sandbach 1973, 630.

²⁹ Cfr. E. *Tr.* 353 πύκαζε κρᾶτ' ἐμὸν ... καὶ χαίρε τοῖς ἐμοῖς ... γάμοις (in un contesto che vorrebbe essere nuziale); [E.] *Rh.* 90 πύκαζε τεύχεσιν δέμας σέθεν.

ra di Menandro. Un altro esempio, tra i moltissimi che si potrebbero ancora citare, è la scena – estremamente patetica – del *Misumenos* in cui padre e figlia si ritrovano.

Men. *Mis.* 210-215

- Δη. ὦ Ζεῦ, τί ν' ὄψιν οὐδὲ προσδοκωμένην
ὀρῶ;
- Κρ. τί βούλει, τηθία; τί μοι λαλεῖς;
πατήρ ἐμός; ποῦ;
- Δη. παιδίον Κράτεια.
- Κρ. τίς
καλεῖ με; πάππα· χαῖρε πολλά, φίλτατε.
- Δη. ἔχω σε, τέκνον.
- Κρ. ὦ ποθούμενος φανεῖς,
ὀρῶ σ' ὄν οὐκ ἄν ὄμοιην ἰδεῖν ἔτι.
- DE. O Zeus! Che spettacolo inatteso
vedo!
- CR. Che vuoi, nutrice? Che cosa vuoi dirmi?
Mio padre? Dov'è?
- DE. Cratea, bimba mia!
- CR. Chi
mi chiama? Papà, papà amatissimo!
- DE. Eccoti tra le mie braccia, figlia!
- CR. Sei qui, ti vedo,
sei arrivato, quando ormai non speravo più di rivederti.

La scena è evidentemente costruita sul modello delle agnizioni tragiche. L'innalzamento della dizione è segnalato già dalla scansione metrica dei versi, che non presentano alcuna soluzione³⁰. La frase ἔχω σε è ricorrente nella tragedia, allorché un personaggio ritrova o riconosce una persona cara che credeva perduta³¹. A un orecchio sensibile, poi, non sfugge che nella sequenza ἔχω σε, τέκνον non è applicata la *correptio Attica*, come avviene di norma nella versificazione comica³². Anche qui, il paratragedismo è un elemento di 'verità'. Menandro, a differenza di Aristofane, si preoccupa di caratterizzare i suoi personaggi anche con l'eloquio: i personaggi menandrei parlano in modo diverso l'uno dall'altro (e lo stesso personaggio cambia, a seconda dei momenti, registro espressivo), in funzione del loro statuto sociale, del loro grado di istruzione, dello stato d'animo³³. La *lexis* tragica entra in questo gioco: è un linguaggio che può essere di volta in volta 'parlato',

³⁰ Gomme-Sandbach 1973, 450; Prato 1983, 34.

³¹ Ferrari 2001, 944; cfr. *S. El.* 1226; *E. El.* 579, *Alc.* 1134, *Ion* 1440, *IT* 829.

³² Sisti 1985, 103; Hunter 1985, 133.

³³ Del Corno 1975; Katsouris 1975, 101-105.

quando ne ricorrono le condizioni³⁴.

I passi fin qui considerati si riconducono a un paratragedismo di primo livello, nel quale l'*allure* tragica è chiara, ma implicita. C'è poi un secondo livello, in cui il referente tragico è esplicitamente denunciato: ossia, il discorso comico non si limita a incorporare la tragedia, ma la mostra a dito³⁵, la indica (per esempio facendo uso di termini come «tragedia, tragico, tragedo»), e la tragedia è evocata – in positivo e senza ironia (o meglio, senza che l'ironia sia diretta alla tragedia)³⁶ – come una realtà oggettivamente presente nella vita della *polis*, come un'esperienza condivisa che concorre a costruire il *background* culturale della cittadinanza e ne alimenta la memoria collettiva. Si possono distinguere due diverse tipologie. Nella prima il personaggio parlante ammette di «parlare come un tragedo». È il caso del fr. 602 K.-A., in cui un servo dà una lezione di vita al padrone:

Men. fr. 602.6-9 K.-A.

εἰ δ' ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς νόμοις
ἐφ' οἷσπερ ἡμεῖς ἔσπασας τὸν ἀέρα
τὸν κοινόν, ἵνα σοι καὶ τραγικώτερον λαλῶ,
οἰστέον ἄμεινον ταῦτα καὶ λογιστέον.

Ma se tu respiri l'aria del cielo,
bene comune, come la respiriamo noi
tutti – per usare un linguaggio da tragedia –
allora devi sopportare tutto ciò, e ragionare.

Quasi a scusarsi della pomposità della frase ἔσπασας τὸν ἀέρα τὸν κοινόν, il servo ammette che si tratta di parolone alla maniera tragica (ma l'*excusatio* riguarda anche il tono filosofeggiante della *rhesis*)³⁷.

Poi ci sono passi in cui la tragedia è citata per il suo repertorio di miti: le vicende degli eroi tragici sono chiamate in causa come termini di confronto per le situazioni della vita quotidiana. Nella scena dell'arbitrato degli *Epi-trepontes* Sirisco spiega a Smicrine che gli oggetti esposti con il bimbo non devono andare dispersi, perché il bambino potrebbe essere di nobile nascita e quegli oggetti potrebbero restituirlo in futuro alla sua famiglia di origine; a sostegno di ciò cita le storie della tragedia³⁸ e in particolare il caso di Neleo e

³⁴ Gutzwiller 2000, 105: «[...] it is likely that Greeks of the fourth century regularly interpreted their own lives through the paradigm of myth, best known in dramatized form, and used theatrical metaphors to refer to everyday events».

³⁵ I diversi modi usati dai personaggi menandrei per «montrer du doigt la tragédie» sono illustrati da Hurst 1990, 98.

³⁶ Blume 1974, 196-197.

³⁷ Hunter 1985, 118-119.

³⁸ Sirisco dà per scontato che Smicrine frequenti gli spettacoli tragici e conosca i miti messi in scena dai tragediografi: la formulazione τεθέασαι τραγωδούς (v. 325) non lascia

Pelia, i due gemelli figli di Tyrò e di Poseidone, esposti subito dopo la nascita e allevati da pastori³⁹. La situazione è buffa, perché c'è un'evidente discrasia tra i nobili scenari del dramma sofocleo e la condizione di Sirisco, un modesto carbonaio coinvolto in un contenzioso con un poveraccio del suo stesso livello sociale⁴⁰. Lo *humour*, peraltro, non colpisce il modello tragico: si ride di Sirisco e della sua goffaggine, non della tragedia⁴¹.

Men. *Epit.* 320-333

βλέψον δὲ κάκει, πάτερ· ἴσως ἔσθ' οὐτοσὶ
 ὁ παῖς ὑπὲρ ἡμᾶς καὶ τραφεὶς ἐν ἐργάταις
 ὑπερόψεται ταῦτ', εἰς δὲ τὴν αὐτοῦ φύσιν
 ἄξιας ἐλεύθερόν τι τολμήσει πονεῖν,
 θηρᾶν λέοντας, ὅπλα βαστάζειν, τρέχειν
 ἐν ἀγῶσι. τεθέασαι τραγῳδοὺς, οἶδ' ὅτι,
 καὶ ταῦτα κατέχεις πάντα. Νηλέα τινὰ
 Πελίαν τ' ἐκείνους εὔρε πρεσβύτης ἀνὴρ
 αἰπόλος, ἔχων οἴαν ἐγὼ νῦν διφθέραν,
 ὡς δ' ἦσθετ' αὐτοὺς ὄντας αὐτοῦ κρείττονας,
 λέγει τὸ πρᾶγμ', ὡς εὔρεν, ὡς ἀνείλετο.
 ἔδωκε δ' αὐτοῖς πηρίδιον γνωρισμάτων,
 ἐξ οὗ μαθόντες πάντα τὰ καθ' αὐτοὺς σαφῶς
 ἐγένοντο βασιλεῖς οἱ τότε ὄντες αἰπόλοι.

Considera anche un altro punto. Questo bimbo, forse, è di nobile nascita; allevato tra contadini, disprezzerà questa vita e assecondando la sua natura vorrà compiere qualche impresa eroica, cacciare leoni, portare armi, correre nelle competizioni. Tu assisti alle tragedie, credo, e queste cose le sai bene; Neleo e Pelia li trovò un vecchio pastore, che portava un pellicciotto come il mio, e quando capì che erano di nascita elevata raccontò come li aveva trovati e raccolti e diede loro la borsetta con i segni di riconoscimento: così capirono quel che gli era successo e da pastori che erano diventarono re.

Lo stesso *escamotage* è applicato, ripetutamente, nel IV atto della *Samia*.

dubbi. Ma la precisione con la quale il carbonaio ricorda i dettagli della vicenda lascia pensare che anch'egli abbia visto a teatro la tragedia in questione: cfr. Krieter-Spiro 1997, 21.

³⁹ Il riferimento è probabilmente alla *Tyrò* di Sofocle: cfr. Gomme-Sandbach 1973, 315.

⁴⁰ Porter 1999-2000, 159.

⁴¹ Scafuro 1997, 158 e n. 11, fa notare che il richiamo a esempi tragici è molto frequente nell'oratoria giudiziaria del IV secolo a.C.

È questa una lunga scena costruita con i materiali tipici del teatro comico: fraintendimenti, movimenti frenetici dei personaggi, grida, insulti, persino una colluttazione tra i due anziani amici Demea e Nicerato. L'eredità della commedia aristofanesca qui sembra ben avvertibile e presente. E tuttavia la scena è letteralmente intrisa di riferimenti tragici.

Quando Nicerato prende a insultare Moschione, al quale imputa una sorta di incesto, cita i casi famosi di Tereo, di Edipo, di Tieste, ma soprattutto ricorda la punizione che Amintore inflisse al figlio Fenice, colpevole di avere avuto una relazione con la sua concubina. Sono tutte vicende trattate dai poeti tragici (anche se non si può dire che siano note solo per la trattazione che ne fecero i tragediografi): Sofocle compose un *Tereo*, Euripide un *Tieste*, tutti e tre i grandi tragici trattarono il mito di Edipo⁴². Sappiamo che Euripide scrisse un *Fenice*, ed è probabile che da questa tragedia – famosa per l'agone tra padre e figlio – nasca per Menandro l'idea generativa per il confronto tra Moschione e Demea, che indignato accusa il figlio di incesto⁴³.

Men. *Sam.* 495-500

- NI. ὦ πάνδεινον ἔργον· ὦ τὰ Τηρέως λέχη
Οἰδίπου τε καὶ Θυέστου καὶ τὰ τῶν ἄλλων, ὅσα
γεγονόθ' ἡμῖν ἐστ' ἀκούσαι, μικρὰ ποιήσας—
- MO. ἐγώ;
- NI. τοῦτ' ἐτόλμησας σὺ πράξειαι, τοῦτ' ἔτλης; Ἀμύντορος
νῦν ἐχρήν ὀργὴν λαβεῖν σε, Δημέα, καὶ τουτονὶ
ἐκτυφλῶσαι.
- NI. È una cosa mostruosa! Tu fai sembrare innocenti
gli amori di Tereo, di Edipo, di Tieste, e tutte
quelle altre storie che sentiamo sempre raccontare ...
- MO. Io?
- NI. Come hai osato fare una cosa del genere, come? Tu, Demea,
ora dovresti agire con la rabbia di Amintore, e accecare
costui.

Men. *Sam.* 506-510

- NI. ἀνδράποδον εἶ, Δημέα.
εἰ γὰρ ἐμὸν ἦσχυνε λέκτρον, οὐκ ἂν εἰς ἄλλον ποτὲ
ὑβρίσ' οὐδ' ἢ συγκλιθεῖσα· παλλακὴν δ' ἂν αὐρίον

⁴² Gomme-Sandbach 1973, 598-599.

⁴³ Sappiamo (da uno scolio a *Il.* 9.453) che nella tragedia di Euripide Fenice era innocente dalla colpa di incesto per la quale veniva punito, con l'accecamento, dal padre Amintore: Nicerato dunque è molto maldestro nel proporre a Demea questo modello di comportamento. Ma dopo tutto Moschione è davvero, al contrario di quanto crede Nicerato, innocente: quindi, in realtà il modello di Fenice gli si adatta perfettamente. La 'verità' della tragedia – questo sembra voler dire Menandro – è più forte dell'ignoranza di chi vi attinge: naturalmente, solo gli spettatori più scaltriti avranno colto questo guizzo di *humour*.

- πρῶτος ἀνθρώπων ἐπώλουν, συναποκηρύττων ἄμα
 ὑόν [...]
- NI. Sei uno schiavo, Demea.
 Se avesse insozzato il mio talamo, né lui né la sua compagna
 di letto avrebbero offeso altri: l'indomani all'alba sarei andato
 a vendere la concubina, e mio figlio l'avrei subito
 diseredato [...]

Men. *Sam.* 516-517

- Ni. ἀλλ' ἐγὼ πρὸς τοῖσιν ἄλλοις τὴν τὰ δεῖν' εἰργασμένην
 εἰσεδεξάμην μελάθροις τοῖς ἐμοῖς.
 NI. E oltre a tutto il resto, quella poco di buono
 io l'ho accolta sotto il mio tetto.

La menzione della tragedia e dei suoi miti si accompagna a un riecheggiamento della *lexis* tragica. Anche qui, il paratragedismo risponde a un programma di realismo psicologico. Nicerato è un personaggio stralunato, strambo, incontrollato nelle reazioni e nel modo di esprimersi⁴⁴. Ora, fraintendendo completamente la situazione, cede allo sdegno, alza la voce, abbandona il suo consueto eloquio, dimesso e spezzettato, e inconsciamente si mette a parlare da tragedo. Certo, c'è poi anche una componente comica: Nicerato scarta di tono proprio quando non ce n'è alcun bisogno; c'è uno stridente contrasto tra la gravità terribile delle vicende mitiche evocate e la dimensione assolutamente quotidiana di quanto è accaduto, ed è buffo che Nicerato si prenda tanto a cuore la causa dell'amico Demea, quando in realtà è lui stesso la vittima della 'colpa' di Moschione⁴⁵. La frase ἐμὸν ἤσχυνε λέκτρον (v. 507) ricorda E. *Hipp.* 944 ἤσχυνε τὰμὰ λέκτρα⁴⁶; ἡ συγκλιθεῖσα (v. 508) per indicare la moglie o la concubina trova un parallelo solo in E. *Alc.* 1090 οὐκ ἔστιν ἦτις τῷδε συγκλιθήσεται. Anche ai vv. 516-517 prosegue lo stesso gioco: τοῖσιν è l'unico esempio in Menandro della forma epica del dativo dell'articolo⁴⁷; μέλαθρα è parola epica e tragica, che solitamente indica i palazzi dei re: che Nicerato se ne serva per riferirsi alla sua casa, è ridicolo.

Nella stessa scena della *Samia* c'è un'ulteriore applicazione di questa forma di paratragedismo, quando Demea cerca di convincere Nicerato che, se Plangone ha avuto un bimbo, la colpa può essere di Zeus o di un altro dio,

⁴⁴ Del Corno 1975, 306-307; Katsouris 1975, 108; Gomme-Sandbach 1973, 600-601.

⁴⁵ Blume 1974, 197: «Man soll bei Nikeratos die Diskrepanz zwischen dem Anlaß und dem Ausmaß seiner Erregung bemerken, und sein Verhalten entsprechend als komisch empfinden».

⁴⁶ Il termine λέκτρον è di per sé poetico, e assolutamente estraneo alla dizione quotidiana (l'equivalente italiano potrebbe essere «giaciglio»).

⁴⁷ In *Th.* 25 c'è ἀληθείαισιν, nel fr. 541 K.-A. διαβολαῖσι.

entrato in casa in forma di nube d'oro, come capitò ad Acrisio e a sua figlia Danae⁴⁸. Naturalmente, in questo caso Demea si prende gioco dell'amico, ritorcendogli contro le citazioni mitiche e tragiche da lui usate nella sua tirata contro Moschione. È interessante notare che la formula usata da Demea per introdurre l'*exemplum* di Danae (vv. 589-590 οὐκ ἀκήκοας λεγόντων τῶν τραγωδῶν) è quasi identica a quella usata da Sirisco negli *Epitrepontes* (v. 325 τεθέασαι τραγωδούς).

Men. Sam. 589-599

- Δη. οὐκ ἀκήκοας λεγόντων, εἰπέ μοι, Νικήρατε,
τῶν τραγωδῶν ὡς γενόμενος χρυσὸς ὁ Ζεὺς ἔρρηγῃ
διὰ τέγους καθειργμένην τε παῖδ' ἐμοίχευσέν ποτε;
- Νι. εἶτα δὴ τί τοῦτο;
- Δη. ἴσως δεῖ πάντα προσδοκᾶν· σκόπει,
τοῦ τέγους εἴ σοι μέρος τι ρεῖ.
- Νι. τὸ πλεῖστον. ἀλλὰ τί
τοῦτο πρὸς ἐκεῖν' ἐστί;
- Δη. τότε μὲν γίνεθ' ὁ Ζεὺς χρυσίον,
τότε δ' ὕδωρ. ὀρᾶς· ἐκείνου τοῦργον ἐστίν. ὡς ταχὺ
εὔρομεν.
- Νι. καὶ βουκολεῖς με.
- Δη. μὰ τὸν Ἀπόλλω, ἄγω μὲν οὐ.
ἀλλὰ χεῖρων οὐδὲ μικρὸν Ἀκρισίου δῆπουθεν εἶ·
εἰ δ' ἐκείνην ἠξίωσε, τὴν γε σὴν—
- Νι. οἴμοι τάλας·
Μοσχίων ἐσκεύακέν με.
- DE. Ascolta, Nicerato: a teatro, nelle tragedie, non hai mai sentito
dire che Zeus si è trasformato in pioggia d'oro
ed è sceso dal tetto per sedurre una ragazza prigioniera?
- NI. Che c'entra?
- DE. Non si può escludere nulla: prova a guardare
se per caso nel tuo tetto c'è qualche fessura.
- NI. Certo che ci sono;
ma che cosa c'entra?
- DE. Qualche volta Zeus diventa oro,
qualche volta acqua. È stato lui, è chiaro: abbiamo trovato
la risposta.
- NI. Mi vuoi prendere in giro.
- DE. No, per Apollo!
D'altra parte, tu non sei nobile come Acrisio:
se Zeus si è preso quella, figuriamoci la tua...

⁴⁸ Gomme-Sandbach 1973, 611-612: «Sophocles and Euripides each wrote a *Danaë*; others may have done so too». Non è possibile stabilire a quale drammatizzazione del mito di Danae Demea si riferisca.

NI.

Povero me,

Moschione mi ha rovinato.

Il passo menandro in cui la tragedia è più abbondantemente evocata, con citazioni che sono esplicitamente designate come tali, è la scena d'avvio del III atto dell'*Aspis*. Qui davvero la tragedia è 'mostrata a dito', nel senso più stretto. La situazione è ben nota: il servo Davo ha organizzato una recita ai danni di Smicrine, per fargli credere che suo fratello Cherestrato è morente, a causa di una misteriosa malattia che l'ha colpito all'improvviso. In attesa che entri in azione il finto medico reclutato per l'occasione, Davo dà a Smicrine la notizia ferale, e la commenta evocando – con tono patetico – una serie di passi tragici, giocati sull'instabilità della sorte e l'imprevedibilità della sventura. L'ingresso di Davo è quello tipico del *servus currens*⁴⁹, ma l'annuncio della presunta malattia capitata a Cherestrato ricalca la *rhesis* del messaggero⁵⁰: dunque, lo stesso atteggiamento scenico di Davo marca la sovrapposizione, e la frizione, dei due modelli.

La prima citazione ricostruibile (v. 407) οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ⁵¹, è il verso iniziale della *Stenebea* di Euripide (fr. 661.1 Kannicht), un passo molto famoso, ripreso anche nelle *Rane* di Aristofane (vv. 1217-1219), come pure da altri commediografi e da Aristotele nella *Rhetorica*, e poi entrato nelle *Sententiae* menandree. La seconda (v. 411), τύχη τὰ θνητῶν πράγματ' οὐκ εὐβουλία, è un verso di Cheremone (fr. 2 Snell-Kannicht), dall'*Achille uccisore di Tersite* (anche questo è un verso assai noto: fa da *incipit* al *De fortuna* di Plutarco ed entra nella tradizione gnomologica). Segue poi, ai vv. 412-413, θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, / ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη, una citazione (fr.154a.15-16 Radt) dalla *Niobe* di Eschilo: il frammento è citato anche da Platone e da Plutarco, ed entra nell'antologia dello Stobeo e nelle raccolte proverbiali. La citazione successiva, ai vv. 417-418, ἐν μιᾷ γὰρ ἡμέρᾳ / τὸν εὐτυχή τίθησι δυστυχῆ θεός, è il fr. 5a Snell-Kannicht di una perduta tragedia di Carcino. Segue, ai vv. 424-425, l'*incipit* (vv. 1-2) dell'*Oreste* di Euripide, οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ᾧδ' εἰπεῖν ἔπος / οὐδὲ πάθος, una tragedia molto popolare nell'Atene del V-IV secolo a.C., e cara a Menandro, che ne cita vari passi⁵²; il v. 232 dell'*Oreste* («I malati sono intrattabili, per lo stato di disagio in cui si trova-

⁴⁹ Come si deduce anche dalla domanda ποῖ τρέχεις; di v. 410: il servo è ancora in preda all'agitazione, evidentemente, e si muove in maniera inconsulta.

⁵⁰ Hurst 1990, 97; Ingrosso 2010, 357.

⁵¹ In realtà la seconda uscita dalla bocca di Davo, come fa capire πάλιν al verso successivo.

⁵² L'intera *rhesis* dell'Eleusino nei *Sicioni* è una rielaborazione della *rhesis* del Messo che nell'*Oreste* racconta lo svolgimento dell'assemblea degli Argivi: cfr. Belardinelli 1994, 54-56.

no») è ripreso al v. 432 dell'*Aspis*, in bocca al falso medico. Infine, ai vv. 425-26, è citato il fr. 42 Snell-Kannicht di Cheremone τὰς γὰρ συμφορὰς / ἀπροσδοκίτους δαίμονες διώρισαν⁵³.

Men. *Asp.* 399-428

- Δα. ὦ δαίμονες, φοβερὸν γε, νῆ τὸν Ἥλιον,
τὸ συμβεβηκός· οὐκ ἂν ᾤηθην ποτὲ
ἄνθρωπον εἰς τοσοῦτον οὕτωςι ταχὺ
πάθος ἐμπεσεῖν. σκηπτὸς τις εἰς τὴν οἰκίαν
ράγδαίος ἐμπέπτακε.
- Σμ. τί ποτε βούλεται;
[.....]
- Δα. "οὐκ ἔστιν ὅστις π[άντ' ἀν]ήρ εὐδαιμονεῖ".
πάλιν εὖ διαφόρως, ὦ πολ[υτίμητοι θεοί,
ἀπροσδοκίτου πράγματος καὶ ἀ[
- Σμ. Δᾶε κακὸδαίμον, ποῖ τρέχεις;
- Δα. καὶ τοῦτό που
"τύχη τὰ θνητῶν πράγματ' οὐκ εὐβουλίᾳ".
ὑπέρευγε. "θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς,
ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη".
Αἰσχύλος ὁ σεμνά—
- Σμ. γνωμολογεῖς, τρισάθλιε;
- Δα. ἄπιστον, ἄλογον, δεινόν.
- Σμ. οὐδὲ παύσεται;
- Δα. τί δ' ἔστ' ἄπιστον τῶν ἐν ἀνθρώποις κακῶν;
ὁ Καρκίνος φήσ'· "ἐν μιᾷ γὰρ ἡμέρᾳ
τὸν εὐτυχή τίθησι δυστυχή θεός".
εὖ πάντα ταῦτα, Σμικρίνη.
- Σμ. λέγεις δὲ τί;
- Δα. ἀδελφός—ὦ Ζεῦ, πῶς φράσω; —σχεδόν τι σου
τέθνηκεν.
- Σμ. ὁ λαλῶν ἀρτίως ἐνταῦθ' ἐμοί;
τί παθῶν;
- Δα. χολή, λύπη τις, ἔκστασις φρενῶν,
πνιγμός.
- Σμ. Πόσειδον καὶ θεοί, δεινοῦ πάθους.
- Δα. "οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ᾧδ' εἰπεῖν ἔπος
οὐδὲ πάθος—"
- Σμ. ἀποκναίεις σύ.
- Δα. "τὰς γὰρ συμφορὰς
ἀπροσδοκίτους δαίμον[ες δι]ώρισαν".
Εὐριπίδου τοῦτ' ἐστί, τὸ δὲ Χαιρήμονος,
οὐ τῶν τυχόντων.

⁵³ Un'accurata analisi di queste citazioni è condotta da Ingrosso 2010, 360-371.

- DA. O numi! È capitata una cosa tremenda!
Mai avrei immaginato che un uomo
potesse essere colpito così improvvisamente
da una malattia tanto grave! Un fulmine, un fulmine
si è abbattuto su questa casa!
- SM. Ma che sta dicendo?
[.....]
- DA. «Non c'è uomo al mondo che sia felice in tutto».
Un altro bel verso! O dèi onorati,
che evento imprevisto [...]
- SM. Davo, disgraziato, dove corri?
- DA. E anche questo:
«La fortuna regge la vita degli uomini, non la ragione».
Ben detto! «Un dio infonde nei mortali la colpa,
quando vuole annientare un'intera dimora».
Questo è Eschilo, un genio!
- SM. Parli per sentenze, sciagurato?
- DA. Incredibile, insensato, terribile.
- SM. Non la smette più!
- DA. Quale umana disgrazia è inconcepibile?
Questo è Carcino: «In un solo giorno
il dio rende infelice l'uomo felice».
Parole sante, Smicrine!
- SM. Ma cosa stai dicendo?
- DA. Tuo fratello – Zeus, come trovare le parole? – si può dire
che sia quasi... morto.
- SM. Ma se poco fa parlava con me?
Cosa è successo?
- DA. Bile, ansia, vaneggiamento,
soffocamento.
- SM. Poseidone e dèi tutti, che malattia tremenda!
- DA. «Così tremenda a dirsi non c'è altra parola,
né altra sventura».
- SM. Ora esageri!
- DA. «Sempre inaspettate
vengono le sventure: così decisero gli dèi».
Un verso di Euripide e uno di Cheremone,
non del primo che capita!

I commentatori osservano che in questa scena le citazioni tragiche, proprio in quanto lodate per il loro contenuto di saggezza dal personaggio che le propone (e che se ne serve per irretire Smicrine), servono a marcare l'artificiosità, e quindi la falsità, di ciò che il locutore va dicendo⁵⁴. Davo in prece-

⁵⁴ Hunter 1985, 121; Ferrari 1996, 250 n. 79.

denza, quando ha istruito i suoi ‘attori’ nella scena finale del II atto, ha spiegato che il loro compito è di «allestire una tragedia» (vv. 329-330 δεῖ τραγωδεῖσαι πάθος [...] ὑμᾶς): questa «tragedia» è la recita di una falsa morte, quindi un inganno, che le citazioni tragiche – evocate a sostegno di un *pathos* fasullo – concorrono a tenere in piedi. Se il ricorso a modismi tragici è spesso, come si è visto, un tratto di realismo psicologico (e marca quindi la ‘verità’ del momento), qui l’uso massiccio della tragedia è veicolo e segnale di simulazione⁵⁵. Naturalmente, ha un ruolo anche l’ottusità di Smicrine, che si lascia abbindolare dalla trama di Davo e dalla sventagliata di *gnomai*.

Nel finale degli *Epitrepontes* Onesimo sta spiegando a Smicrine, in presenza anche di Sofrone, che Panfile gli ha dato un nipotino; facendo sfoggio della sua cultura teatrale – come prima si è esibito in una ‘tirata’ filosofica – gli cita un passo (fr. 265a Kannicht) dell’*Auge* di Euripide (tragedia particolarmente adatta allo scopo, perché la vicenda di Panfile e Carisio ‘mima’ quella di Auge ed Eracle). La scena è comica, perché gioca sui diversi livelli di conoscenza e intelligenza dei fatti: Onesimo ha un controllo completo, e si diverte a ‘rilasciare’ progressivamente quanto sa; Sofrone capisce al volo, ma sta zitta, mentre Smicrine fatica a capire e interviene rumorosamente. La situazione è molto simile a quella, or ora esaminata, dell’*Aspis*: Onesimo, come Davo, mostra di muoversi con disinvoltura nella ‘biblioteca’ tragica (non si limita a citare versi, ma ne precisa la provenienza), e questo gli permette di assumere un atteggiamento di beffarda superiorità nei confronti di uno Smicrine assai meno attrezzato culturalmente⁵⁶.

Men. *Epit.* 1123-1126

- Ov. "ἡ φύσις ἐβούλεθ', ἧ νόμων οὐδὲν μέλει·
γυνὴ δ' ἐπ' αὐτῷ τῶδ' ἔφυσ".
- Σμ. τί μῶρος εἶ;
- Ov. τραγικὴν ἐρῶ σοι ῥήσιν ἐξ Αὐγῆς ὄλην
ἄν μή ποτ' αἴσθη, Σμικρίνη.
- ON. «L'ha voluto la natura, a cui non importa nulla delle leggi;
e la natura della donna è questa».
- SM. Sei impazzito?
- ON. Se non capisci, Smicrine, dovrò recitarti tutta
la tirata tragica dell’*Auge*.

⁵⁵ Paduano 1978, 1058-1059 fa notare che lo scrupolo ‘filologico’ con il quale Davo introduce le sue citazioni è un tratto di metadiscorso: la *sophia* tragica, proprio in quanto rubricata e chiosata con sussiego professorale, è iscritta nella dimensione dell’artificioso.

⁵⁶ Ancora una volta, dunque, l’attitudine beffarda colpisce il personaggio, non il modello: cfr. Hunter 1985, 135: «The reference to tragedies within a scene modelled on a tragic forerunner shows us Menander lightly toying with the motifs of his plot. It is here a very pleasing effect, as it acknowledges the dramatic debt without in fact parodying the tragic model».

Avviamoci, per quanto possibile, a una conclusione. Il diverso trattamento della tragedia, in Aristofane e in Menandro, è conseguenza di una complessa trasformazione che tragedia e commedia subiscono nel corso del IV secolo. Una trasformazione che riguarda soprattutto le forme della produzione, i meccanismi della fruizione dei testi, l'atteggiamento mentale del pubblico. La tragedia nel IV secolo perde progressivamente la sua natura di 'evento' e si avvia a diventare un deposito di saperi. A ciò concorrono vari fattori, il più rilevante dei quali è la formazione di una 'biblioteca' tragica. La prassi della ripresa dei drammi del V secolo porta alla costituzione di un repertorio di testi, affidati sia a una tradizione 'dotta' (che confluisce nell'esemplare ufficiale dei tre tragici, depositato nell'archivio di stato) sia a una tradizione 'pratica', cui attingono attori e registi per i loro copioni. Ma i testi tragici sono anche studiati nelle scuole retoriche e filosofiche, che li custodiscono nelle loro biblioteche⁵⁷. E sono elaborati da rimaneggiatori, che ne traggono antologie e gnomologi, pure destinati a circolazione scritta⁵⁸. Perdura, naturalmente, anche nel IV secolo la fruizione orale della tragedia, negli spettacoli, nelle conversazioni e nei simposi; né si deve trascurare l'arte figurata, che nel IV secolo arriva a definire un repertorio di scene ispirate al teatro tragico; ma la tragedia è ormai percepita come una *sophia* consolidata e universale, cui attingere con citazioni testuali⁵⁹.

La commedia è pure soggetta a trasformazioni profonde, la più radicale delle quali è la sua 'internazionalizzazione'⁶⁰. Da rito municipale, la commedia diventa una forma di intrattenimento ovunque esportabile, riproponibile in una qualsiasi piazza del mondo greco, perché costruita su vicende delocalizzate e su valori standardizzati. Viene meno, perciò, quella irriducibilità tra tragedia e commedia che caratterizza la scena attica del V secolo. Nella nuova commedia panellenica la tragedia, un sistema di saperi e di testi ormai definito, può liberamente essere introdotta e fatta agire, a livelli diversi. Il commediografo può citare la biblioteca tragica (soprattutto versi gnomici o versi incipientari) oppure alludere all'universo tragico dei miti e dei personaggi, nella certezza che il suo pubblico – o la maggior parte di esso – coglierà i riferimenti, reagendo in modo prevedibile: ridendo o commuovendosi, a seconda dei casi, ma nella piena consapevolezza di ciò che la

⁵⁷ Carrara 2009, 15-18.

⁵⁸ Carrara 2009, 14: «A questo secolo [sc. il IV a.C.], inoltre, risalgono, con ogni probabilità, anche alcuni nuclei gnomologici che, arricchiti e variamente strutturati, sono alla base di raccolte già molto ben documentate in età ellenistica e che avranno una loro lunga storia fino alle tarde raccolte tramandateci dal Medioevo bizantino, quali il ricco dossier gnomico utilizzato da Ateneo, lo *Gnomologio* di Orione e la grande antologia di Giovanni Stobeo».

⁵⁹ Easterling 1997.

⁶⁰ Konstantakos 2011.

tragedia, universalmente, rappresenta⁶¹. Se il paratragedismo in Aristofane sfrutta un'opposizione radicale tra le due forme del teatro municipale, le citazioni tragiche in Menandro sfruttano il dialogo tra due modi diversi, ma compatibili, di fare teatro.

Università di Milano

GIUSEPPE ZANETTO

Riferimenti bibliografici

- W. G. Arnott, *From Aristophanes to Menander*, «G&R» 19, 1972, 65-80.
 A. M. Belardinelli, *Menandro. Sicioni*, Bari 1994.
 H.-D. Blume, *Menanders »Samia«. Eine Interpretation*, Darmstadt 1974.
 M. G. Bonanno, ΠΑΡΑΤΡΑΓΩΔΙΑ in Aristofane, «Dioniso» 57, 1987, 135-167.
 M. G. Bonanno, *Λ'ἐκκύκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in Medda - Mirto - Pattoni 2006, 69-82.
 P. Carrara, *Il testo di Euripide nell'antichità*, Firenze 2009.
 D. Del Corno, *Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro*, «SCO» 24, 1975, 13-48.
 D. Del Corno, *Euripide e la "tragedia nuova"*, in *EURIPIDARISTOFANIZEIN. Scritti sul teatro greco*, Napoli 2005, 79-91.
 S. Dutta, *Aristophanic Paratragedy* [Thesis PhD], Oxford University 2007.
 P. E. Easterling, *From Repertoire to Canon*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 211-227.
 F. Ferrari, *La maschera negata: riflessioni sui personaggi di Menandro*, «SCO» 46, 1996, 219-251.
 F. Ferrari, *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001.
 H. Foley, *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «JHS» 108, 1988, 33-47.
 S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
 A. W. Gomme - F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
 K. Gutzwiller, *The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, «ClAnt» 19, 2000, 102-137.
 R. L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985.
 A. Hurst, *Ménandre et la tragédie*, in E. Handley - A. Hurst (edd.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, 93-122.
 P. Ingrosso, *Menandro. Lo scudo*, Lecce 2010.
 A. G. Katsouris, *Linguistic and Stylistic Characterisation. Tragedy and Menander*, Joannina 1975.
 I. Konstantakos, *Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century*, «Logeion» 1, 2011, 145-183.
 M. Krieter-Spiro, *Sklaven, Köche und Hetären. Das Dienstpersonal bei Menander: Stellung, Rolle, Komik und Sprache*, Stuttgart-Leipzig 1997.
 G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Bari 1994.
 G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in Medda - Mirto - Pattoni 2006, 137-191.

⁶¹ Hurst 1990, 102-103: «... le théâtre comique, au cours de son évolution, a conclu un pacte avec son public: on admet l'usage du langage tragique dans la comédie quel que soit le but poursuivi».

- E. Medda - M. S. Mirto - M. P. Pattoni (edd.), *ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006.
- G. Paduano, *Citazione ed esistenza (Menandro, Aspis 407 sgg.)*, «RCCM» 20, 1978, 1055-1065.
- J. R. Porter, *Euripides and Menander: Epitrepontes, Act IV*, «ICS» 24/25, 1999-2000, 157-173.
- C. Prato *et al.* (edd.), *Ricerche sul trimetro di Menandro: metro e verso*, Roma 1983.
- P. Rau, *Paratragodia*, München 1967.
- R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*, Roma 2005.
- A. C. Scafuro, *The Forensic Stage*, Cambridge 1997.
- M. S. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in A. H. Sommerstein - S. Halliwell - J. Henderson - B. Zimmermann (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis* (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990), Bari 1993, 477-504.
- F. Sisti, *Menandro. Misumenos*, Genova 1985.
- A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes, XI, Wealth*, Warminster 2001.
- O. Taplin, *Tragedy and Tragedy*, «CQ» 33, 1983, 331-333.
- T. B. L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960².
- N. Zagagi, *The Comedy of Menander. Convention, Variation and Originality*, London 1994.
- G. Zanetto, *La commedia antica da Aristofane a Menandro*, in P. G. Michelotto (ed.), *Λόγιος ἀνήρ. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*, Milano 2002, 477-493.
- G. Zanetto, *Tragodia versus trugodia: la rivalità letteraria nella commedia attica*, in Medda - Mirto - Pattoni 2006, 307-325.

LA BOTTEGA DELL'OROLOGIAIO: SCENE A TRE PERSONAGGI IN MENANDRO

Il titolo di questo studio richiede qualche parola di spiegazione: ricorda una mia esperienza di anni ormai lontani, quando partecipavo in qualità di borsista a un importante corso di formazione. Un professore giovane, ma già affermato, cominciò la sua lezione sulla commedia greca e romana citando il libro *Plautinisches und Attisches* di Günther Jachmann, dove si affermava che, rispetto ai rifacimenti plautini, gli originali greci erano sempre più coerenti, più semplici, più accurati, e davano l'impressione di funzionare come degli orologi¹.

La conclusione, credo intenzionalmente provocatoria, dell'iconoclasta professore fu: «io non capisco che cosa volesse dire Jachmann». L'episodio mi diede da riflettere, perché a me sembrava invece di capirlo benissimo: nella commedia menandrea si avverte una sensazione insieme di leggerezza e di necessità, in cui tutti i pezzi occupano il loro posto come in un *puzzle* risolto, dove nessuno penserebbe mai alla possibilità di una soluzione alternativa, tanto brillante e funzionale risulta essere quella proposta dall'autore². Quando però si vuole esaminare nel dettaglio il meccanismo ad orologeria di un testo di Menandro, è possibile individuare gli ingranaggi e le molle che contribuiscono all'impressione generale? Di quali strumenti dispone il drammaturgo per realizzare quello specialissimo marcatempo che è la sua commedia? L'abilità del poeta nel gestire le entrate e le uscite dei suoi personaggi e la sua capacità di far lavorare in armonia gli interpreti di cui disponeva sono certamente fra le risorse più importanti per la costruzione di una *pièce* priva di sbavature. Fra i tanti elementi scenici che appartengono a quest'ambito della drammaturgia, mi accingo qui ad esaminare più da vicino la costruzione delle scene con tre personaggi: in un teatro che conosceva la

¹ Cfr. Jachmann 1931, 1: «allein die Vorstellung von einer hohen technischen Vollkommenheit der attischen *véα κωμωδία* ist doch alles andere als eine willkürlich geschaffene, vielmehr ist es im Grunde die einzige, die sich aus unseren reiner fließenden Erkenntnisquellen von jeher gewinnen ließ und noch heute gewinnen läßt [...] Bei Terenz gibt es keine Zuchtlosigkeit, keinen Bruch im Gefüge des Aufbaues, keinen Widerspruch und keine Inkonsequenz in der Führung der Handlung oder in der Zeichnung der Charaktere, die nicht nachweislich von ihm selbst durch Veränderung der Vorlage verursacht wäre». Purtroppo i miei ricordi sono un po' sbiaditi, e non sono riuscito a ritrovare in Jachmann l'immagine dell'orologio, ma probabilmente essa fu introdotta autonomamente dal mio docente di allora per illustrare il pensiero del filologo tedesco.

² La mia impressione è che tale sensazione sia ampiamente condivisa: nel suo recentissimo libro sulle *Rane* di Aristofane Mark Griffith accomuna Menandro, Terenzio ed Oscar Wilde per la loro «clockwork precision» (Griffith 2013, 13).

limitazione della *troupe* degli interpreti a tre soli attori parlanti³, la scelta di proporli tutti e tre contemporaneamente nella medesima scena era la più impegnativa possibile, perché richiedeva, per introdurre un qualunque altro personaggio, l'uscita di almeno uno di quelli che si trovavano in quel momento sul palcoscenico, uscita che doveva essere recepita dagli spettatori come naturale e giustificata. Il montaggio di un ingranaggio così complesso comporta perciò problemi di due ordini differenti: a livello di organizzazione della trama, la scena a tre personaggi condiziona anche quelle che precedono e seguono, con le quali va armonizzata quanto meglio possibile. Per quanto concerne invece la conduzione della singola scena, è necessario che le porzioni di dialogo fra i personaggi siano distribuite in modo da non sacrificare nulla in chiarezza e vivacità e da giustificare appieno la presenza di tutte e tre le figure recitanti. Naturalmente, non pretendo di proporre qui un esame complessivo e approfondito di tutte le scene a tre presenti in Menandro, cosa che richiederebbe una trattazione molto ampia. Mi limiterò invece a presentare alcuni luoghi particolarmente rivelatori riguardo agli strumenti preferiti da Menandro nell'assemblaggio delle sue commedie, e alle difficoltà che doveva di volta in volta superare. Insomma, invito il lettore a gettare un primo sguardo all'interno della bottega del nostro 'orologiaio'.

Nella gestione del dialogo fra tre personaggi sulla scena, c'è un dato di fatto che è bene tener presente: la forma di gran lunga preferita dai drammaturghi greci fu quella che scioglieva il terzetto in una serie di dialoghi a due. È la prima realizzazione di terzetto conosciuta, esclusiva nei più antichi drammi di Eschilo, e continuò ad essere la preferita in tragedia, a dispetto delle innovazioni che, anche in questo campo, apportò Euripide⁴. Questa condizione ci deve far riflettere: al di là delle potenzialità crescenti della tecnica teatrale antica, lo spettatore antico non considerò mai la giustapposizione di dialoghi fra due attori come un espediente rozzo per costruire un terzetto, e ne accettava serenamente la prassi. La presenza di un attore silen-

³ L'esistenza nella Commedia Nuova di tale 'legge dei tre attori', che una fonte bizantina attribuisce addirittura a Cratino (Anon. *De Com.* 1, p. 13 Koster [= Cratin. T 19 K.-A.] ἐπιγε- νόμενος δὲ ὁ Κρατῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν, dove anche l'impiego del sostantivo πρόσωπα, a rigore «personaggi» e non «interpreti», è ambiguo), ma che non trova applicazione in Aristofane (cfr. almeno Henderson 1987, XLII-XLIV, e Marshall 1997), è comunemente presupposta dagli studiosi; cfr. Gomme-Sandbach 1973, 16-18 e Sandbach 1975. Per una delle rare voci di dissenso al riguardo si veda Hourmouziades 1973.

⁴ Sulla realizzazione di dialoghi a tre in tragedia lo studio più completo è ancora Listmann 1910. La costruzione del terzetto come somma di duetti fu segnalata anche da Andrieu 1954, 277-280, che, in modo che oggi appare alquanto ingenuo, spiegava la predilezione per tale tecnica col richiamo alla più antica forma di tragedia, il dialogo fra un attore e il coro. Per i dialoghi a tre in Euripide si veda anche Capone Ciollaro 1998.

zioso sulla scena durante un dialogo fra altri due non disturba, purché essa sia ragionevolmente giustificata dalla trama e i passaggi da un dialogo all'altro avvengano naturalmente e senza sforzi⁵. Nelle commedie superstiti di Menandro, il terzetto realizzato in questo modo è di gran lunga il più diffuso, molto più rispetto a quello che avviene nelle tragedie di Euripide, da cui pure il comico trasse un gran numero di spunti, e questo dato di fatto va tenuto ben presente nell'interpretazione di queste scene e in particolare nell'attribuzione di singole battute a questo o a quel personaggio.

Un bell'esempio della tecnica menandrea lo troviamo in una graziosa scena a tre conservata nel *Georgos*. Come avviene abitualmente anche in tragedia, il terzetto è introdotto da una precedente scena a due, un dialogo in cui Mirrine informa la vecchia Filinna dell'incresciosa situazione in cui si trova (22-34)⁶: sua figlia è stata compromessa da un giovanotto, del quale è rimasta incinta, e ora il seduttore si accinge a sposare un'altra ragazza obbedendo alla volontà di suo padre. Il breve scambio di battute mette già in evidenza una caratteristica caratteriale di Filinna che comparirà di nuovo in seguito: si tratta di una donna dalle maniere spicce e dall'eloquio crudo e diretto, disposta ad affrontare subito il ragazzo a quattr'occhi. Il giovane è per lei ὁ μισθὸς οὗτος (v. 30) e, quando Mirrine invita a lasciar perdere (χαίρω) approfitta dell'ambiguità semantica del verbo («sia lasciato perdere», ma anche «che se la goda») per correggere la frase col più pertinente οἰμωζέτω («che se la pianga», v. 29). L'ingresso del terzo personaggio del terzetto avviene in modo davvero appariscente: le due donne, infatti, si ritirano in disparte per permettere al servo Davo di entrare in scena con la *figura muta* Siro, entrambi carichi di fiori e frasche raccolti in campagna per l'imminente matrimonio⁷. Giusto il tempo per Davo di pronunciare un'allegria battuta di repertorio⁸, e il terzetto ha inizio, in una forma rigorosa e controllata: per il suo racconto il servo predilige la forma della *rhexis* continua (vv. 55-84), solo qua e là inframmezzata da brevi battute di commento delle donne. Nonostante siano tre i personaggi ad avere la parola, formalmente il colloquio si presenta nella forma più semplice del duetto: in virtù del loro

⁵ Alcuni esempi tragici caratteristici: A. A. 810-1071, col silenzio di Cassandra durante il dialogo fra Agamennone e Clitennestra; S. Tr. 225-334, con Iole che si rifiuta di rispondere a Deianira impegnata in un colloquio con Lica; E. Or. 470-629, in cui il lungo silenzio di Menelao durante il confronto fra Oreste e Tindaro è motivato esplicitamente dal re di Sparta a 634-635.

⁶ Il testo delle commedie di Menandro è citato secondo la numerazione dei versi dell'edizione Arnott 1979-2000.

⁷ L'alto livello di convenzionalità di questo tipo di realizzazione scenica è posto in risalto da Handley 1970.

⁸ Per un'analisi del *Witz* di Davo cfr. Lamagna 1998.

precedente dialogo, Mirrine e Filinna condividono lo stesso punto di vista, e nei fatti Davo si rivolge alla sola Mirrine, che è la sola che il servo saluta, a v. 41 (ὦ χαῖρε πολλά, Μυρρίνη), ed è l'unica da cui si congeda nell'andar via, a v. 84 (ἔρρη]ωσο πολλά, con la risposta di Mirrine καὶ σύ). Menandro può però sfruttare la schiettezza di Filinna per dare alla scena un sapore umoristico: Davo ha cominciato la sua *rhexis* dicendo di voler far gustare alla donna buone notizie⁹, ma la prima parte della narrazione è drammatica, con la notizia che Cleeneto, il proprietario terriero da cui lavora il figlio di Mirrine, si è ferito a una gamba con la zappa e si è ammalato con la febbre alta. La reazione della sanguigna Filinna non si fa attendere: «ma che tu possa essere spazzato via! Che belle notizie sei venuto ad annunziare!»¹⁰, sicché a questo punto Davo deve rivolgersi a lei e tacitarla con un «zitta, nonnetta!» (σιώπα, γράδιον, v. 54¹¹) prima di riprendere la narrazione a Mirrine. La scena, la cui costruzione è altrimenti molto semplice, sembra aver sfruttato poco la presenza di un terzo personaggio, e in effetti Sandbach ha cercato di aumentare il numero di battute attribuite alla simpatica vecchietta, assegnando a Filinna anche il commento di v. 63 φίλον τέκνον «caro figlio», più in linea in realtà col tono patetico tenuto in genere da Mirrine¹², sicché la proposta, accolta ancora nell'edizione di Arnott, è stata successivamente rifiutata da Colin Austin¹³. L'esigenza di distribuire nel modo più uniforme possibile le battute pronunciate dai singoli interpreti di una scena è tutta del fruitore moderno, e dovremmo tenere invece sempre presente il fatto che essa non apparteneva al senso estetico teatrale dello spettatore antico. In più, nel nostro caso concreto, la presenza sulla scena di Filinna è pienamente giustificata dal successivo dialogo con Mirrine (vv. 84-88): la donna spiega alla vecchia, e tramite lei agli spettatori, che la promessa di Cleeneto di sposare sua figlia in realtà non risolve i problemi, perché la

⁹ Men. *Georg.* 43-45: βούλομαι σ' ἀγαθῶν λόγων ... γ[ε]ῦσαι.

¹⁰ Men. *Georg.* 53-54: ἀλλ' ἐκκορηθείης σύ γ'· οἶα τὰγαθὰ / ἤκεις ἀπαγγέλλων.

¹¹ La proposta di Grenfell e Hunt 1898, per cui a tacitare Filinna non sarebbe Davo, ma Mirrine, pur accolta da Sandbach 1972 e da Arnott 1979-2000, non mi sembra particolarmente felice: Mirrine si rivolge altrimenti alla donna esclusivamente chiamandola per nome (vv. 22, 28, 86) o con l'affettuoso appellativo φίλη (vv. 33, 87). Bisogna inoltre osservare che il papiro non riporta alcun segno per indicare cambio d'interlocutore fra i vv. 54 e 55, il secondo dei quali è senz'altro da assegnare a Davo. Infine, il diminutivo γράδιον non sembra vezzeggiativo nei confronti della persona a cui lo si riferisce. Austin 2004, 92 porta a confronto *Mis.* 629, dove Geta lo usa per rivolgersi rudemente alla nutrice di Crateia.

¹² Cfr. soprattutto *Georg.* 49 τάλαιν' ἐγώ. Non mi sembra particolarmente rilevante l'argomento di Sandbach (Gomme-Sandbach 1973, 114-115), per cui «it comes just as well, if not better, from Philinna, who is as uninhibited in sentimentality as in indignation».

¹³ Austin 2004, 92. Austin 2013, 4 riproduce però l'attribuzione di Sandbach, senza commenti.

ragazza è ormai prossima al parto. Filinna si rivela così come una figura-ponte, che conversando con Mirrine e vivendo in tempo reale con lei il fatto nuovo della promessa di matrimonio da parte di Cleeneto permette la completa informazione degli spettatori dell'antefatto su cui è costruita la commedia.

Nel brano del *Georgos* che abbiamo appena presentato la difficoltà di gestione di tre personaggi parlanti è stata risolta organizzando gli interpreti intorno a due soli fuochi d'interesse: il racconto delle novità provenienti dalla campagna ad opera di Davo e la reazione emotiva alla narrazione da parte di Mirrine e Filinna. È alla visione delle due donne che si conforma il punto di vista dello spettatore, che ad essa è stato guidato dalla porzione di antefatto raccontata in precedenza da Mirrine. L'ingresso di un personaggio nuovo, preparato con studiato rilievo, è intuitivamente fonte di novità che vanno a cambiare il quadro generale delle informazioni, per le donne come per il pubblico. In molti casi Menandro ricorre all'espedito dei due fuochi d'interesse scrivendo scene in cui il dialogo fra due personaggi è ascoltato da un terzo non visto, già presente in scena o sopraggiunto, la cosiddetta *Lauscherszene*¹⁴. A questa tipologia appartengono non poche delle scene a tre personaggi superstiti: Davo che osserva l'incontro fra Sostrato e la figlia di Smicrine nel *Dyskolos* (vv. 206-232); Geta che ascolta senza essere visto un dialogo fra Criside e Sira nel *Misoumenos* (vv. 132-139); Criside che origlia la conversazione fra Moschione e Parmenone nel primo atto della *Samia*, in cui la scena si evolve poi in un vero terzetto dove i personaggi stabiliscono un piano d'azione comune per fronteggiare l'arrivo di Demea (vv. 59-83); ancora nella *Samia*, abbiamo la sezione della cacciata di Criside da parte di Demea all'interno del terzo atto, una importante scena su cui torneremo, cui non visto si trova ad assistere il cuoco (360-389); l'importante riconoscimento come padre e figlia fra Pateco e Glicera nel quarto atto della *Perikeiromene*, che in virtù della inattesa e non percepita partecipazione di Moschione permette anche a quest'ultimo di abbracciare padre e sorella (774-827). Il punto di vista del pubblico coincide in tali casi, com'è naturale, con la figura origliante, che diventa una sorta di spettatore avanzato il cui rilievo è tanto maggiore quanto più egli ha un interesse personale nella conversazione. Nella scena della *Fanciulla tosata*, il dialogo è un dialogo a due, fra Pateco e Glicera, e si svolge secondo le caratteristiche modalità di un riconoscimento da tragedia, con tutta probabilità suggerito dall'anagnorismo di Creusa e Ione nello *Ione* euripideo. Gli interventi di Moschione, che abbas-

¹⁴ Per questa classica tipologia di scena comica, cfr. Leo 1908, 68. Il più antico esempio è però fornito da una tragedia, le *Coefore* di Eschilo, ai vv. 22-211. Bain 1977, 91-92 pone in risalto come, mentre in tragedia l'attenzione del pubblico è rivolta prevalentemente al nuovo personaggio che entra in scena, in commedia si divide fra entrambi i fuochi d'interesse.

sano i toni seri con osservazioni insieme buffe e patetiche, contribuiscono anche a dare movimento e vivacità: dopo un breve monologo di cinque versi che ne introduce l'ingresso in scena (774-778), il giovane si ritaglia il suo spazio sul palco con tre battute rispettivamente di due versi (783-784), un verso (787), due versi (792-793), che arrivano a chiosa rispettivamente di porzioni doppie (quattro, due e quattro versi) del dialogo fra Pateco e Glicera. A questo punto il riconoscimento fra padre e figlia si svolge indisturbato per venticinque linee, nel corso delle quali Glicera descrive il luogo in cui fu esposta e Pateco è messo di fronte al duro compito di dover spiegare le motivazioni che lo indussero a scegliere di abbandonare i figli (794-819). Nel movimentato finale, in cui l'*antilabè* fa la sua comparsa già a partire da v. 810, anche le battute di Moschione diventano rotte (οὐκουν συνῆκας; v. 822; εἰ δ' ἐγὼ / ... v. 824-825) e assimilano la sua commozione a quella del resto della ricomposta famiglia.

In qualche caso, è la natura stessa del terzetto a guidare verso una scomposizione della scena in elementi più semplici costruiti attorno a due fuochi d'interesse. La scena dell'arbitrato degli *Epitrepontes*, con i servi Davo, pastore, e Siro, carbonaio, che perorano la loro causa davanti all'arbitro Smicrine, si giova della lunga tradizione agonica della commedia e della prassi delle *rheseis* contrapposte in Euripide. Menandro riesce però a vivacizzare lo schema tradizionale delle due orazioni da tribunale giustapposte¹⁵ inserendovi continui riferimenti all'avversario, oltre che, com'è naturale, all'arbitro giudicante. Dei due servi, Siro è senz'altro quello dotato di maggiore abilità retorica. È lui ad avvicinare Smicrine per convincerlo a dirimere il contenzioso, e lo fa con tale abilità da spingere Davo a un commento 'a parte': «mi sono scontrato con un discreto oratore. Chi me l'ha fatto fare di coinvolgerlo?» (vv. 236-237). L'esito finale dello scontro è così già prefigurato agli occhi del pubblico. Davo, che è il primo a parlare, mostra tutti i suoi limiti nell'argomentazione: dopo solo otto versi del suo discorso, Siro è già spinto a intervenire per chiarire la natura della disputa (v. 247 περὶ τούτων ἐστὶν «si tratta di questi», cioè degli oggetti abbandonati col bambino esposto), tanto che l'oratore deve richiamarlo all'ordine (οὐκ ἐγὼ λέγειν «non mi lascia parlare!», ancora a v. 247), e Smicrine lo redarguisce sotto la minaccia del bastone. Però, una volta ottenuto il silenzio dell'avversario, Davo si rende conto di non essere in grado di usarlo, ed è lui stesso a chiamare in causa Siro per chiedergli di confermare singoli punti del racconto. «È vero che mi supplicavi, Siruccio?» (v. 270) «È così che facevi, vero?»

¹⁵ Per uno studio della scena d'arbitrato degli *Epitrepontes* alla luce della prassi giuridica (in realtà abbastanza oscura) e retorica, cfr. Cohoon 1914, Keulen 1916, Scafuro 1997, 154-161.

(v. 274)¹⁶. La parte finale della piccola orazione è sorprendentemente diretta tutta all'avversario, anziché all'arbitro, al quale Davo non si rivolge più nemmeno in occasione del solenne εἴρηκα τόν γ' ἐμὸν λόγον (v. 292). Nel replicare, Siro fa mostra di migliori risorse oratorie, ma anche lui non trascura di coinvolgere nel discorso il suo avversario: ai vv. 303-307 gli si rivolge direttamente in seconda persona, nel nome degli interessi del bambino attorno al quale si accende la disputa. Invece di interpellare Davo a sostegno di questa o quella delle sue affermazioni, il carbonaio introduce autonomamente alcune possibili obiezioni del pastore allo scopo di chiarire la sua posizione¹⁷, o ne ribadisce alcuni argomenti per porne in risalto l'infondatezza¹⁸. Come già per il discorso di Davo, le ultime linee della *rhesis* sono rivolte in seconda persona al rivale. Ma dopo l'asciutto εἴρηκα c'è ancora spazio per una raccomandazione a Smicrine: κρῖνον ὃ τι δίκαιον νενόμικας «da' la sentenza che ti sembra giusta» (v. 352). L'arbitrato, in cui le parti sono state tanto attente a rivolgersi tanto al giudice, quanto all'avversario, è seguito coerentemente da un vero terzetto, in cui si susseguono la delusione di Davo per l'avversa sentenza (vv. 358-362), la richiesta immediata dei *crepundia* del bambino da parte di Siro (φέρει τ]αχύ, v. 362) e il suo intervento presso Smicrine perché presenti alla consegna (vv. 364-365), la battuta del vecchio che vuole essere certo che tutti gli oggetti siano stati restituiti (v. 367: πάντ' ἔχεις;). Il tutto in versi mossi e spezzati, a volte (v. 367) anche fra tutti e tre gli attori, che conferiscono vivacità e naturalezza a tutta la scena.

Abbiamo fin qui esaminato scene che più facilmente si prestavano ad essere analizzate dal punto di vista della conduzione del dialogo, un meccanismo relativamente autonomo della 'commedia a orologeria' menandrea, ma naturalmente grande interesse deriva da quelle opere in cui la costruzione della scena comporta delle conseguenze più ampie che coinvolgono larga parte della commedia. La parte conservata dell'*Aspis* è ricca di scene a due personaggi ed è largamente basata sul confronto fra il servo Davo e l'avidò vecchio Smicrine, ma il secondo atto, che occupa i versi 250-391, è costruito

¹⁶ In realtà il codice Cairense che tramanda i versi assegna le domande all'arbitro Smicrine attraverso l'apposizione della *nota personae* σμικ' a margine di v. 270 e l'inserimento di un *dicolon* a indicare cambio di personaggio a v. 274. La ricostruzione drammaturgica del copista si scontra però con la grave difficoltà per cui Smicrine chiamerebbe Συρίσκε un uomo, Siro, di cui non gli è stato ancora detto il nome. La soluzione di de Stefani adottata da Sandbach, che attribuisce entrambe le domande a Davo, è ancora oggi la più semplice ed elegante. Coloro che non intendono accettarla, come Arnott, devono intervenire sul vocativo Συρίσκε, considerato frutto di corruzione. Una discussione delle possibili interpretazioni alternative del passo si trova in Martina 2000, II 2, 162-167.

¹⁷ *Epitr.* 313-314: τί οὖν τότε, / ὅτ' ἐλάβανον τοῦτ', οὐκ ἀπῆτουν ταῦτά σε;

¹⁸ *Epitr.* 317 κοινὸς Ἑρμῆς; e *Epitr.* 346 ἀλλ' "ἀπόδος, εἰ μὴ," φῆσ', "ἀρέσκει".

esclusivamente da terzetti. Il primo terzetto è introdotto dal poeta subito, direttamente al termine dell'intermezzo corale, con l'ingresso in scena, probabilmente contemporaneo¹⁹, di Smicrine, di suo fratello Cherestrato e del giovane Cherea, promesso sposo della figlia dell'apparentemente morto Cleostrato, che ora Smicrine minaccia di sposare per impossessarsi dell'eredità. Si tratta di una scelta singolare da parte di Menandro, che, come i tragici, di solito dà vita a scene a tre introducendo un nuovo personaggio quando sul palcoscenico ce ne sono già due. Qui la scansione della commedia in atti, con la convenzione scenica che permetteva allo spettatore di immaginare uno scollamento temporale della sezione che seguiva rispetto a quella che precedeva, può avere certamente incoraggiato la decisione di schierare fin dall'inizio d'atto la *troupe* al completo. Il concreto svolgimento delle scene è, del resto, semplice come di consueto in Menandro: inizialmente l'attenzione degli spettatori è concentrata sul dialogo fra Smicrine e Cherestrato in cui il primo dichiara di voler sposare la figlia di Cleostrato (vv. 250-276). Qui Cherea tace, com'è naturale attendersi da un giovane che vede delinearsi un destino inatteso per la ragazza che intendeva sposare e non osa interrompere due persone mature che trattano delicati affari di famiglia²⁰, ma la sua presenza sulla scena è richiamata da Cherestrato (v. 262 *Χαιρέας ὀδί*), che in seguito, dopo l'uscita di scena dell'aviduo fratello, gli si rivolge direttamente, in tono lamentoso (vv. 278-283), per poi farsi da parte²¹. Poi Cherea recita un breve monologo (vv. 284-298), interrotto improvvisamente dall'ingresso sul palcoscenico di Davo che sorregge un Cherestrato colpito da maleore. Lo schiavo invoca l'intervento del giovane (vv. 300-301 *Χαιρέα, / ἔλθῶν παραμυθοῦ· μὴ πῖτρεπε*²²), che viene così asso-

¹⁹ La possibilità che Cherea, che tace all'inizio dell'atto, compaia in scena solo a partire da v. 284, quando comincia il suo monologo (così p. es. Hourmouziades 1973, 184-185), è giustamente rifiutata con eccellenti argomenti da Jacques 1978. Ancora una volta, la presenza lungamente silenziosa di un personaggio turba più il lettore moderno che non lo spettatore antico.

²⁰ Cfr. Ingrosso 2010, 294 «tale atteggiamento di Cherea ben si addice al ruolo di personaggio timido e passivo che sembra caratterizzarlo per tutta la commedia», e 351, dove la studiosa parla in generale dell'«indole taciturna e priva di iniziativa che connota questo personaggio».

²¹ Dibattuta è la questione, se Cherestrato lasci materialmente la scena rientrando in casa, o se si accasci al suolo ancora sul palco, schiantato dal dolore. La seconda possibilità mi sembra meno probabile: avremmo un evento importante e inatteso che distoglierebbe gli spettatori dal contemporaneo monologo di Cherea, e per di più esso non sarebbe introdotto da alcun richiamo nel testo.

²² Ma non è mancato chi ha creduto che l'imperativo *μὴ πῖτρεπε* sia rivolto da Davo allo stesso Cherestrato, e chi, correggendo il tradito *Χαιρέα* in accusativo o dativo, ha riferito al vecchio anche l'altra esortazione *ἔλθῶν παραμυθοῦ*.

ciato alla successiva conversazione²³. Anche in questo caso, però, il dialogo avviene quasi esclusivamente fra Davo e Cherestrato. Cherea pronuncia solo poche battute, sollecitate rispettivamente da Cherestrato e da Davo, mentre Davo illustra a Cherestrato il ruolo che questi dovrà svolgere nell'inganno che sarà teso a Smicrine. Menandro richiama l'attenzione sul giovane già in un primo momento quando Cherestrato, che non capisce dove vada a parare l'inganno tramato dal furbo schiavo, si rivolge a Cherea con la franca domanda *μανθάνεις ὃ λέγει;* «tu capisci quello che dice?», cui seguono l'altrettanto onesta risposta «proprio no, per Dioniso!» *μὰ τὸν Διόνυσον, <οὐ> δῆτα* e l'ammissione finale del vecchio «nemmeno io» *οὐδ' ἐγώ* (vv. 346-347). Il tempo di spiegare a Cherestrato i dettagli del piano, e Cherea è chiamato nuovamente in causa, stavolta da Davo, perché trovi un amico che accetti di recitare il ruolo di un medico, che renda credibile a Smicrine la notizia dell'improvvisa malattia mortale del fratello. Il ricorso alla figura del giovane innamorato, che in questo secondo atto dell'*Aspis* non riceve attenzione particolare pur restando ininterrottamente sulla scena²⁴, è perciò giustificato appieno dalla duplice natura dell'inganno escogitato da Davo: mentre Cherestrato resterà in casa a inscenare la sua stessa morte, Cherea andrà a procurare il falso medico che, nel terzo atto, darà vita a un memorabile duetto con Smicrine. Nel frattempo, Menandro ne ha ridotto al minimo l'impegno scenico davanti agli spettatori, mentre lo scheletro portante dell'atto è costituito dai dialoghi di Cherestrato prima con Smicrine, poi con Davo: i ruoli di Smicrine e Davo, che nella commedia si trovano spesso a interagire direttamente fra loro, in questa parte dell'opera dovevano essere recitati dallo stesso attore²⁵, probabilmente da quello che interpretava abitualmente i panni di Davo. Il momento dell'orditura dell'inganno è davvero un momento cruciale per lo schiavo, mentre l'altro attore, recitando ora una parte più breve, risparmia energie per il faticoso atto successivo in cui Smicrine dovrà affrontare prima Davo e poi il fantomatico medico straniero.

²³ È possibile, ma non certo, che a Cherea siano rivolti anche gli imperativi dei vv. 303-304 *ἄνοιγε τὰς θύρας, φανερόν ποίει / σαυτόν*.

²⁴ Cherea manca probabilmente dalla scena solo per i versi finali, 379-390, per andare a cercare un amico che possa interpretare il ruolo del falso medico. La didascalia interna pronunciata da Davo a v. 379 per invitarlo ad andare (*ταχὺ μὲν οὖν*, «presto!») spinge senz'altro in questa direzione. In questo caso bisognerà però negar valore alla notazione del Codice Bodmeriano, che a Cherea attribuisce ancora la domanda di v. 383 a Cherestrato su chi in casa debba essere messo al corrente dell'inganno, e assegnare a Davo la parte centrale di v. 383 e i vv. 387-390, secondo una fortunata proposta di Gaiser, accolta anche da Sandbach, Arnott, Jacques.

²⁵ Una delle funzioni del monologo di Cherea ai vv. 284-298 (cfr. Beroutsos 2005, 94) è proprio quella di permettere all'attore che impersonava Smicrine a inizio d'atto di cambiare maschera e costume e rientrare nelle vesti di Davo.

Le due commedie che contengono il più alto numero di scene recitate contemporaneamente da tre attori sono il *Dyskolos* e la *Samia*. È caratteristico che, fra le opere di Menandro meglio conservate, esse siano rispettivamente quella che presenta il maggiore e il minore numero di personaggi sulla scena. Il ricorso al nostro strumento drammaturgico si dimostra così completamente svincolato dalla quantità di figure gestite dal poeta. In tragedia, una riflessione analoga si impone per il teatro di Sofocle, nel quale addirittura al progressivo sviluppo della tecnica del dialogo a tre corrisponde una riduzione del numero dei ruoli²⁶. Se c'è una componente che accomuna le nostre due commedie, e che probabilmente viene esaltata dall'ampio ricorso a scene con tre attori, è la vivace motricità che le pervade. Diamo un'occhiata al primo atto del *Dyskolos*: qui Sostrato e il suo amico Cherea entrano in scena discutendo del colpo di fulmine che ha fatto innamorare Sostrato della figlia di Cnemone e della decisione, presa dallo stesso Sostrato, di inviare il servo Pirria fin dall'alba a contattare il bilioso protagonista della commedia. Secondo un procedimento caratteristico, la scena a tre è avviata dall'improvvisa apparizione di Pirria, che fugge sotto il bombardamento di pietre, zolle e addirittura pere da parte di Cnemone. Il ritmo incalzante di un primo duetto Pirria-Sostrato è procurato dall'ingresso di corsa di un *servus* davvero *currens*, e da una divisione delle battute estremamente frammentata, con versi spezzati sempre in almeno tre parti, e in un caso (v. 85) perfino in quattro. Quando poi Pirria si rende conto di non essere più inseguito, e può tirare il fiato e raccontare quanto è accaduto in una *rhexis*, Sostrato, che è direttamente interessato ai fatti narrati, tace del tutto, ed è il turno di Cherea di punteggiare il monologo di brevi osservazioni (v. 102 ὡς ὀργίλως «come sei arrabbiato!»; v. 112 ἐς κόρακος «alla malora!»; vv. 116-117 μαινόμενον λέγεις / τελέως γεωργόν «dici che il contadino è completamente pazzo») che preparano la sua successiva decisione, destinata così ad apparire del tutto naturale agli occhi degli spettatori, di rinviare ogni iniziativa al giorno dopo²⁷. L'anticipo con cui Cherea esce rispetto a Pirria e Sostrato, che invece indugiano ancora sulla scena, permette all'attore che interpreta questa figura di scarso coraggio di guadagnare il tempo necessario a indossare il costume e la maschera per portare in scena Cnemone in persona.

Anche il finale del terzo atto è improntato a una grande mobilità: dopo un dialogo fra Geta e Sostrato, con l'uscita di scena di quest'ultimo, sul palcoscenico irrompono la vecchia Simiche e Cnemone (vv. 574-601). La serva ha

²⁶ Cfr. Listmann 1910, 35: «in der bisherigen Tragödien konnte beobachtet werden, daß mit der Entwicklung der Dreigesprächstechnik die Rollenzahl ständig im Abnehmen begriffen ist, daß da, wo es dem Dichter am besten gelingt, dramatische Dreigespräche zu gestalten, im Philoktet, die Zahl der Rollen bis auf fünf sinkt».

²⁷ *Dysc.* 129-134.

fatto cadere nel pozzo la zappa con cui cercava di recuperare un secchio, e ora il nostro misantropo vuole calarla giù legandola a una fune marcia. Come si vede, qui l'abituale schema del dialogo a due che diventa terzetto è modificato. Il dialogo a due ha effettivamente luogo, ma l'uscita di uno dei due personaggi, che intende cercare Gorgia per invitarlo a un sacrificio, lascia il campo libero per l'ingresso di altre due figure. In breve, serva e padrone spariscono di nuovo dalla scena per far posto all'ingresso di Sostrato con Gorgia e il servo Davo, qui interpretato da una *figura muta*. Due elementi meritano qui una segnalazione: il primo è lo scrupolo e l'attenzione con cui Menandro varia la struttura delle sue scene. Attorno a Geta, che è qui la figura-ponte, si costruiscono due distinti terzetti in cui un personaggio solo sulla scena è raggiunto da altri due, ma le modalità dell'ingresso sono diverse: Simiche e Cnemone entrano in scena sfalsati, con un intervallo di quattordici versi e mezzo, mentre Sostrato e Gorgia appaiono contemporaneamente, impegnati in una loro conversazione (vv. 611-619). Il secondo elemento è costituito dal desiderio di arricchire scene che impegnano tutta la *troupe* con l'ulteriore impiego di figuranti: nel nostro caso ci vuole una comparsa che impersoni Davo, ma l'esempio non è isolato. Si pensi all'assedio della casa di Mirrine nella *Perikeiromene*, dove ai tre attori nei panni di Polemone, Sosia e Pateco si aggiunge almeno la flautista Abrotono. Nell'esempio tratto dal *Dyskolos*, la costruzione del meccanismo di chiusura del terzo atto è magistrale: Sostrato, che vuole portare Gorgia al banchetto organizzato dalla madre, chiede a Davo di portare in casa gli attrezzi agricoli e di tornare fuori per intervenire anche lui²⁸, Gorgia gli impone invece di rimanere dentro, per non lasciare sua madre priva di assistenza²⁹. Per esigenze drammaturgiche, Davo non può presenziare al sacrificio: in caso contrario, quando Simiche chiede aiuto per Cnemone caduto nel pozzo, Gorgia non chiamerebbe in soccorso Sostrato, che si guadagnerà così benemerita verso il futuro suocero, bensì il proprio affidabile schiavo. Le circostanze che spingono Davo a restare in casa aiutano Menandro ad anticipare due motivi che conosceranno pieno sviluppo nei due atti conclusivi: quello della generosità di Sostrato, che nel quinto atto terrà a suo padre un'importante lezione sul corretto uso della ricchezza (vv. 797-812), e il senso della famiglia di Gorgia, che risulterà decisivo a proposito del doppio matrimonio che si andrà a celebrare, fra Sostrato e la figlia di Smicrine e fra Gorgia e la sorella dello stesso Sostrato.

La scena a tre più celebre della *Samia* è senz'altro quella della cacciata di

²⁸ *Dysc.* 616-617 λαβὼν ταῦτ' εἰσένεγκε, Δᾶε, σύ, / εἶθ' ἦκε.

²⁹ *Dysc.* 617-619 μηδαμῶς μόνην τὴν μητέρα / οἴκοι καταλείπων· ἀλλ' ἐκείνης ἐπιμελοῦ / ὧν ἂν δέηται.

Criside da parte di Demea nel terzo atto³⁰. Doveva essere in qualche modo emblematica dell'intera commedia, tanto da rappresentarla in un pannello dei celebri mosaici di Mitilene³¹, e ricevette senz'altro una cura speciale da parte di Menandro, che ne creò un doppione speculare nel quarto atto, dove l'etera è scacciata da Nicerato e trova di nuovo asilo in casa di Demea. In una commedia realizzata con soli sei personaggi, sembra che la figura del cuoco, che assiste senza esser visto al diverbio fra il vecchio geloso e la sua concubina accusata di adulterio, sia stata introdotta proprio per questa circostanza. È noto come l'umorismo della *Samia* risieda innanzitutto negli equivoci dovuti al disvelamento sempre parziale della verità: nel terzo atto Demea apprende che il bambino che egli credeva esser figlio suo e di Criside è in realtà figlio di Moschione. Un serrato confronto col suo servo Parmenone (vv. 305-324) gli conferma fatalmente questa verità e, dopo che il servo fugge per evitare la vendetta del padrone, lo spinge a espellere Criside di casa. Menandro vuole che la scena contenga ritmo e vivacità: potrebbe anche evitare di introdurre un testimone oculare della cacciata, e optare per un trattamento minimale, con Demea che rientra in casa a caccia della sua concubina e lascia momentaneamente la scena vuota. Ma la scena vuota causerebbe un rallentamento del ritmo perché, sebbene di norma non svolga un ruolo drammatico significativo³², può essere interpretata dal pubblico come uno spazio temporale dilatato, più ampio di quello richiesto dall'azione. Se si vuole rendere manifesto che l'azione si sta svolgendo in presa diretta, bisogna che ci sia continuità nella rappresentazione, un testimone che occupi fisicamente la scena nel tempo necessario a Demea per entrare e uscire di nuovo. Nessuno degli altri personaggi di questo dramma familiare è adatto allo svolgimento di questo ruolo. Non Parmenone, che è già fuggito, non Moschione e Nicerato, che sono destinati alla creazione di un nuovo equivoco, in conseguenza del quale Nicerato provvederà alla nuova espulsione della donna di Samo. Menandro inserisce così un nuovo, piccolo ingranaggio col personaggio minore del cuoco, per il quale crea a questo punto la giustificazione alla fine del secondo atto, quando Parmenone viene inviato a ingaggiarlo al mercato, e sul quale è ritagliato il trionfale ingresso in scena del terzo atto, anche questo un terzetto, dove la disputa fra servo e cuciniere

³⁰ La scena è stata oggetto, fra gli altri, di un bell'articolo di Adelmo Barigazzi. Cfr. Barigazzi 1972.

³¹ Cfr. Charitonidis-Kahil-Ginouvès 1970, 38-41; Arnott 1979-2000, III 4-5; Ferrari 2004, 128-129; Sommerstein 2013 50-52, che segnala la recente identificazione di un mosaico ritrovato a Brindisi contenente la stessa scena (su tale ritrovamento si vedano i recentissimi Green 2014 e Casanova 2014).

³² Sul significato scenico della scena vuota cfr. Belardinelli 1990.

ripropone quanto di più trito ci sia sulla figura tradizionale del μάγειρος³³. Esaurita la sua funzione drammatica con qualche altra battuta, il personaggio sparisce. Ma intanto ha influenzato la costruzione di due atti della commedia.

In orologeria, i meccanismi più complessi sono destinati a realizzare funzioni accessorie. Oggi i modelli più sofisticati sono dotati di calendario secolare, un arzigogolato sistema di ingranaggi che permette di tener conto del fatto che, nel calendario gregoriano, l'anno terminante con le cifre 00 non è bisestile se non è divisibile per 400. Anche nella commedia menandrea, alcune complesse soluzioni sembrano finalizzate alla realizzazione di esigenze la cui importanza non è di immediata comprensione. Il finale della *Perikeiromene* pone non pochi problemi d'interpretazione scenica: dopo un dialogo fra il protagonista Polemone e la sua ancella Doride, quest'ultima annuncia l'ingresso in scena di Glicera col padre Pateco (v. 1002: καὶ μὴν ἔμελλεν ἐξιέναι δι' ἡ γὼ πατήρ). L'annuncio provoca una bizzarra reazione da parte del soldato, che abbandona frettolosamente il palco per ritirarsi in casa, seguito a ruota dalla premurosa ancella. Una volta che Pateco e Glicera siano apparsi, Polemone rientra per compiere le promesse matrimoniali, e in quest'occasione è finalmente perdonato dalla sua concubina, in modo esplicito, a giudicare da una *nota personae* apposta sul testimone papiraceo. Se non si vuole contestare, come fa Sandbach³⁴, l'autorità del papiro, e credere perciò che Glicera sia qui un personaggio muto impersonato da una comparsa, bisognerà pensare che la precipitosa uscita di Polemone e Doride sia dovuta all'esigenza di far cambiare costume a entrambi gli attori. Io ho ipotizzato perciò che l'artificio servisse all'attore protagonista per smettere i panni di Doride (l'ancella è altrimenti impersonata dall'attore protagonista) e indossare per il finale quelli del suo personaggio principale Polemone³⁵: un piccolo *tourbillon* per il quale Menandro può bene aver fatto qualche concessione sul piano della verisimiglianza scenica. Ora, osservo che un espediente non molto diverso potrebbe essere stato utilizzato per costruire il quinto atto di un'altra commedia, il *Sikyonios*. Qui, per preparare l'ultimo riconoscimento, che farà del vecchio Chichesia il padre di Filumena e Moschione, il poeta introduce due terzetti consecutivi: al primo partecipano il parassita Te-

³³ Ma Hurst 2004, 58-61, si sofferma sulla natura paradossale di questo cuoco che risulta essere, alla prova dei fatti, un vero professionista, trattato ingiustamente da Parmenone come macchietta comica: «le cuisinier de la *Samienne* ne peut être ni retiré de la pièce, ni déplacé dans une autre comédie: la scène brève dans laquelle il paraît constitue un indice de lecture orienté vers ce que cette comédie entend précisément nous enseigner» (Hurst 2004, 61). E cioè che le apparenze spesso ingannano.

³⁴ Sandbach 1967, 40-41; Gomme-Sandbach 1973, 529-530.

³⁵ Lamagna 1994, 294-295.

rone, Chichesia e il servo Dromone. A un certo punto (v. 367: τοιγαροῦν αὐτὸν καλῶ), Terone esce di scena per andare a chiamare il soldato Stratofane, che dà vita così con Chichesia e Dromone al secondo terzetto. È perciò evidente che in questo caso lo stesso attore recita i ruoli di Stratofane e Terone, che si sono avvicinati nel corso dell'atto: tuttavia nel corso della commedia il soldato e il suo parassita compaiono abitualmente in scena assieme, e sono interpretati da due attori differenti³⁶. Come nella *Perikeromene*, l'attore protagonista potrebbe essere apparso nel corso del quinto atto nei panni di un personaggio meno importante (qui Terone), la cui uscita, in verità meglio giustificata nel *Sicionio* che nella *Fanciulla tosata*, permette all'interprete di chiudere la rappresentazione dando voce e gesti al suo personaggio principale.

L'elenco degli esempi potrebbe allungarsi, ma il quadro fin qui delineato non cambierebbe: la scena a tre personaggi era per Menandro un banco di prova significativo, da cui ci si attendeva vivacità e chiarezza, e che proprio per questo non mancava mai nella parte finale della rappresentazione. Nella conduzione dei dialoghi il poeta privilegia le soluzioni più semplici, rinunciando quasi sempre alle costruzioni più complesse che la tragedia nel tempo era stata in grado di escogitare. La sua abilità nel superare le difficoltà risulta invece più evidente quando ci si soffermi sulla gestione di personaggi e interpreti, sull'attenzione con cui amministra ogni entrata e uscita di scena, il comportamento delle figure e il cambio d'abito degli attori, le energie della *troupe* e la gerarchia dei ruoli. Sono proprio questi alcuni fra i più importanti ingranaggi nascosti, che ci danno l'illusione di assistere a uno sviluppo drammatico apparentemente naturale, lieve, oserei dire quasi meccanico.

Università di Napoli

MARIO LAMAGNA

³⁶ Per una possibile ricostruzione della distribuzione delle parti fra gli attori nel *Sicionio*, cfr. Lamagna 2013.

Riferimenti bibliografici

- J. Andrieu, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris 1954.
- W. G. Arnott, *Menander*, I-III, London-Cambridge (Mass.) 1979-2000.
- C. Austin, *Le papyrus de Genève du Campagnard*, in Bastianini - Casanova 2004, 79-94.
- C. Austin, *Menander. Eleven Plays*, Cambridge 2013.
- D. Bain, *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.
- A. Barigazzi, *La scena della cacciata di Criside nella Samia di Menandro*, in *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, II, Catania 1972, 197-207.
- G. Bastianini - A. Casanova (edd.), *Menandro: cent'anni di papiri*, Firenze 2004.
- A. M. Belardinelli, *Menandro: scene vuote e legge dei tre attori*, «Dioniso» 60/2, 1990, 45-60.
- D. C. Beroutsos, *A Commentary on the "Aspis" of Menander. Part One: Lines 1-298*, Göttingen 2005.
- M. Capone Ciollaro, *Il dialogo a tre in Euripide*, in E. García Novo - I. Rodríguez Alfageme (edd.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid 1998, 39-52.
- A. Casanova, *A New Mosaic of Menander's Samia (and an Old Relief)*, «Prometheus» 40, 2014, 111-114.
- S. Charitonidis - L. Kahil-R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, Berne 1970 (=«AK», Beiheft 6).
- J. W. Cohoon, *Rhetorical Studies in the Arbitration Scene in Menander's Epitrepontes*, «TAPhA» 45, 1914, 141-230.
- F. Ferrari, *Papiri e mosaici: tradizione testuale e iconografica in alcune scene di Menandro*, in Bastianini - Casanova 2004, 127-149.
- A. W. Gomme - F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- R. Green, *A Scene of Comedy in Brindisi*, «Prometheus» 40, 2014, 100-110.
- B. P. Grenfell - A. S. Hunt, *Menander's Γεωργός*, Oxford 1898.
- M. Griffith, *Aristophanes' Frogs*, Oxford 2013.
- E. W. Handley, *The Conventions of the Comic Stage and Their Exploitation by Menander*, in O. Reverdin (ed.), *Ménandre*, Entretiens Hardt sur l'antiquité classique, XVI, Vandœuvres-Genève 1970, 1-42.
- J. Henderson, *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987.
- N. C. Hourmouziades, *Menander's Actors*, «GRBS» 14, 1973, 179-188.
- A. Hurst, *Ménandre en ses recoins*, in Bastianini - Casanova 2004, 55-69.
- P. Ingrosso, *Menandro. Lo scudo*, Lecce 2010.
- G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931.
- J.-M. Jacques, *Mouvements des acteurs et conventions scéniques dans l'acte II du Bouclier de Ménandre*, «GB» 7, 1978, 37-56.
- B. Keulen, *Studia ad arbitrium in Menandri Epitrepontibus exhibitum*, Diss. Lugduni Bataavorum 1916.
- M. Lamagna, *Menandro. La fanciulla tosata*, Napoli 1994.
- M. Lamagna, *Il campo di Cleeneto: elementi socioeconomici nel Georgos di Menandro*, «Silenio» 24, 1998, 93-107.
- M. Lamagna, *Menandro e i suoi attori: una nota a Sic. 352-353*, in L. M. Pino Campos - G. Santana Henríquez (edd.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ: διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid 2013, 439-445.
- F. Leo, *Der Monolog im Drama*, Berlin 1908.
- G. F. K. Listmann, *Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie*, Darmstadt 1910.

- C. W. Marshall, *Comic Technique and the Fourth Actor*, «CQ» 47, 1997, 77-84.
- A. Martina, *Menandro. Epitrepontes*, II 1-2, Commento, Roma 2000.
- F. H. Sandbach, *Some Passages in Menander*, «PCPhS» 13, 1967, 37-47.
- F. H. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxonii 1990² (1972¹).
- F. H. Sandbach, *Menander and the Three-Actor Rule*, in J. Bingen - G. Cambier - G. Nachtergael (edd.) *Le monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à C. Préaux*, Bruxelles 1975, 197-204.
- A. C. Scafuro, *The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge 1997.
- A. H. Sommerstein, *Menander. Samia*, Cambridge 2013.

THE DEVELOPMENT OF THE FIVE-ACT STRUCTURE

Menander's plays are the result of a gradual development of comic drama alongside tragedy during 150 years. The later plays both of Euripides and Aristophanes reveal that towards the end of the fifth century the two dramatic genres gradually moved closer together: spoken dialogue (λόγος) gained the upper hand over choral music and dance (μέλος and ῥυθμός). The result was an increased uniformity of drama with a need to structure the plots, but none of the transmitted texts is subdivided into a fixed number of parts. The loss both of fourth-century tragedy and of Middle Comedy leaves us uncertain about the details of the further development, but Horace (probably based upon Hellenistic authorities) could judge from a better position than ours. In a passage of his *Ars Poetica* dealing with technical details of tragedy he stated plainly, that a drama must have neither less nor more than five acts (189-190):

*Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula.*

We may infer from this that Menander (and already some predecessors)¹ have inherited the five-act structure from tragedy.

Let us take a closer look back at the history of drama. Tragedy had become an integral part of the City Dionysia some year between 536 and 533 BC. and quickly rose towards an established literary form: the *Persai* of Aischylos (acted 472) in size and structure already show most of the distinctive features and do not differ substantially from the later plays of Sophokles and Euripides. We notice, however, a continuous trend towards greater regularity of the play as a whole and a growing similarity in size among its single parts. With comedy a completely different type of drama was introduced into the festival program half a century later in 486 (and at the Lenaia about 440). Longer than tragedy it had kept its original character of improvisation. The chorus consisted of twenty-four singers (twice the number of a tragic chorus) often masked as animals, and the actors were strangely stuffed fellows with protruding bellies and buttocks and a phallos (their number originally not limited to three speaking parts)². Accordingly, the structure of Old Comedy was anything but homogeneous: archaic chorus elements – the parabasis and the epirrhematic agon – combined with a sequence of dialogue scenes and short songs gave rise to a loosely knit and

¹ Philemon, Test.7.11 K.-A. *iam in tertio actu*; Fr. Adesp. 1032.54 K.-A. (Alexis?).

² The case is much discussed; a recent survey by Marshall 2013.

varied play. All this we take from an advanced stage of comic play represented in Aristophanes, whose career began in the early twenties.

The scenic ἀγῶνες made considerable demands – physical as well as mental – on the audience: the total number of spoken or sung verses easily amounted to more than 4000 a day. To judge from modern productions an average duration of at least two hours for a single drama will be a reasonable guess³. Athenians spent four whole days watching and listening – in early spring when the weather might have been cold and wet. Ordinary people crowded into the theatre, not going for light entertainment but finding themselves confronted with plays of the highest stylistic complexity. How could their interest be kept alive? Dramatists had to be aware of the fact that their public need release of tension from time to time. Breaks between the single dramas were beyond question, but there must also have been moments within the plays, when the action came to a standstill so as to grant some relief.

In tragedy the *skene* usually gets empty at the end of an *epeisodion*⁴, when dialogue changes into choral song, and for archaic tragedy a fourfold structure has been postulated by several scholars⁵. Later in fifth century the *epeisodia*, grown in size and importance, were subdivided into scenes – a step towards an elaborate action that allowed repeated appearance of a character. 200 verses became the average size of an *epeisodion*, but numbers differ widely. And how many *epeisodia* make a whole tragedy? *Troades* and *Herakles*, plays with a great amount of soloist lyrics, can do with only three of them, whereas Sophokles' *Antigone*, though a shorter play, has five. The mythological subject and its specific treatment had their effect on the issue⁶.

In some of his late plays Euripides offers a maximum of events with a cast of many characters. Scenes of dramatic effect, every single one of them well rounded, carefully arranged and set off against the others, emphasize the notion of 'acts', sometimes with a foreign chorus that allows a distanced reaction to the events. With rational clearness (σαφήνεια), as Walther Ludwig has pointed out, Euripides aims at a structure that corresponds with the

³ Shakespeare does not require more. According to the prologue chorus (v. 12) the tragedy of *Romeo and Juliet* will be «the two hours' traffic of our stage».

⁴ There are notable exceptions: Medea banned from Jason's house; Hekabe (in *Troades*) waiting to be allotted as slave to a Greek king. Further references: Ritchie 1964, 116, n. 5-6.

⁵ Kranz 1933, 162; Jens 1978.

⁶ Arist. *Po.* 1449a28 does not recommend a fixed number. – A synoptic table in Aichele 1971, 50-51.

progression of the tragic action. The *Phoinissai* (acted about 410) thus consist of five sections arranged in axial symmetry⁷:

(1) the opening where the hatred between Eteokles and Polyneikes is exposed (*prologos* and *parodos*: 1-260)

(2) the raising of tension with Iokaste's fruitless efforts to reconcile her sons (1. *epeisodion*: 261-637)

(3) the climax and pivotal centre of the drama: the two brothers prepare for single combat, and Menoikeus, son of Kreon, sacrifices himself to save the city (2./3. *epeisodion* and 1./2./3. *stasimon*: 638-1066)

(4) the dissolution of tension: two messengers report the rescue of Thebes and the extinction of the Labdakos dynasty (4. *epeisodion* / 4. *stasimon* / first part of *exodos*: 1067-1479)

(5) the end referring to the future: burial of the dead and the destiny of the city (rest of *exodos*: 1480-1766).

Evidently this is not just a series of quantitative parts, but a logical and well-balanced succession of thematic units that bring about an integral whole. A decisive step is done towards the five acts that are to become canonical afterwards. What is still missing is a uniformity of structure of the single 'acts', which will be achieved only when chorus and actors are strictly separated.

From now on we largely depend upon guesswork. The *Rhesos* – the only extant fourth century tragedy – does not confirm the establishment of a five-act structure. Scenes of an epirrhematic type demonstrate that the chorus of this play still keeps close contact with the characters on stage⁸. The author obviously aims at a Euripidean tragedy, despite his lack of awareness of tragic conflicts and his «evident taste for the spectacular and the novel»⁹. Striving for a formal archaism, he may deliberately have disregarded a chorus not involved in the action.

Towards the end of the fifth century a new musical style had spread from dithyramb to drama: professional soloists for some years dominated the lyrical parts. Their varied and colourful virtuoso performances diminished the role of the chorus even further, but did not oust it from drama altogether. A radical advocate of these modernist tendencies has been the tragic poet Agathon¹⁰. He seems to have composed lyrics of extreme refinement and delicacy for singing actors (as we gather from Aristophanes who would

⁷ Ludwig 1954, 130-135; a similar structure is shown for *Ion* (125) and *Elektra* (129).

⁸ In the *parodos* (1-51) and the two scenes that frame the departure and return of the chorus (527-564; 675-727).

⁹ Liapis 2013, 235.

¹⁰ The material is collected in TrGF I, 39.

sneer at the feminine ‘voluptuousness’ of his art)¹¹ and on the other hand disregarded the chorus. The singers did not respond to the events on the stage but gave fictitious interludes (ἐμβόλιμα), that were no longer part of the text; whether they constituted an act-structure we do not know.

Serious drama has been a permanent challenge for comedy, and so a gradual disappearance of the choral element is observed in Aristophanes as well. First the traditional *parabasis* – fully executed for the last time in the *Birds* (acted 414) – gets defected and finally is dropped altogether; in later plays the chorus itself is atrophied. *Plutos* (acted 388) still presents an individual chorus of elderly peasants, but they fall into anonymity right after their *parodos*, which is no more than a short extravagant dance performed in alternation with the slave Karion who takes the lead. Before he leaves the stage he asks them to sing some other song (316-317), and they definitely did, but the manuscripts have only the note χοροῦ. Alan Sommerstein is certainly right arguing that its omission (as irrelevant to the plot) «is due to an editor, not the author»¹². A mere handful of lines in iambic metre are left hereafter for the chorus leader¹³, whereas all songs are omitted from the scripts. Empty stage is marked by χοροῦ, but neither is there a fixed number of interludes, nor do they occur at regular intervals, but we may take them as a tentative advance towards a five-act principle¹⁴.

With this in mind we bridge the wide gap of Middle Comedy and turn to Menander at last. In view of a continued movement towards more realism, his comedies have become almost totally spoken drama. Unpretentious iambic trimeters prevail; few tetrameter scenes (trochaic or iambic) were accompanied by an *aulos*, and a mere handful of lyrical lines occur in fragments of the *Theophoroumene* (36-41) and the *Leukadia* (11-16). The chorus is eliminated from the action; indeed there is no communication between actor and chorus, on the contrary: contact is deliberately avoided. Only at their first entrance into the *orchestra* the chorus singers are announced from the stage with a stereotypical formula, which says that one should better get out of their way and not interfere with them. Such a warning may be taken as a piece of evidence, that the actors on the *skene* and the chorus in the *orchestra* still faced each other on the same level, after Lykurgos had rebuilt the Theatre of Dionysos about 330 BC¹⁵. An anonymous crowd of drunken revellers burst in and sing and dance an entr’ acte performance, and again the text is missing. They retire as soon as they have finished their song, and

¹¹ Ar. *Th.* 130-133.

¹² Sommerstein 1984, 140.

¹³ 46 verses out of 1209 (i.e. less than 4% of the text) are attributed to the chorus.

¹⁴ Sommerstein 1984 judges strongly in favour of it.

¹⁵ Blume 1998, 47-51.

there is no evidence that they will stay in sight of the audience, when the action proceeds. Since after their last intermezzo they leave for good, they have no longer the privilege to close the drama¹⁶.

The members of the chorus enter as a Dionysiac *komos*, and evidently they had to be trained for the job. Moschion, in the prologue of the *Samia* (13), sets out in detail how generously he was brought up by his adoptive father Demeas; he takes special pride in the payments he was able to make for a festival chorus. To become a *choregos* still was considered a great honour for a wealthy young Athenian, but Demetrios of Phaleron ended this sort of élite struggle for prestige by abolishing the *choregia* during the last decade of the fourth century and creating the institution of a state-appointed *agonothetes* instead¹⁷. The *Samia* must have been written earlier¹⁸. And when, at the end of the same play, Demeas turns towards the audience to beg for applause – speaking in the poet’s name, not as a member of the cast – he uses the term ‘my chorus’ as *pars pro toto* for the whole comedy (733-737):

Παῖδες καλοί,
μειράκια, γέροντες, ἄνδρες, πάντες εὐρώστως ἅμα
πέμψατ’ εὐνοίας προφήτην Βακχίῳ φίλον κρότον.
ἢ δὲ καλλίστων ἀγώνων πάρεδρος ἄφθιτος θεά
εὐμενῆς ἔποιτο Νίκη τοῖς ἔμοῖς ἀεὶ χοροῖς.

We are reminded of the fact that the grant of a chorus still was prerequisite to participate in the *agon*. Nor does Demeas simply ask the spectators to clap their hands (ἐπικροτήσατε), but to show their favour to the Bacchian god: Dionysos is still felt to be deeply rooted in drama. Of course the singers were masked; their costume, however, will have been of ordinary everyday wear. Difficult to decide, whether Menander still insisted on the traditional number of 24 singers: they are either called τινές, or an ὄχλος, or even μειράκια ἀάμπολλα¹⁹. Normally they represent a crowd of youths from the city, but in *Dyskolos*, with a touch of local colour, they are called a band of intoxicated Pan-followers. They arrive at Phyle to worship the god without ever setting their foot into his shrine! According to ritual they should enter with noise, as is mentioned later in the play by Sostratos’ mother (432-434):

αὔλει, Παρθενί,
Πανός, σιωπῆ, φασί, τούτω τῷ θεῷ
οὐ δεῖ προσιέναι.

¹⁶ As in tragedy, when they pray for the dramatic victory: Eur. *IT*, *Or.* and *Ph.*

¹⁷ Wilson 2000, 175 and 271; Rothwell 1992, 214-218.

¹⁸ Barigazzi 1965, 190; Lamagna 1998, 38; Arnott 2000, 7-12.

¹⁹ *Dysk.* 230; *Asp.* 247, *Epit.* 169; *Pk.* 261. Arist. *Pol.* 1276b4-6 suggests that in his time a comic chorus was equal in size to the tragic (15 members?). The Delphic Soteria Inscriptions (3rd. cent. BC) have 7 or 8 *choreutai komikoi*: Sifakis 1967, 72-3; Blume 1998, 51.

Perhaps the chorus of this comedy exhibited an extra amount of Panic shouting beyond the usual exuberance of a *komos*.

The *Dyskolos*, moreover, is our first (and still the only complete) transmitted text subdivided by four choral interludes at a fairly regular distance of about 200 verses. The discovery of the Mytilene mosaics with their explicit indication of the respective act number provided the proof that five acts had become the rule for Menander, just as Horace has demanded for tragedy. – On the surface the function of the chorus has been reduced to a purely formal one: to subdivide and structure the plot. Four times in the course of the comic action the stage must get empty for an *intermezzo*, which means that the poet was expected to create a consistent plot in five continuous steps. Moments of empty stage in between are avoided if possible and pass rather unnoticed²⁰. – In addition, however, the chorus kept comedy tied up to the cult of Dionysos. The repeated appearance of a band of revellers caused breaks between the single parts of the play to a degree, which we do not find in classical drama, where the choral songs always retain some connection with the plot²¹. In Menander roughly speaking every half an hour the audience not only was granted a moment of relaxation but was also reminded, in a largely secular performance, of the religious character of the day.

Every act formally presents itself as a unit of its own, but Menander took great pains not to let the breaks impair the integral whole. For fear the choral performances should receive too much weight he often bridges the gap by arousing interest in what will follow. He therefore introduces a significant character right at the end of an act whose presence will become relevant after the break. Another way to pick up the threads are verbal echoes that make the action smoothly carry on²². At the end of act II of the *Epitrepontes* the discussion is about the ring that was exposed with the baby. Onesimos has taken it from Syriskos and would like to present it to his master Charisios. During the choral interlude that follows much dramatic time has passed; indeed we can assume (but the case is disputed) that another day has come, when Onesimos returns to the stage unsuccessful. The unusual time break is covered up by his continued musing over the ring. Menander would not let the action suffer an interruption.

It will not surprise hereafter that the five-act structure does yield but small benefit to our understanding of the plays. The first and the last acts are fairly well characterized, whereas the three central sections, which give the

²⁰ *Sam.* 95; *Sik.* 271 (difficult for three actors), *Sik.* 397; *Dysk.* 873, 908 (Hunter 1979, 24).

²¹ Zagagi 1994, 76.

²² Handley 1970, 11-12.

growing complications of the comic plot in great variety, somehow may be taken together. Misunderstandings almost regularly lead to a breakdown of the initial plans and projects, until a solution rather quickly emerges. We may compare the division of the dramatic action as favoured by peripatetic scholars, who distinguished the phases of *πρότασις*, *ἐπίτασις* and *καταστροφή* (that is: initial state of tension, dramatic increase of tension, and reversal)²³. Menander, we know, took great pains in the construction of his plots, but his comedies are anything but schematically built.

The first act is the easiest to distinguish. Here the main characters are introduced: their relations between each other and the problems they must overcome for a happy ending; incidents that lie in the past mostly are related by an omniscient divine prologue. All this sounds simple and obvious, yet it is up to now poorly documented, if we keep in mind that from a production of more than a hundred comedies only just two first acts have been preserved complete: that of *Aspis* and of *Dyskolos*. Those of *Epitrepontes*, *Perikeiromene* and *Samia* are badly damaged, *Misoumenos* and *Sikyonios* defy reconstruction.

The opening acts of *Dyskolos* and *Aspis* differ both in structure and atmosphere; Menander is capable of displaying his art in interesting variations. Whereas the *Dyskolos* opens with a series of loosely connected short and lively scenes that present seven speaking characters one after another, *Aspis* in a sombre mood almost exclusively concentrates upon the antagonism between the ruthless and avaricious Smikrines and the morally superior slave Daos. Their relationship is developed in two detailed scenes that frame the prologue speech of Tyche; just a bit of comic relief is added at the end, when cook and waiter are turned out of the house. Contrary to such an economical use of the dramatic cast, the *Dyskolos* presents a number of characters that remain restricted to the first act: apart from the prologue god, this is the parasite Chaireas and the slave Pyrrhias (two hunting companions of Sostratos, so-called *πρόσωπα προτατικά*) and Knemon's daughter who will remain mute for the rest of the play.

For the solution of the comic action that will lead up to a happy union of young lovers more examples survive:

Aspis act IV ends with the unexpected return of Kleostratos that makes the intrigue superfluous and shatters Smikrines' unscrupulous demands.

Dyskolos act IV ends with Gorgias speaking the formula of betrothal for his friend Sostratos, after Knemon has resigned. The consent of the bridegroom's father Kallippides will be a formality.

²³ Transmitted by the late grammarians Euanthius and Donatus; Blanchard 2001, 75-84.

Epitrepontes act IV ends with Charisios learning the truth about his baby; the reconciliation with his wife Pamphile need not be shown on stage.

Samia act IV ends with Demeas and Nikeratos agreeing on the marriage of their children, thus returning to their original intention.

Hereafter the chorus sings and dances for the last time. The ultimate rejoicing of the drunken revellers signals to the audience that, after much toil and trouble, the play soon will end with reward for the young couple and punishment for the antagonist who is made a laughing stock. Their Dionysiac song will have its echo in the final merriment of wedding preparations: torches are brought in and garlands, «the emblems of celebration and revelry»²⁴, both for the play's happy ending and (ἔξω τοῦ δράματος) for the festival *komos*. In the fifth act comic elements prevail; laughter which is rare in Menander, at last gets its due share. And so, with an appeal to Nike the laughter-loving virgin (φιλόγελως παρθένος) the plays come to their end.

The way musical verse was accompanied in the final section of a comedy, after the last choral intermezzo, requires a separate discussion. It is generally accepted that the aulos-player, who had led the chorus into the orchestra, also leads him off in the end;²⁵ in Menander this evidently happens after act IV. In the fifth act of the *Dyskolos*, however, the piper must return to the stage (v. 880 he is explicitly addressed) to accompany the recitative iambic tetrameters of the slave Getas and the cook Sikon in their rude mockery of Knemon. Whether also the *Samia* needs the presence of an aulos-player for the trochaic tetrameters in the second half of the fifth act (and the same will apply to other comedies that got lost) is a controversial issue²⁶.

Westfälische Wilhelms-University of Münster HORST-DIETER BLUME

²⁴ Arnott 1996, ad *Mis.* 989-90. – Torch and garland for a *komos*: Ar. *Pl.* 1038-1041; Antiph. 197 K.-A.

²⁵ Wilson 2002, 60.

²⁶ Wilson 2002, 61-62, with reference to E. Handley in the same volume, 173-174.

Bibliographical References

- K. Aichele, *Das Epeisodion*, in W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Beihefte zu «Poetica» 6, München 1971, 47-83.
- W. G. Arnott, *Menander II-III*, Loeb Classical Library, London 1996-2000.
- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- A. Blanchard, *La division tripartite de la comédie: essai d'interprétation*, «WS» 114, 2001, 75-84.
- H.-D. Blume, *Menander*, Darmstadt 1998.
- E. Handley, *The Conventions of the Comic Stage and their Exploitation by Menander*, in *Ménandre*, Entretiens préparés et présidés par E. G. Turner, Vandoeuvres-Genève 1970, 3-42.
- R. L. Hunter, *The Comic Chorus in the Fourth Century*, «ZPE» 36, 1979, 23-38.
- W. Jens, *Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie*, in *Zur Antike*, München 1978, 30-45
- W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933.
- M. Lamagna, *Menandro. La donna di Samo*, Napoli 1998.
- V. Liapis, *Staging Rhesus*, in G. W. M. Harrison - V. Liapis (edd.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, «Mnemosyne» Suppl. 353, 2013, 235-253.
- W. Ludwig, *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Diss. Tübingen 1954.
- C. W. Marshall, *Three Actors in Old Comedy, Again*, in G. W. M. Harrison - V. Liapis (edd.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, «Mnemosyne» Suppl. 353, 2013, 257-278.
- W. Ritchie, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge 1964.
- K. S. Rothwell Jr., *The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy*, «GRBS» 33, 1992, 209-225.
- G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967.
- A. H. Sommerstein, *Act Division in Old Comedy*, «BICS» 31, 1984, 139-152.
- P. Wilson, *The Athenian Institution of Khoregia*, Cambridge 2000.
- P. Wilson, *The musicians among the actors*, in P. Easterling - E. Hall (edd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, 39-68.
- N. Zagagi, *The Comedy of Menander. Convention, Variation and Originality*, London 1994.

GNORISMATA IN MENANDRO E LA CULTURA MATERIALE NEI PAPIRI

Quando il Prof. Casanova ci ha parlato per la prima volta di questo Convegno abbiamo subito pensato che l'argomento era perfetto per illustrare il nuovo progetto di ricerca sulla *Lexicographie Papyrologique de la vie materielle* che l'Institut Français d'Archéologie Orientale (IFAO) del Cairo promuove con l'aiuto e l'impegno anche dell'Istituto Papirologico «G. Vitelli».

Lo scopo è quello di creare un *database* capace di raccogliere un vero e proprio lessico che coinvolga tutta la 'cultura materiale' quale emerge dai papiri documentari dell'Egitto greco-romano. Ciò per dare un nome ai reperti che man mano emergono dalle sabbie egiziane – il nome con cui essi venivano chiamati –, e, viceversa, per *concretizzare* in oggetti identificabili visivamente le parole che troviamo nei papiri documentari.

Già questo mostra chiaramente i forti legami che il progetto stabilisce fra scienze archeologiche e scienze filologiche, ed evidenzia bene l'importanza che l'aspetto interdisciplinare assume in indagini di tal genere: nei nostri studi hanno parte fondamentale non solo i dati papirologici strettamente documentari, ma anche i riscontri offerti dall'analisi dei testi letterari e dei reperti – siano essi archeologici o iconografici, si tratta di reperti provenienti principalmente dall'Egitto, ma naturalmente anche da tutto il mondo greco-romanizzato.

Certamente per indagare sui legami fra lingua più elevata e letteraria, e lingua 'quotidiana', Menandro ci pare autore ben adeguato, non solo per l'attenzione che egli rivolge all'uomo e alla vita di tutti i giorni, ma anche perché è cronologicamente molto vicino al periodo cui appartiene una parte dei papiri che noi leggiamo.

E oggi, come *exemplum*, si è pensato di rivolgere l'attenzione in particolare alle cosiddette scene di agnizione, cioè a quelle scene che, attraverso l'indicazione di oggetti particolari, permettono il riconoscimento del bambino esposto dai genitori, in un passato più o meno lontano, e infine ritrovato. Scene di questo tipo sono presenti non solo nella Commedia, ma anche in opere della letteratura greca e latina di altro genere¹, e spesso trovano il loro compimento attraverso oggetti definiti γνῶρισματα². Per quel che ri-

¹ Simile ad una scena di riconoscimento vera e propria può essere considerata anche quella di *Od.* 19.225-234, nella quale Odisseo travestito da mendicante descrive a Penelope l'incontro avuto con il suo amato sposo. Menandro stesso riecheggia altre scene letterarie di agnizione in *Epit.* 325 ss., su cui cfr. anche Gomme-Sandbach 1973, 315.

² Il termine γνῶρισμα specifica il «segno di riconoscimento», il «contrassegno», ma anche la «prova»: nei due papiri documentari che l'attestano, P.Oxy. LIV 3758, 110 e P.Cair.

guarda, in particolare, Menandro, o meglio, quello che di lui ci è noto, esse ricorrono nell'*Arbitrato* (*Epitrepontes*), nella *Tosata* (*Perikeiromene*), e nel *Sicionio*, oltre che in P. Ant. I 15, frammento papiraceo di commedia attribuibile forse a Menandro (PCG fr. 1084)³.

Gli oggetti menzionati, come vedremo in questa breve carrellata descrittiva e analitica, non sembrano corrispondere tanto a *crepundia* in senso proprio, cioè a giocattolini o sonaglini da bambini⁴, quanto piuttosto a veri e propri oggetti di tipologie diverse, per lo più preziosi e decorativi della persona (gioielli e abiti)⁵ che hanno, come caratteristica comune, quella di essere specifici e chiaramente identificativi del bimbo abbandonato.

1. L'*Arbitrato*

Le vicende della commedia sono note: il neonato esposto⁶ è stato trovato da un pastore, Davo, insieme ad alcuni oggetti; spaventato dalle future responsabilità alle quali la crescita di un bambino lo avrebbe costretto, ha poi ceduto ben contento il piccino al carbonaio Siro, tenendosi però gli oggetti di riconoscimento come una sorta di 'compenso' per essere stato il primo a trovare il bambino. Tale vicenda è quella che dà il titolo alla commedia stessa, perché si tratterà proprio di decidere se questi oggetti devono stare con il bambino, come vuole Siro, o con Davo.

Gli oggetti usati come segno di riconoscimento sono chiaramente di nu-

Masp. II 67143, 16, 17, 19 e 21, entrambi di avanzata epoca romana, si riferisce al *corpo del reato* in contesti giuridici. Qui è interessante ricordare anche che i *Glossaria* greco-latini lo traducono con il latino *crepundia*, termine che, derivato dal verbo *crepo*, «risuonare», indicava un sonaglio vero e proprio, spesso tenuto attaccato al collo del bambino come segno del suo riconoscimento (cfr. *Oxf. Lat. Dict.*, s.v., part. col riferimento a Plaut. *Cist.* 635-636: *crepundia... parentes te ut cognoscant facilius*; e *Mil.* 1399: *ut faciam quasi puero in collo pendeant crepundia*; e Daremberg-Saglio, II, 1561-1562, s.v. *Crepundia*). Per indicare gli oggetti lasciati indosso al bambino abbandonato, esso è utilizzato anche dai romanzieri: cfr., per es., il caso di Longo 1.5, che ricordando *γνωρίσματα* insieme a *σπάργανα* e *μίτρα διάχρυσος*, sembra echeggiare proprio Menandro; ma cfr. anche Esichio γ 742 (p. 384, 41 Latte) che spiega il lemma *γνωρίσματα* come ciò che è messo al collo di bambini. Quanto a Menandro, il termine *γνώρισμα* appare in *Epit.* 303, 331, 341; *Sic.* 142 e 248, e *Pk.* 816.

³ Cfr. anche Gomme-Sandbach 1973, 520.

⁴ Cfr., per es., Gomme-Sandbach 1973, 321 che per spiegare il *πέλεκυς* di *Epit.* 386, sostengono che «a toy axe is a recognition-token».

⁵ Cfr. lo stesso Menandro (*Epit.* 305) che fa dire a Siro, durante la sua arringa difensiva, che gli *γνωρίσματα* devono essere ornamento per il bambino (*κόσμιον*), non mezzo di sostentamento (*διατροφήν*) per Davo.

⁶ Un maschietto, giacché si parla di «nipote maschio», per es., al v. 1112 e al v. 1113 (*θυγατριδοῦν*).

mero plurale, ma piccoli di dimensione⁷; il loro inventario viene dettagliato da Siro alla moglie dopo il risultato del verdetto a suo favore, ai vv. 384-386, e risulta così composto:

οὐτοσὶ μὲν εἶναι φαίνεται
ἀλεκτρῶν τις καὶ μάλα στιφρός· λαβέ.
τουτὶ δὲ διάλιθόν τι. πέλεκυς οὐτοσί.

«Questo sembra un gallo ... come è rinsecchito! Prendi. Questo amuleto è tempestato di pietre preziose. Questa è una scure» (trad. F. Ferrari).

Pare trattarsi, dunque, di tre oggetti sommariamente descritti, che possiamo, però, cercare di identificare con qualche precisione:

a. un galletto (ἀλεκτρῶν τις) definito μάλα στιφρός.

I papiri documentari offrono pochissime attestazioni di ἀλεκτρῶν, e nessuna di esse è adeguata a questo contesto perché si tratta sempre dell'animale vero e proprio⁸. Ben più utili per la possibile identificazione del galletto di Menandro, sono, invece, i reperti archeologici che ci forniscono vari oggetti a forma di galletto⁹, oltre a veri e propri giocattoli – talvolta addirittura con biglie interne per fare rumore se agitati o smossi¹⁰ –, gemme incise o intagliate¹¹.

In questo caso, dunque, possiamo immaginare che Davo prendesse in mano e mostrasse alla moglie un piccolo pendente a forma di galletto, o forse più probabilmente, una gemma montata a pendente o su spilla, oppure una pietra *tout court*, non ancora predisposta a gioiello, comunque un oggetto prezioso con valore apotropaico e magico o semplicemente decorativo con la

⁷ Smicrine (l'arbitro casualmente prescelto, che è anche il padre di Panfile e quindi il nonno del bambino) nel verdetto finale del suo arbitrato parla genericamente di πάντα (v. 353), e Davo li definisce μικρά (vv. 276-277); ma, soprattutto, essi possono essere raccolti tutti in piccoli contenitori, la «bisaccia» del viandante (πήρα, v. 363), una piccola cesta o scatolina (κουτίς, v. 381), o il προκόλιον (v. 382), la piega della veste, o meglio il *remborsée* formato dalla cintura, che Franco Ferrari, con bell'effetto visivo, traduce «grembiule». Su quest'ultimo cfr. anche Gomme-Sandbach 1973, 320, mentre su κόλιπος, da cui esso deriva, cfr. LSJ, s.v., e Losfeld 1991, 226-228.

⁸ In P.Oxy. IX 1207, 8 e P.Mich. XVIII 788, 18-19, 4 galli costituiscono parte del pagamento aggiuntivo da sborsare in un contratto di affitto relativo a stalle per cammelli; mentre i 2 galli menzionati in P.Mil.Vogl. III 188 (= SB VIII 9653), 18, fanno parte di una lista di spese effettuate da pastofori di Tebtynis.

⁹ Cfr., per es., il vaso a forma di galletto (Del Francia Barocas 1998, 126, n. 148), la figurina forse di uso funerario che mostra due galli affrontati (Del Francia Barocas 1998, 67, n. 42), o i galli riprodotti su tessuti (Del Francia Barocas 1998, 207, n. 263; 208, n. 264, con «volatili con cresta tripartita»).

¹⁰ Cfr. Jouer 1991, 51 ss. e, in part. 69, n. 54.

¹¹ Cfr., per es., Dimitrova-Milčeva 1980, nn. 215, 216a, 217b; Johns 1996, 78-81, e imm. a colori n. 3; Guiraud 1996, 139, n. 93; Henig 1994, 177, n. 387. Per i pendenti a forme diverse dei quali si abbiano informazioni papirologiche, cfr. oltre.

raffigurazione di un galletto. A sostegno di questa ipotesi sembra intervenire anche la presenza dell'aggettivo *σφιφρός* o *σφιφνός*, giacché la tradizione oscilla fra le due forme¹². Il significato, essenzialmente «duro», «compatto», sembrerebbe evidenziare qui la durezza della pietra nella quale il gallo è stato modellato (a incisione o a rilievo)¹³.

b. un ulteriore oggetto definito *διάλιθόν τι*.

L'aggettivo specifica oggetti ornati con pietre preziose. I papiri documentari ne offrono un'unica attestazione riferita a un bene la cui indicazione è ora purtroppo perduta in una lacuna testuale; probabilmente esso non consisteva in un gioiello vero e proprio¹⁴. Dai papiri, tuttavia, abbiamo la testimonianza di alcuni co-radicali: gli aggettivi *λίθινος* ed *ἔνλιθος*, e il sostantivo *λίθος* che appaiono usati in riferimento a cinture, anelli, bracciali, collane, spille¹⁵. Dunque anche qui è molto probabile che il termine qualifichi un ornamento o un pendente «tempestate di pietre preziose». Proprio questo aggettivo potrebbe esser visto in funzione parallela o, viceversa, contrapposta all'aggettivo precedente *σφιφρός/σφιφνός*: l'oggetto precedente era di una (unica?) pietra ben dura e compatta, questo tutto decorato di pietre preziose.

Anche in questo caso i confronti con reperti archeologici e iconografici sono abbondanti¹⁶.

¹² Infatti i due papiri che contengono questa scena della commedia riportano, uno la forma attica *σφιφρός* (P.Oxy. LX 4022, fr. 2, 385, *σφιφ*), e l'altro la forma definita 'comune' (P.Cairnsensis: *σφιφνός*). Si aggiunga che la forma *σφιφρός* compare anche in un frammento menandro di tradizione indiretta, una voce di lessico che cita appunto un frammento delle *Synaristosai* di Menandro (P.Oxy. XV 1803, su cui cfr. Aristophanes 10 CLGP con discussione e bibliografia). Sul termine si vedano anche le osservazioni di Gomme-Sandbach 1973, 321; e Martina 2004, 120.

¹³ Per *σφιφρός* il significato è «compatto», «solido», «duro» («robusto», «forte», per le persone), e per *σφιφνός* «duro», «sodo», «compatto» («aspro» del carattere); mentre *σφιφνός*, vale «acido», «acuto», «aspro», «ruvido», tanto per il sapore quanto per il temperamento o le maniere o lo stile di una persona.

¹⁴ Il documento che contiene il termine è una lettera privata di Cleon, architetto responsabile dei lavori di manutenzione di canali e dighe nell'Arsinoite per conto dell'amministrazione regia, ed è datato alla metà del III secolo a.C., cioè ad un'età abbastanza vicina alla produzione di Menandro: P.Petrie III 42H (3) (= P.Petrie II 16 = Witkowski 1906, 4), 7. L'aggettivo si riferisce forse a un dono per il re, ed è stato tradotto come «gem-studded» e riferito a un «vase» da Lewis 1986, 38. Da escludere, invece, la seconda attestazione di *διάλιθος* registrata nei lessici papirologici, perché la lettura *διάλιθος* (ἠδία λιθων pap., cfr. BL I, p. 321) proposta per PSI III 183, 5, è stata corretta in *δακτυλῖδια λιθων*: cfr. Russo 1999, 171, n. 40.

¹⁵ Cfr. Russo 1999, 266-267.

¹⁶ Pietre preziose montate su vari gioielli sono ovviamente frequenti: cfr., per es., la spilla riprodotta in Pirzio Biroli Stefanelli 1992, 156, n. 162, e, soprattutto, quella di 170, n. 187, tanto più interessante qui perché mostra l'intaglio di uno stambecco, entrambe dall'aspetto assai simile alla spilla dipinta nel ritratto di donna da Antinoe (cfr. *Portraits* 1998, 133, n. 80);

c. una scure, *πέλεκυς οὔτοσί*.

Per questo termine il parallelo assolutamente più calzante è con Plauto (*Rudens* 1158), che, proprio in una scena di riconoscimento, cita una piccola spada d'oro e una piccola ascia bipenne, ugualmente d'oro (*ensiculust aureolus* e una *sericula ancipes itidem aurea, litterata*), assolutamente parallele al nostro *πέλεκυς*, che recano inciso il nome del padre e della madre del bimbo da riconoscere.

Un altro confronto molto interessante è con un reperto archeologico, una collana d'oro conservata a Vienna, caratterizzata da ben 50 pendenti in oro tenuti appesi alla catena a due a due, i quali rappresentano piccoli oggetti di vario genere, fra i quali anche una piccola ascia¹⁷.

Dal canto loro i papiri documentari, pur mancando di un riferimento preciso ad un pendente a forma di ascia¹⁸, tuttavia evidenziano l'esistenza di pendenti in materiale prezioso foggiate in forme diverse, come quella di luna o di crescente lunare, di piccolo Bes, di linguetta, di piccola lancia¹⁹, a testimonianza di un uso frequente di oggetti di questo genere.

In conclusione è possibile, dunque, che gli *γνωρίσματα* descritti da Siro non fossero semplicemente giocattolini o sonaglini (né tanto meno, ovviamente, veri oggetti – un gallo?, una scure?), perché né gli uni né gli altri erano adatti alle necessità di un neonato, e soprattutto al suo riconoscimento.

Piuttosto, è probabile che questo elenco riguardasse alcuni oggetti preziosi, piccoli amuleti o pendagli destinate al piccolo, forse già strutturati a foggia di oggetto prezioso oppure nella forma di pietre non ancora 'montate'; forse essi erano semplici oggetti di decoro, o forse ricoprivano un particolare valore apotropaico o magico; ma dovevano, comunque, assolvere al doppio compito di oggetto destinato al bambino (per protezione, decoro, ecc.) e alla sua identificazione personale in caso di necessità; un po', insomma, come ai nostri giorni si regala il braccialettino o la medaglietta

ma si veda anche, per es., Pirzio Biroli Stefanelli 1992, 158, n. 164, collana con numerosi pendenti fra i quali alcuni di fattura e forma simili ad uno dipinto nel ritratto da Hawara riprodotto in *Portraits* 1998, 104, n. 53 (= Pirzio Biroli Stefanelli 1992, 167, n. 183).

¹⁷ Cfr. Kastner 1995, 85-86. Per l'immagine cfr. <http://www.khm.at/besuchen/sammlung-antiken-sammlung/ausgesuchte-meisterwerke/>.

¹⁸ Nei papiri il termine *πέλεκυς* e i suoi derivati, *πελέκειον* e *πελέκημα*, indicano chiaramente solo uno strumento di lavoro, l'uno soprattutto in età tolemaica, gli altri in età romana. Per il termine cfr. P.Sijp. 54, 2 con nota. In letteratura, invece, oltre al significato proprio di arma e/o strumento di lavoro (fin da Omero), il termine è attestato anche in riferimento ad un gioco (cfr. Thphr. *Char.* 5.5, con Diggle 2004, 229-232), o ad una poesia a forma di scure (Simm., *AP* 15.22). Fra le accezioni particolari si può inoltre registrare il suo uso come 'soprannome' in un frammento comico adespoto conservato da Esichio (fr. 382 K.-A.) *Λάμιον τὸν πρίονα ἢ Λάμιος ὁ πέλεκυς*.

¹⁹ Cfr. Russo 1999, 197-225.

preziosa col nome del bimbo o la sua data di nascita.

Nell'*Arbitrato* compare anche un altro oggetto significativo per molteplici motivi, l'anello (δακτύλιός τις, v. 387) che Panfile aveva tolto a Carisio, dopo la violenza subita alle Feste Tauropolie, e che Onesimo, servo di Carisio, riconoscerà subito come quello appartenente al proprio padrone. Questo, dunque, non è un vero e proprio γνώρισμα, ma ha una funzione importantissima nel riconoscimento della paternità del piccolo.

Nel descrivere l'anello, Menandro usa una tecnica di messa a fuoco quasi visiva, che egli userà chiaramente anche nella scena della *Tosata* che vedremo fra breve: parte in oro (ὀψόχρυσος), parte in ferro (σιδηροῦς), esso ha un γλύμμα, cioè un'incisione, raffigurante un toro o un capro (ταῦρος ἢ τράγος), e anche l'incisione del nome dell'artista che l'ha modellato, Cleostrato²⁰.

Su questo tipo di oggetto siamo abbastanza ben documentati, perché non solo molteplici reperti²¹, ma anche alcune attestazioni papirologiche ci illustrano a sufficienza questa tipologia di preziosi. Spesso, infatti, in testamenti o in altri documenti che necessitavano di una sicura conferma dell'identità della persona che doveva firmare l'atto, i testimoni indicavano come proprio segno identificativo anche il proprio γλύμμα, che nei papiri è detto per lo più σφραγίς, cioè il proprio sigillo, con il riferimento preciso alla raffigurazione incisa o intagliata: spesso si trattava dell'immagine di una divinità del pantheon greco o anche greco-egizio (Iside, Arpocrate ecc.)²².

Quanto all'animale in sé – qui un toro o un capro – gemme recanti tori, capre o altri animali sono frequenti, ma non sappiamo se essi avessero solo una valenza decorativa, o religiosa, o di altro genere (forse erano collegati all'attività, o alla terra d'origine, o alla famiglia stessa del possessore, ecc.)²³.

²⁰ *Epit.* 387 ss. ὀψόχρυσος δακτύλιός τις οὔτοσί, αὐτὸς σιδηροῦς· γλύμμα ταῦρος ἢ τράγος· οὐκ ἄν διαγνοίην· Κλεόστρατος δέ τις ἐστὶν ὁ ποιήσας, ὡς λέγει τὰ γράμματα, «Questo è un anello dorato, con l'anima in ferro: porta inciso un toro o un capro, non riesco a distinguere. Secondo l'iscrizione l'artista è un certo Cleostrato» (trad. F. Ferrari).

²¹ A titolo di esempio cfr. Dimitrova-Milčeva 1980, n. 185; Guiraud 1996, 65, n. 38; Henig 1994, 41, n. 67, e 81, n. 140, tutte gemme con raffigurazione di toro; e Henig 1994, 40, n. 65, che invece raffigura una capra.

²² Cfr. Russo 1999, 190-195.

²³ Nella documentazione papirologica, sia il nome τράγος che l'aggettivo τράγειος sono usati in riferimento agli animali veri e propri: sette sono le occorrenze, tutte molto tarde, VII-VIII sec. d.C., dell'aggettivo utilizzato sempre per specificare il termine δέρμα; non molte di più quelle del sostantivo, fra le quali possiamo ricordare almeno P.Lund. III 10 (MP³ 2485; LDAB 4256), frammento di un brano contenente una lista di animali sacri in Egitto, nel quale si menziona Πῖ [ῥνομα δ]ῆ τράγου ἱερὸν [ἐν Μέ]νητι (rr. 13-15).

2. La *Tosata*

Come è noto la vicenda riguarda due fratellini Glicera e Moschione, che, appena nati, vengono abbandonati dal padre Pateco, dopo che la loro madre è morta ed egli ha avuto un rovescio di fortuna negli affari. I due crescono separati e l'intera commedia verte sulle conseguenze dell'improvviso amore che Moschione ha per la fanciulla che non sa essere sua sorella; quest'ultima, a sua volta, è da tempo compagna del soldato Polemone, il quale, pazzo di gelosia per questa relazione che crede andata a buon fine, per spregio rapa a zero i capelli di Glicera. Sarà proprio la scena del riconoscimento dei figli a permettere la soluzione del caso nel migliore dei modi.

In questa scena l'elenco degli *γνωρίσματα* appare spezzato in due momenti diversi, inframmezzato dalla confessione del padre, e permette prima il riconoscimento fra padre e figlia, e poi anche quello del figlio Moschione.

Glicera chiede alla sua serva Doride di portare la cassetta degli *γνωρίσματα*: il termine che doveva indicare il contenitore è, purtroppo, in lacuna ed è stato variamente inteso e quindi integrato in modi diversi²⁴. Subito Pateco riconosce l'oggetto estratto come quello della moglie. Si tratta di un tessuto ricamato. Anche questa volta Menandro usa un mezzo quasi visivo e, potremmo dire, cinematografico per illustrare il pezzo di stoffa: il pubblico certamente non lo poteva vedere ma i due personaggi sulla scena lo descrivono minuziosamente, così come Siro aveva fatto con l'anello nell'*Arbitrato*.

Che in questo caso i ricami rivestano un ruolo preponderante è già chiaro dal fatto che Glicera quando ordina di portare la cassetta, la definisce come «quella che contiene i ricami» (vv. 756-757):

τὴν τὰ ποικίλα²⁵

[ἔχουσιν...].

Pateco, a questo punto, fa il 'primopiano cinematografico', focalizzando

²⁴ *Pk.* 756: κιστίδ' Croiset, e Sandbach a testo; κοιτίδ' van Leeuwen; ξυστίδ' Körte; cfr. anche Gomme-Sandbach 1973, 518, part. nota al v. 756, dove si mostrano favorevoli a intendere l'oggetto comunque come «a box».

²⁵ Il termine *ποικίλος* e i suoi correlati, come *ποίκιλμα*, *ποικιλτός* e *ποικιλτικός*, o anche il *nomen agentis* *ποικιλτής*, oscillano, quanto a significato, fra «vario», «variegato», e «ricamato», o «abbellito» e «ornato» nei casi diversi da quelli relativi a tessuti (cfr. LSJ s. vv.). Nei papiri documentari troviamo attestati i vari significati, con *ποικιλτής* in prima posizione quanto a numero di occorrenze. Fra le testimonianze si vedano, per es., P.Med. I 72 (= SB VI 9518), 3, inventario di tessuti fra i quali *μαππία ποικίλα*, dim. pl. del lat. *mappa*, «napkin» (LSJ); diversamente SPP XX 58 (= CPH, p. 7, n. 9), 6 dove si specificano *σκεύη ποικίλα ὑέ[λεα]*; e P.Oxy. LXIII 4399, 7, dove *ποικίλος* qualifica il nome *τρόπος*. Sul termine cfr. anche le annotazioni di Passoni Dell'Acqua 1998, 104-106; Passoni Dell'Acqua 2001, 1072. Cfr. anche P.Oxy. X 1277, 7-8, contratto che menziona *στρωμάτων λινῶν ποικιλτῶν* «biancheria di corredo da letto di lino» (su cui cfr. anche Russo 1994).

tutta l'attenzione sul tessuto e analizzando le figure (vv. 768-772):

- (Πα) οὐ παρ' αὐτὸν οὐτοσί
 τράγος τις ἢ βοῦς ἢ τοιοῦτι θηρίον
 ἔστηκεν;
 (Γλ) ἔλαφος, φίλτατ', ἐστίν, οὐ τράγος.
 (Πα) [κέρα]τ' ἔχει, τοῦτ' οἶδα. καὶ τοῦτι τρίτον
 [πετ]εινὸς ἵππος.

«Ma quest'altra figura qui vicino non è un capro o un bue o qualcosa di simile?» e Glicera corregge: «È un cervo, mio caro, non un capro». E Pateco incalza: «Di sicuro ha [le corna]. E questa figura, la terza, è un cavallo [alato]»²⁶, e riconosce apertamente questi oggetti come opera della sventurata moglie.

L'identificazione di questi animali in ricami preziosi è già avanzata nel commento di Gomme-Sandbach²⁷ e qui, naturalmente, viene subito in mente il confronto con le stoffe cosiddette copte, ma che dovremmo semplicemente dire egiziane per la provenienza, e romane o tardo romane per l'età: fra i molteplici pregevoli frammenti se ne possono segnalare alcuni che offrono proprio la presenza degli animali menzionati in Menandro²⁸.

Dopo il riconoscimento, il padre chiede alla ragazza notizia degli altri oggetti che erano stati depositati insieme ai due bambini. Glicera risponde che non ci sono più – l'opinione comune (Gomme-Sandbach e Ferrari), che condividiamo, è che mancano perché erano stati affidati al fratello – ma Glicera sa dalla sua serva di che cosa si trattava (vv. 815-816):

- ἦν καὶ δέραια καὶ βραχῦς τις [δι]άλιθ[ος]
 κόσμος προσῶν γνώρισμα τοῖς [ἐκκει]μένοις.

Erano cioè:

²⁶ Trad. F. Ferrari.

²⁷ In Gomme-Sandbach 1973, 519, nota al v. 768, si parla di «woven figures», come è corretto. Meno preciso è il riferimento in Barns-Lloyd-Jones 1964, 30, in cui si spiega la proposta di integrazione αὐτοῦ ζώϊδα in apparato al r. 11 di P.Ant. I 15, mediante l'analogia a «small model animal that serve as recognition-tokens in the Perikeiromene (338 f.)». E Del Corno nella sua edizione menandrea (Milano 1966) a questo punto indica che «Pateco sta esaminando un oggetto insieme a Glicera» (p. 359). Incerto anche Arnott (ed. Loeb, 1996), che in nota al v. 768, parla di «some article» impossibile a identificarsi per la perdita del contesto precedente, che Pateco poteva aver visto o quando aveva ispezionato, poco prima, i «Glicera's clothes», o quando la bambina era stata esposta.

²⁸ Cfr. l'orbicolo del Brooklyn Museum di New York (Rutschowskaya 1990, 117), con la raffigurazione di un toro; Del Francia Barocas 1998, 88, n. 78, con un capro; *Tissus d'Egypte* 1993, 97, n. 40, sebbene di età abbastanza tarda, con un cervo, o forse una gazzella; infine l'orbicolo centrale del famoso 'Scialle di Sabina' del Louvre (Rutschowskaya 1990, 95), con la raffigurazione di Bellerofonte mentre combatte contro la Chimera con Pegaso, il cavallo alato.

a. Collane (δέραια): il termine δέραιον non risulta attestato nei papiri, che usano altri nomi per indicare le varie tipologie di collane²⁹, e compare di rado anche nei testi letterari (fra cui Men. *Epit.* 246 e 303, oltre a Euripide e Senofonte: cfr. LSJ, s.v.), comunque per lo più al plurale, come qui.

b. Un piccolo ornamento (κόσμος)³⁰ di pietre preziose (forse [δι]άλιθ[ος] che abbiamo incontrato anche nell'*Arbitrato*), γνώρισμα aggiunto agli altri.

In realtà, l'aggettivo διάλιθος qui è parzialmente integrato: è stato proposto «διάλιθος vel κατάλιθος» da Jensen, mentre Sudhaus pensava a ἀνώ-γλυφος, cioè «senza incisione»³¹; comunque sia, il riferimento ad un bene fornito di una o più pietre (lavorate o meno) sembra certo.

In generale, dunque, il plurale – per così dire vago – per indicare le collane, e l'indeterminatezza del secondo prezioso, un ornamento genericamente indicato, il quale era sì fatto di pietre preziose ma era anche piccolo (βρα-χύς), avvicinano questi gioielli a quei piccoli preziosi analizzati or ora nell'*Arbitrato*.

Inoltre proprio questa descrizione sommaria – a nostro parere – sembra come spostare l'attenzione sugli altri γνώρισμα, i tessuti che sono menzionati prima e tornano anche subito dopo, proprio per evidenziare l'importanza e il pregio di questi ultimi, anch'essi probabilmente ricamati dalla madre.

c. Infatti, destinati evidentemente al fratello, risultano i beni descritti ai vv. 820-823:

1. una fascia purpurea decorata con un coro di fanciulle

[πορφυρ]ᾶ ζώνη τις ἦν

(...) χορός τε παρθένων ἔνταυθά τις.

2. una mantellina leggerissima

δ[ιαφαν]ές τε χλ[ανί]διον

3. una fascia dorata

χρυσῆ τε μίτρα³².

1. e 3. I termini ζώνη e μίτρα sono ben attestati sia nei testi letterari che nei papiri documentari, e in entrambi possono avere una gamma di significato tale che sembra difficile poterli identificare con esattezza: ζώνη, infatti, è in genere la «cintura», ma può indicare anche qualunque tipo di «fascia»; può essere per uomo o per donna, con destinazioni d'uso diverse, di conteni-

²⁹ Cfr. Russo 1999, 61, con l'elenco dei termini usati nei papiri e la correzione della forma (parzialmente integrata in SB XVI 12421) del composto co-radiale περιδέριον in περιδέξιον, «bracciale».

³⁰ Per l'uso del termine κόσμος nei papiri, cfr. Russo 1999, 239-241.

³¹ Cfr. ed. Sandbach in app.

³² Si noti che per ragioni metriche Herwerden propone lo scambio di questi due termini: μίτρα τε χρυσῆ. Cfr. Gomme-Sandbach 1973, 524.

mento, di decoro, o anche militare. Anche *μίτρα*, che ha solo tre attestazioni nei papiri (tutte del III sec. d.C.), può indicare sia una fascia, sia una benda, ma può corrispondere anche a un vero e proprio particolare copricapo³³.

In particolare il fatto che uno scolio a Sofocle (*sch. El.* 452a², p. 177 Xenis) avvicini *ζώνη* a *μίτρα* e a *ταινία*, che indica la striscia vera e propria (quasi mai attestata nei papiri), ci pare avvalorare la possibilità che questi termini siano sinonimi anche in questo caso: dunque, pensiamo che qui fossero indicate delle fasce – forse destinate al neonato, o forse da mantenere nel suo corredo per poi essere utilizzate quando fosse diventato adulto.

E ciò tanto più perché dovevano essere fasce ben preziose: la *μίτρα* era addirittura intessuta con filo d'oro, mentre della *ζώνη* si descrive anche il ricamo che comportava un gruppo di fanciulle danzanti, e con questo ritornano alla mente ancora le molteplici stoffe che ci restituiscono fanciulle e menadi danzanti³⁴. La *ζώνη*, inoltre, era specificata da un aggettivo perduto ora in lacuna che Sudhaus ipotizza come «*πορφυρᾶ vel ἀργυρᾶ*» (cfr. ed. Sandbach in app.), e i più integrano con [πορφυρ]ᾶ.

2. Quanto al *δ[ιαφαν]ῆς χλ[ανί]διον*, entrambi i termini sono in gran parte integrati: il primo editore del testo, Alfred Körte, non trascriveva nulla in questo punto; l'integrazione si deve a Siegfried Sudhaus, ma il controllo su un'immagine digitale di P.Lips. inv. 613 (MP³ 1305.1; LDAB 2677) che conserva il passo, non sembra consentire una conferma effettiva di tale lettura, e ciò desta un po' di sospetto.

χλανίδιον, come *χλανίς* di cui è diminutivo, ha per lo più il significato di mantellina femminile; solo più tardi assume quello di *paludamentum*, cioè di mantello militare, ed è questo il significato che manterrà nei papiri documentari³⁵. Un ulteriore significato, quello di «lenzuolo», «coperta»³⁶, potrebbe essere in questo contesto molto adeguato, e con esso potrebbe adattarsi anche il senso di «trasparente» (*διαφανής*), che troviamo ancora, per es., in riferimento al termine *χιτών*, per quel che riguarda le attestazioni letterarie,

³³ Per questi termini si rimanda a S. Russo, *Bende e fasce nei papiri*, in corso di stampa in *Comunicazioni dell'Istituto Papirologico «G. Vitelli»*; cfr. anche Gomme-Sandbach 1973, 524.

³⁴ Cfr., per es., Rutschowskaya 1990, 28-29 e 110, con figure danzanti in scene bacchiche; 111, con la 'danzatrice di Berna', e 112, con una menade danzante, qui confronto tanto più interessante per la presenza di filo d'oro.

³⁵ Nei papiri, infatti, *χλανίδιον* ha poche attestazioni, tutte molto tarde e probabilmente riferite a indumenti per uomini: P.Rain.Cent. 162, 10, con la menzione del termine *tribunus*; SB VI 9570, 3, forse destinato a un soldato (cfr. anche Russo 2004, 79); SB XXII 15248, 6 (su cui vedi F. Morelli, in «Ant. Tard.» 12, 2004, 71-72 e nota 89); SPP XX 245, 3-5 (su cui vedi BL IX 349; X 273; XI 268; XII 278).

³⁶ Cfr. LSJ, «blanket» con il riferimento a Mel. AP 5.173.2 (s.v. *χλανίς*) e a E. Or. 42 (s.v. *χλανίδιον*).

mentre nei papiri è presente a specificare, forse, un ricamo³⁷. Tuttavia l'incertezza della lettura non consente affermazioni sicure. Comunque sia, ci pare plausibile pensare che, come i precedenti termini ζώνη e μίτρα erano stati usati col significato più sfumato e generico di «fasce», anche di questo terzo bene il significato dovesse essere abbastanza generico, e quindi χλανίδιον, sempreché questo fosse il termine davvero usato da Menandro, poteva riferirsi a una stoffa da usarsi come copertina o da destinarsi, come le altre qui menzionate, ad un utilizzo da adulti.

Come nell'*Arbitrato* si è parlato di pendenti e amuleti, destinati a protezione, decoro o divertimento del piccolo, così, qui nella *Tosata*, nella prima sezione si descrivono dei tessuti per la bambina, che potremmo immaginare come una specie di copertina o una stoffa ricamata, destinata all'uso quando fosse stata in età maggiore; e per il maschio gioielli e fasce, e forse di nuovo una copertina, anche essi con diversi possibili utilizzi. Dunque, anche in questo passo non bisogna pensare ad oggetti veri e propri, perché una veste vera e propria o un copricapo precostituito non sarebbero serviti a dei neonati.

Appare interessante sottolineare come Menandro non abbia, fin qui, mai usato un termine veramente preciso dell'abbigliamento: non per gli altri oggetti di Moschione, né per il bellissimo tessuto ricamato di Glicera che non è ulteriormente descritto nei dettagli. Questa genericità dei termini utilizzati potrebbe avere, a nostro avviso, un motivo ben specifico; infatti, nell'economia della scena menandrea il punto cruciale non è *cosa* siano questi oggetti, ma *come* sono fatti, con l'implicazione, naturalmente, di *chi* li ha fatti, cioè la madre.

Di più non vorremmo dire, se non richiamare l'attenzione su un nome di abito vero e proprio che compare nella terza scena di agnizione menandrea³⁸, e che ci sembra opportuno trattare brevemente per supportare quanto abbiamo detto finora e rafforzare questa nostra idea. Nel *Sicionio*, al v. 280, dopo una lacuna di una cinquantina di versi, nella scena di riconoscimento di Filumene, qualcuno³⁹ descrive la tunichetta che copriva il corpo della piccola, definendola:

πτέρυξ χιτωνίσκου γυναικείου διπλῆ
«... la falda doppia di una tunichetta femminile»

³⁷ L'aggettivo δ[ιαφαν]ές, anch'esso qui in gran parte integrato, è abbastanza raro: è usato per il vetro o per l'acqua; in riferimento alle vesti (χιτών) appare in Ar. *Lys.* 48, e in un frammento menandreo (χιτωνάριον, fr. 727), mentre nei papiri si ritrova in SB XXII 15248, 4, riferito forse a un ricamo (ἀκρούλιον) trasparente. I papiri, però, sembrano offrire anche altri termini che potrebbero indicare la trasparenza del materiale, ἰσχνός, ὑδάτινος, κροσταλλοειδής, ἀραγνίτιος, per i quali si rimanda a S. Russo, *Stole*, in corso di pubblicazione.

³⁸ Già ricordata insieme alle altre da Gomme-Sandbach 1973, 520.

³⁹ Per l'ampiezza della lacuna e per la distribuzione delle battute, cfr. Ferrari 2001, 1031.

e indicando, nei malridotti versi successivi, informazioni coloristiche e forse di manifattura relative alla veste stessa:

ἔ]κρυπ[τε γὰρ σώμ' ἠνίκ' ἐξεπέμπομεν
 [πρὸς τὴν] ξένην σε τὴν τότε αἰτοῦσαν τέκνα.
 [± 5]νεστιν ἄλλα τῷ βεβαμμένῳ
 [± 5]τ' ἔχουσα χρώματος φύσιν
 [πέριξ ἰώ]δους τὸν μέσῳ δὲ πορφύρας
 [± 5]δη καυτός.

«copriva il tuo corpo quando ti mandammo lontano [presso la] donna straniera che allora agognava di avere dei figli [...] nel tessuto colorato ci sono altri [...] e ha colore violaceo [sull'orlo,] e la zona mediana è di porpora [...] io stesso» (trad. F. Ferrari).

In questo caso, in realtà, non si tratta di un oggetto che accompagna la piccola, dunque di uno γνώρισμα in senso stretto, cioè di un oggetto affidabile perché potesse essere riconosciuta; è, invece, l'abito che lei stessa indossava quando è stata rapita, all'età di 4 anni col suo servo Dromone (v. 355); e certamente è un oggetto che può concorrere anch'esso alla sua identificazione. Per fare un esempio in termini moderni, è come quando si diffonde una richiesta di aiuto per rintracciare una persona scomparsa dandone una descrizione sommaria: «è scomparso il Tizio, che indossa jeans e maglietta verde», diremmo oggi. E così per Filumene: «al momento della scomparsa la bambina indossava una tunichetta e qualcos'altro con i bordi viola».

Alla fine di questa breve ricognizione a quale conclusione possiamo giungere?

Da un lato dovremmo essere un po' pessimisti: nelle scene analizzate Menandro non mostra avere molti punti di contatto con il linguaggio di tutti i giorni dei documenti papiracei; parecchi dei termini da lui usati non si ritrovano espressamente e precisamente menzionati nei papiri.

D'altro lato, però, già questo breve *exemplum* di indagine interdisciplinare ha permesso l'identificazione fra alcune parole pronunciate dagli attori sulla scena e il possibile aspetto concreto degli oggetti che esse rappresentavano, e dimostra, per quel che riguarda più da vicino il progetto lessicografico che abbiamo intrapreso, quali progressi si possano compiere sulla via della conoscenza e della comprensione dei mille aspetti del vivere quotidiano in Egitto e, in generale, nel mondo antico.

Riferimenti bibliografici:

- J. W. B. Barns - H. Lloyd-Jones, *A Fragment of New Comedy: P. Antinoopolis 15*, «JHS» 84, 1964, 21-34.
- C. V. Daremberg - E. Saglio, *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio. Consultation de l'ensemble du corpus*, online: <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr>
- L. Del Francia Barocas (ed.), *Antinoe cent'anni dopo*, Firenze 1998.
- J. Diggle, *Theophrastus. Characters*, Cambridge 2004
- A. Dimitrova-Milčeva, *Antike Gemmen und Kameen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Sofia*, Sofia 1980.
- F. Ferrari, *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001.
- A. W. Gomme - F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- H. Guiraud, *Intailles et camées romains*, Paris 1996.
- M. Henig, *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Cambridge 1994.
- C. Johns, *The Jewellery of Roman Britain*, London 1996.
- Jouer dans l'Antiquité. Musée d'Archéologie Méditerranéenne - Centre de la Vieille Charité, 22 novembre 1991 - 16 février 1992*, Marseille 1991.
- M.-O. Kastner, *L'enfant et les jeux dans les documents d'époque romaine*, «BAGB» 1995, 85-100.
- N. Lewis, *Greeks in Ptolemaic Egypt: Case Studies in the Social History of the Hellenistic World*, Oxford 1986.
- G. Losfeld, *Essai sur le costume grec*, Paris 1991.
- A. Martina, *La Membrana Petropolitana e il Cairense dopo i nuovi papiri degli Epitrepontes*, in G. Bastianini - A. Casanova (edd.), *Menandro, cent'anni di papiri. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze 2004, 107-125.
- A. Passoni Dell'Acqua, *Notazioni cromatiche dall'Egitto greco-romano. La versione dei LXX e i papiri*, «Aegyptus» 78, 1998, 77-115.
- A. Passoni Dell'Acqua, *Appunti sulla terminologia dei colori nella Bibbia e nei papiri*, in *Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia*, Firenze 2001, II, 1067-1075.
- L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'oro dei Romani. Gioielli di età imperiale*, Roma 1992.
- Portraits de l'Égypte Romaine*, Paris 1998.
- S. Russo, *Un letto tricliniare in P.Oxy. X 1277*, in *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists, Copenhagen, 23-29 August, 1992*, Copenhagen 1994, 500-503.
- S. Russo, *I gioielli nei papiri di età greco-romana*, Firenze 1999.
- S. Russo, *Le calzature nei papiri di età greco-romana*, Firenze 2004.
- M.-H. Rutschowskaya, *Coptic Fabrics*, Paris 1990.
- Tissus d'Égypte. Témoins du monde arabe. VIII^e-XV^e siècles. Collection Bouvier*, Genève-Paris 1993.
- S. Witkowski, *Epistulae privatae graecae*, Leipzig 1906.

OPINIONI ANTICHE SULLO STILE DI MENANDRO

Lo stile di Menandro non ha ricevuto particolare attenzione da parte dei moderni. Del più importante commediografo della Νέα, nonché dell'unico di cui, grazie ai papiri, rimanga qualcosa di più che un arcipelago di frammenti quasi sempre decontestualizzati, gli studiosi hanno indagato con ogni mezzo il retroterra filosofico¹, la dimensione etica, la tecnica teatrale, il tratteggio psicologico dei personaggi, e molte altre problematiche relative alla sfera ideologica e drammaturgica. Gli aspetti strettamente formali sono rimasti – comprensibilmente, in questo specifico caso – un po' in secondo piano, e se su lingua e versificazione menandree una certa bibliografia si è comunque sviluppata², pochissimi restano invece i contributi relativi al suo stile³.

Diversa sembra essere stata la visione degli antichi, e non solo perché per loro, che avevano il beneficio di poter leggere molta più Commedia Nuova rispetto a noi, Menandro non era un *unicum* come lo è divenuto nel ventesimo secolo: le sue virtù letterarie e il suo primato tra i rappresentanti della Νέα non sono mai stati messi in discussione. Tuttavia dell'autore del *Dyskolos* si apprezzavano anche le qualità stilistiche, e a volte in una prospettiva piuttosto inattesa. Con quest'ultima affermazione mi riferisco soprattutto a un curioso passo del commento a Terenzio risalente ad Elio Donato, a *Phorm.* 5 (II p. 351.5-10 Wessner = Men. test. 65 K.-A.)⁴:

1. tenui esse oratione et scriptura levi] *imperitum inducit criminatorem, qui hoc obiciat, quod proprium debet esse comici stili.* 2. *revera autem hoc deterior a Menan-*

¹ Piace, in un convegno dedicato alla memoria di Adelmo Barigazzi, ricordare il volume tuttora fondamentale da lui dedicato a *La formazione spirituale di Menandro* (Barigazzi 1965).

² È possibile rendersene conto dall'utilissima rassegna di Katsouris 1995, rispettivamente 68-71 e 72-73.

³ Al classico lavoro di Sandbach 1970 sulle variazioni stilistiche in Menandro si affiancano Feneron 1974, dedicato ad alcuni specifici procedimenti espressivi (rime ed assonanze a fine verso, ripetizioni verbali, giuramenti), e Del Corno 1994, sul rapporto tra stile ed esigenze enunciative e rappresentative. Uno studio approfondito dei livelli stilistici delle commedie menandree superstiti sarebbe, credo, assai utile.

⁴ Testo secondo Wessner 1902-08, II 351; su *in tragoedia* torneremo più oltre. Il *deterior Menandro* dei codici O (Oxon. Lincoln. lat. 45, del XV sec.) e V (Vat. Regin. lat. 1496, anch'esso del XV sec.), esponenti della tradizione 'italiana' dell'opera (sulla loro possibile collocazione stemmatica vd. Zwierlein 1970, 107 e *passim*, con le riserve di Reeve 1978, 617-618, e ulteriori precisazioni in Reeve 1979, 320-322; breve sintesi in Reeve 1983), non è che una trivializzazione, verosimilmente poligenetica, del raro impiego di *alab* + ablativo per il secondo termine di paragone (un uso per cui le sintassi più diffuse citano proprio il passo donatiano: cfr. Ernout-Thomas 1953, 171; Hofmann-Szantyr 1972, 111; Traina-Bertotti 1993, 123; Conte-Berti-Mariotti 2006, 131).

dro Terentius iudicabatur, quod minus sublimi oratione uteretur; quod ipsum nunc purgat dicens in tragoedia altiora posse transire.

2 a Menandro} a om. OV

Nessuno oggi affermerebbe che Menandro si esprimeva *sublimi oratione*. È pur vero che *minus sublimi* è una sorta di litote, finalizzata ad asserire non tanto che lo stile di Menandro sia *sublimis*, quanto che quello di Terenzio sia più dimesso del suo: nondimeno, il concetto che Menandro si esprima in tono elevato rimane. Se volessimo paragonare il greco del *Vangelo di Matteo* a quello di Giuseppe Flavio, potremmo dire che Matteo è «meno classicizzante» o «meno elaborato», ma non «meno roboante», perché Giuseppe roboante non lo è. Benché il commento donatiano a Terenzio come lo conosciamo oggi sia il frutto di varie stratificazioni⁵, così che non in ogni sua parte sarà lecito identificare le esatte opinioni di Donato, si tratta comunque di un testo piuttosto ben organizzato, il cui autore o revisore non si esprime a caso. È altresì ben noto che *sublimis* ha uno spettro semantico abbastanza ampio, che oltre al 'sublime' propriamente detto, ossia lo ὑψος dello ps.-Longino, copre anche l' 'alto', l' 'elevato'⁶: con tutto ciò, la peculiarità di questa presunta 'elevatezza' del dettato menandro rimane, e sembra opportuno domandarsi quali siano i presupposti culturali di tale giudizio.

In effetti, altre sono le qualità che nel mondo greco e romano si attribuivano al nostro autore. Plutarco giudicava la sua dizione «soave e piana»⁷; il Demetrio del *Περὶ ἐρμηνείας* la apprezzava in quanto adatta alla recitazione⁸; Quintiliano ne lodava la ricchezza espressiva e la capacità mimetica⁹; secondo Dione di Prusa, quest'ultima lo rendeva superiore ai comici

⁵ Se ne era reso conto già Schopen 1821, 43-50. Vd. Rabbow 1897, 311-312 e *passim*; Smutny 1898; Wessner 1902-08, I XLV-XLVII; Grant 1971, 197; Magallón García 2002, 20. Il sistematico sforzo di distinguere il Donato originario dalle interpolazioni successive intrapreso da Karsten (1907, e anche 1911) e culminato nella sua edizione 'analitica' (1912-13) peccava di eccessivo ottimismo, ma alcune delle sue idee meritano tuttora attenzione.

⁶ Cfr. Haffter 1935; Brink 1963-82, a Hor. *ars* 165 (II 237) ed *epist.* 2.1.165 (III 209); Migliorini 1980, in part. 63-65.

⁷ *Quaest. conv.* 7.8.3, 712B (Men. test. 104 K.-A.): ἢ τε γὰρ λέξις ἡδεῖα καὶ περὶ. Da parte di Plutarco, è tutt'altro che una critica: cfr. Nocchi 2012, 119 n. 71; Nervegna 2013, 115 e 120.

⁸ Demetr. *eloc.* 193 (Men. test. 84 K.-A.): ἐναγώνιος μὲν οὖν ἴσως μᾶλλον ἢ διαλελυμένη λέξις, ἢ δ' αὐτὴ καὶ ὑποκριτικὴ καλεῖται [...]. διὰ τοῦτο δὲ καὶ Μένανδρον ὑποκρίνονται «ὄντα» [suppl. Kassel] λελυμένον ἐν τοῖς πλείστοις, Φιλίμονα δὲ ἀναγινώσκουσιν. «Pertanto lo stile sciolto è forse più adatto ai dibattiti; esso viene anche definito recitativo [...]. Per questa ragione Menandro, il cui stile è per lo più sciolto, viene recitato, mentre Filemone letto» (trad. Marini 2007, 115; sulle implicazioni del passo vd. il commento della stessa studiosa, 253-254, con bibliografia anteriore).

⁹ Quint. 10.1.69 (Men. test. 101 K.-A.): *hunc* [scil. Euripidem] *et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diverso, Menander, qui vel unus meo qui-*

della Ἀρχαία¹⁰. Altro si potrebbe aggiungere¹¹. Non fanno realmente eccezione i versi del tardo Cristodoro di Copto, secondo cui Menandro avrebbe «mischiato all'amore l'austero fiore del dolce canto»¹². Per quanto una terminologia come σεμνὸν ἄνθος μελίφρονος ἀοιδῆς possa sembrare adatta a poesia epica, o comunque elevata¹³, ciò rientra nel registro espressivo tipico di Cristodoro, altisonante e spesso sovradimensionato: Demostene sembra un mistico neoplatonico (25: Πειθοῦς θελξινόοιο νοήμονα πυρσὸν ἀνάψας), Eraclito una figura divina (354: θεοεΐκελος ἀνήρ), e così anche il passo su Menandro non sarà altro che una celebrazione del commediografo, che non implica una valutazione del suo stile – casomai, in σεμνόν è da vedersi una connotazione etico-estetica, relativa a quella stessa σεμνότης per cui Menandro viene preferito ad Aristofane nella *Comparatio* plutarchea¹⁴ (su cui torneremo più oltre). Anche Giulio Cesare, nei noti versi che costituiscono la più celebre teorizzazione antica della superiorità di Menandro su Terenzio¹⁵, pone il confronto su un piano nettamente diverso da quello del passo donatiano:

dem iudicio diligenter lectus ad cuncta quae praecipimus effingenda sufficiat: ita omnem vitae imaginem expressit, tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus personis adfectibus accommodatus. Vd. soprattutto Nocchi 2012, 114-115.

¹⁰ D. Chr. 18.7 (Men. test. 102 K.-A.): ἦ τε γὰρ τοῦ Μενάνδρου μίμησις ἅπαντος ἤθους καὶ χάριτος πᾶσαν ὑπερβέβηκε τὴν δεινότητα τῶν παλαιῶν κωμικῶν. Cfr. Garzya 1959, 244-246; Jakobi 1996, 128. Il passo dioneo era sospettato di corruzione, e non senza qualche ragione, da von Arnim 1896, 252 («lacunosa aut graviter corrupta; neque μίμησις χάριτος recte dicitur...»): mi domando se qualcuno abbia mai proposto di emendare χάριτος in χάρις.

¹¹ Sui vari giudizi antichi su Menandro (testt. 83 ss. K.-A.), cfr. le panoramiche – in parte superate, ma non inutili – di De Falco 1930 e di Del Corno 1966, 81-85; analisi molto interessanti offre ora Nervegna 2013, *passim*.

¹² Christod. AP 2.366 (Men. test. 39 K.-A.): μίξας σεμνὸν ἔρωτι μελίφρονος ἄνθος ἀοιδῆς.

¹³ Un possibile debito di questo verso cristodoreo nei confronti di Simon. fr. 11.23 West² = 3b.19 Gentili-Prato² (passo decisamente epicheggiante, sebbene testualmente incerto) ho ipotizzato in Magnelli 2013, 306.

¹⁴ Vd. in proposito Tissoni 2000, 234, con opportuno rimando a Del Corno 1966, 83-84.

¹⁵ Caes. fr. 1 Blänsdorf = Courtney (Men. test. 64 K.-A.). La bibliografia su questi sei esametri è notoriamente vasta: tuttora fondamentale l'amplissima analisi di Schmid 1952, in particolare 250-271, da affiancare col commento di Courtney 1993, 153-155, e con i recenti Scarcia 1993 (non in tutto condivisibile, a mio parere) e Marciniak 2008, 215-218. Appartiene ormai alla storia la stravagante idea di Léon Herrmann, che voleva unire questi versi ai quattro di Cic. fr. 2 Blänsdorf = Courtney (citati subito prima dal testimone, Suet. *vit. Ter.* 7) dando loro un'unica paternità ciceroniana (Herrmann 1930-32, poi ribadito in Herrmann 1954): l'ipotesi trovò a suo tempo alcuni sostenitori, tra cui in particolare il dotto Ferrarino 1939, ma non resse alle opportune critiche di Perrotta 1939, di Schmid 1952, di Traglia 1974, 153-155, e di vari altri. Né ha goduto di maggior fortuna la proposta di Bickel 1957, 33-34,

*tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,
poneris, et merito, puri sermonis amator.
lenibus atque utinam scriptis adiuncta foret vis
comica, ut aequato virtus polleret honore
cum Graecis, neve hac despectus parte iaceres!* 5
unum hoc maceror ac doleo tibi desse, Terenti.

3 post *vis* interp. Bentley 5 *despectus* cum uno dett. Regius, Calphurnius, alii edd. vett.: *despectus ex* vel *despecta ex* cett.: *despecte* (voc.) *ex* Baehrens prob. Courtney: *despecta...* *iaceret* ed. pr.

Che si tratti di *vis comica*, come ritiene la maggior parte degli studiosi, o semplicemente di *vis*, come preferiva intendere Bentley unendo *comica* a *virtus*¹⁶, ciò che secondo Cesare sarebbe proprio di Menandro (e non di Terenzio) è il ‘vigore’, l’‘efficacia’ della sua scrittura, contrapposta a quella *lenis* del suo imitatore latino. Sono in discussione le doti dei due poeti in quanto specificamente autori di teatro, e questo ha ben poco a che fare con la loro vera o presunta elevatezza stilistica. *Vis* non equivale ad *oratio sublimis*¹⁷.

La risposta va cercata, credo, in due direzioni. Anzitutto, la seconda parte della nota donatiana può essere rivelatrice di cosa si intendesse con *minus sublimis*. Si sta trattando il passo del prologo del *Phormio* in cui Terenzio afferma che il suo consueto detrattore

*ita dicitat, quas ante hic fecit fabulas
tenui esse oratione et scriptura levi:* 5
*quia nusquam insanum scripsit adolescentulum
cervam videre fugere et sectari canes
et eam plorare, orare ut subveniat sibi.*

Secondo il commentatore, ossia Donato e/o eventuali concrezioni successive, il poeta ribatterebbe alle accuse *dicens in tragoedia altiora posse transire*. L’espressione non è perspicua, forse anche a causa di un piccolo guasto testuale, ma ove si reintegri una sola lettera, leggendo *in tragoediam* – come mi suggerisce Mario Labate, e come confermano vari paralleli: vd. *infra* – il suo significato diventa sufficientemente chiaro: «toni più elevati rischierebbero di passare alla tragedia». Ovvero, l’opera travalicherebbe i confini imposti dal genere letterario, trasformando indebitamente la commedia in

secondo cui l’autore sarebbe in realtà il poeta e oratore C. Giulio Cesare Vopisco († 87 a.C.): cfr. Soubiran 1972, 25-26.

¹⁶ Bentley 1728, 660 (1826, II 125); con lui concordava Meineke 1823, xxxvi. Cfr. Schmid 1952, 250-268; Scarcia 1993, 518 n. 18.

¹⁷ Pace Flickinger 1931, 687, secondo cui quest’ultima «is what Caesar meant by *vis* in his epigram» (prima di lui si era mosso su questa strada Hartman 1895, 210 n. 1). La sua idea, priva di adeguati fondamenti lessicali, fu confutata già da Klotz 1932, 556.

tragedia. In realtà, Terenzio non sta affermando questo, o almeno non a chiare lettere, anche se forse lo sottintende. Ciò che si evince dai vv. 6-8 è che egli si vanta di non aver mai rappresentato scene surreali ed esageratamente patetiche, e Donato attesta che l'allusione riguarderebbe proprio qualche opera del maligno Luscio Lanuvino¹⁸. Che quest'ultimo avesse introdotto una situazione così peculiare – il giovane fuori di sé, la cerva che chiede aiuto, etc. – in una tragedia, o, meglio, che l'avesse inscenata in una commedia, in cui però Terenzio la considerava di sapore tragico, è una deduzione dei moderni probabilmente giusta¹⁹, ma basata in buona parte sulle considerazioni dello stesso Donato, sempre improntate a una netta divisione tra i generi letterari: cfr. le sue note a *Phorm.* 6.1 (p. 351.12-13 W.), *ideo videmur leves tenuesque, inquit, quia in comoedia prodigia facta <non> sunt nec tragoedias concitavimus*²⁰; a *Phorm.* 6.4 (p. 351.16-18 W.), *ut comicam personam ostenderet, artificiose imminuit 'adulescentulum', quo magis persona a sublimitate tragica discessisset*; a *Phorm.* 7.1 (p. 351.19-20 W.), *hic affectus a comoediis removendus est*; a *Phorm.* 8 (p. 352.1-3 W.), *haec omnis περίσταςίς tragica est et ideo in comoedia vitiosa ducitur*. Insomma, il commentatore legge questo passo del prologo come una precisa distinzione non solo tra ciò che è appropriato e ciò che non lo è, bensì tra commedia e tragedia. Tale prospettiva ricorre spessissimo nell'esegesi donatiana a Terenzio. In *Ad.* 111-112 Demea, spazientito per i discorsi del fratello Micionne, sbotta: *pro Iuppiter, tu homo adigi' me ad insaniam! / non est flagitium facere haec adulescentulum?*. Donato, o chi per lui, chiosa il v. 111 in modo tutt'altro che banale (II p. 29.12-14 W.):

quia 'pro Iuppiter' tragica exclamatio est, bene tamquam ipse se reprehenderet Demea adiecit 'tu homo rediges me ad insaniam'.

È ovvio che il Demea terenziano non voleva sottintendere un'idea del genere: ma il commentatore, che su *Phorm.* 5 aveva probabilmente inteso bene²¹, qui invece sovrainterpreta, trasformando un'espressione di semplice enfasi in uno spunto metaletterario (esegesi magari non vera, ma certo ben trovata). Lo stesso avviene poco oltre, ai vv. 196-197, quando Sannione

¹⁸ Donat. ad Ter. *Phorm.* 6.2 (II p. 351.14-15 W.): *sed etiam imperite scribere ostendit Luscium Lanuvinum*. Il passo è tramandato dai vari codici in forme assai diverse (vd. l'apparato di Wessner), ma il senso è comunque intelligibile.

¹⁹ Le problematiche del passo sono sintetizzate bene nel classico Dziatzko-Hauler 1913, 89-90, cui si affiancano le più ampie discussioni di Ronconi 1972, 41-43, e ora di Bianco 2009, in particolare 69-71. Ad una scena onirica pensava Leo 1912, 162 n. 3.

²⁰ Così Wessner, al cui apparato si rimanda per la situazione testuale del passo (il *non in comoedia prodigia facta sunt et tragoedias concitavimus* delle edizioni precedenti aveva introdotto Hartman 1895, 199 a espungere *facta sunt*).

²¹ Lo sottolinea Bianco 2009, 71.

esclama *pro supreme Iuppiter, / minime miror qui insanire occipiunt ex iniuria!*. Il nostro commentatore osserva (II p. 44.11-13 W.):

et simul animadvertit vigilantem poetam, ubicumque in comoedia vocem tragicam extulerit, statim personam insanam dicere.

Il procedimento che egli ha ritenuto di individuare a proposito del v. 111 appare qui elevato a norma²²: «l'attento poeta, ogni volta che in una commedia» – e si noti *in comoedia*, non *in hac comoedia*: la teorizzazione ha valore generale – «impiega un'espressione tragica, subito afferma che quella persona è folle» (eppure il malconcio lenone non dichiara di essere impazzito lui stesso, ma solo di capire come ciò possa succedere)²³. L'attenzione del commentatore per lo stile tragico, vero o presunto, ritorna molte altre volte: cfr. anzitutto le sue osservazioni a *Phorm.* 137.2 (II p. 386.23-24 W.), *et simul vigilavit poeta, ne... res tota migraret in tragoediam*²⁴; a *Phorm.* 750.2 (II p. 472.14-15 W.), *nec in comoedia possunt nimis miserabiles mortes esse, ne res in tragoediam transiret [transiliret dub. Wessner]*; ad *Ad.* 541.1 (II p. 112.16 W.), *ne fatigatio eius in tragoediam transiliret* (tre passi che rendono quasi certa la correzione *in tragoediam... transire* nel commento a *Phorm.* 5), e ancora:

– ad *Andr.* 105.3 (I p. 71.16-18 W.), *animadvertit ubique a poeta sic induci comicas mortes, ut cum ad necessitatem argumenti referantur, non sint tamen tragaicae*;

– ad *Andr.* 606.1 (I p. 188.10 W.), *non dixit 'gladium' aut 'laqueum', ne esset tragicum*;

– ad *Andr.* 642.1 (I p. 198.8-9 W.), *alioquin si prior vociferari potuisset, tragica exclamazione usus fuisset*;

– ad *Andr.* 865.4 (I p. 240.16-18 W.), *ne quid fiat tragicum in comoedia, usque ad vincula ira progreditur nec quicquam temptat ulterius*;

– ad *Eun.* 446.1 (I p. 367.15-17 W.), *nam si hoc tollas, aut excludendus est Phaedria aut ex dolore militis in hac fabula fit exitus tragicus*;

– ad *Ad.* 686 (II p. 138.1-2 W.), *vide et rem dici et abesse tragicam exclamationem*;

– a *Hec.* 284.4 (II p. 243.13 W.), *nimis enim tragicum fieret 'satius erat in mari perire'*;

²² Sui due passi vd. anche Jakobi 1996, 132 e n. 345.

²³ Anche qui Donato interpreta il testo portando acqua al proprio mulino: *sensus hic est: insanos fieri per iniuriam plerosque mirabar, sed iam non miror, postquam ego ipse per iniuriam, quam sum passus, insanire compellor adeo, ut exclamem 'pro Iuppiter!'* (p. 44.8-11 W.). Eppure lui stesso – se entrambe le osservazioni sono sue – aveva riconosciuto poco prima che un'esclamazione del genere non implica necessariamente un contesto elevato: *non abhorret a persona et plebei et lenonis et vim passi Iovem ipsum convicio prosequi, ut cotidie videmus ab hominibus eius loci et ordinis fieri* (p. 44.4-6 W.).

²⁴ Cfr. Bianco 2009, 83.

– a *Hec.* 563.4 (II p. 292.12-14 W.), *id agitur, ne sub hoc incerto intercipiatur puer et tragoedia fiat ex comoedia*;

– a *Phorm.* 281.1 (II p. 419.13-15 W.), *unde scit? an hic poetae virtus est, quod omnia ante inducatur cognovisse, ne in scaena haec ut nova audiens tragicis motibus insaniret?*²⁵.

Una concessione, per così dire, allo stile tragico il nostro esegeta si mostra disposto a farla senza protestare nel commento ad *Ad.* 790 (II p. 154.17-19 W.)²⁶:

1. o caelum, o terra, o maria Neptuni! [...] 2. *et hoc est, quod ait Horatius in arte poetica* [93] *'interdum tamen et vocem comoedia tollit'*.

In questo caso, almeno, non possiamo dargli torto: il verso ha realmente un tono elevato, che sa di paratragedia²⁷. Al di là di ciò, è evidente che tutti i passi qui esaminati hanno in comune un medesimo presupposto: l'idea di un Terenzio assai temperante, che *vigilat* per non oltrepassare (quasi) mai il confine tra commedia e tragedia, e anzi coglie lui stesso l'occasione di ribadirne l'importanza. La riflessione sulle differenze tra i due generi letterari era diffusa a Roma quanto in Grecia²⁸, ma il suo ricorrere coerente e costante, direi quasi ossessivo, nel commento a Terenzio non sembra opera di qualche interpolatore. È verosimile che si tratti, se non degli *ipsissima verba* di Donato, quantomeno delle sue idee: il suo interesse per lo stile terenziano è ben noto, e lo studio di Rainer Jakobi l'ha messo in piena evidenza²⁹ – così come è nota, d'altro canto, la sua tendenza ad interpretazioni troppo libere o inutilmente complicate³⁰. E dunque, è proprio la (presunta) ritrosia di Terenzio ad impiegare stilemi tragici che renderebbe, secondo Donato, *minus sublimis* la sua *oratio*.

Non è peraltro il solo Donato ad apprezzare questo aspetto della poesia terenziana. Nel *De fabula* del meno noto Evanzio, anch'esso databile al IV

²⁵ Alcuni di questi passi erano già raccolti in Madyda 1951, 187-188 e in Cupaiuolo 1979, 184. Qualcun altro ancora se ne potrebbe aggiungere.

²⁶ Cfr. Madyda 1951, 195; Jakobi 1996, 131.

²⁷ Più che ai passi omerici e virgiliani adottati da Donato per documentare la divisione del cosmo in tre parti, sarà il caso di guardare a espressioni come il noto anon. *TrGF* 123a *μὰ γῆν, μὰ κρήνας, μὰ ποταμούς, μὰ νάματα*, riusato da più d'un poeta comico e parodiato da Aristofane in *Av.* 194 (vd. Fraenkel 1962, 71-75; Magnelli 1999, 166-167).

²⁸ Alcuni esempi in Schmid 1952, 239-240: ma il fenomeno è ben noto.

²⁹ Vd. Jakobi 1996, in particolare il capitolo su «Die stilistische Analyse» (113-132) e la sezione dedicata a «Das *genus dicendi* der terenzischen Komödie» (127-132). Della bibliografia precedente ricordiamo almeno Reich 1933 e Madyda 1951; mi sono purtroppo rimaste inaccessibili la dissertazione di Dorn 1906 e quella (dattiloscritta, a quanto mi risulta) di Klien-Paweletz 1948.

³⁰ Quantomeno nel suo approccio al testo di Virgilio: vd. Timpanaro 1986, 148-157 (e anche Timpanaro 2001, 116).

secolo³¹ e tramandato nel Medioevo assieme al commento donatiano, si esprime il medesimo concetto (3.5, p. 144 Cupaiuolo):

haec cum artificiosissima Terentius fecerit, tum illud est admirandum, quod et morem retinuit, ut comoediam scriberet, et temperavit affectum, ne in tragoediam transiliret. [...] illud quoque inter Terentianas virtutes mirabile, quod eius fabulae eo sunt temperamento, ut neque extumescant ad tragicam celsitudinem neque abiciantur ad mimicam vilitatem.

Quale sia la precisa relazione tra Evanzio e Donato, non è facile stabilirlo³²: comunque, al di là della topica lode della ‘misura’ di Terenzio (la cui *mediocritas* era apprezzata già da Varrone³³), il ribadire la sua alterità rispetto alla tragedia riflette un approccio analogo a quello donatiano. Sarà dunque il caso di domandarsi a chi si riferisse Donato scrivendo che *deterior a Menandro Terentius iudicabatur* su base stilistica. Certo non si riferiva al vecchio Lusio Lanuvino, cui i prologhi terenziani non attribuiscono niente del genere (*revera* sembra d'altronde implicare una certa distanza dal punto di vista precedentemente riportato; e l'imperfetto *iudicabatur* suggerisce un'opinione in certa misura diffusa e ricorrente). Si tratterà piuttosto di critici e studiosi di poesia tragica, forse più vicini nel tempo a Donato, che non necessariamente disprezzavano Terenzio ma, a quanto sembra, preferivano Menandro³⁴ per ragioni opposte a quelle di Donato e di Evanzio. In quest'ottica riconsidererei un passo della *Comparatio Aristophanis et Menandri* di Plutarco, o meglio dell'epitome in cui essa ci è giunta³⁵, che esalta la duttilità dello stile menandro (2, 853D-E = Men. test. 103 K.-A.):

ἡ δὲ Μενάνδρου φράσις οὕτω συνέξεται καὶ συμπέπνευκε κεκραμένη πρὸς ἐαυτήν, ὥστε διὰ πολλῶν ἀγομένη παθῶν καὶ ἠθῶν καὶ προσώποις ἐφαρμόττουσα

³¹ Vd. Cupaiuolo 1979, 7-13; allo stesso volume faccio riferimento per l'edizione critica del trattatello, che sostituisce quella di Wessner 1902-08 (I 11-22), nonché quelle parziali di Cantarella 1949 (15-17) e di Koster 1975 (122-126).

³² Pochi vorranno condividere l'ardimento con cui Scheidemantel 1883, 58-61, attribuiva proprio ad Evanzio alcuni dei passi donatiani citati *supra* su Terenzio e lo stile tragico. Ipotetica, ma meno peregrina, la dipendenza di Evanzio da un trattato greco su Menandro (forse la *Comparatio* plutarchea) postulata da Rabbow 1897, 315-317.

³³ Gell. 6.14.6: *vera autem et propria huiuscemodi formarum exempla in Latina lingua M. Varro* (fr. 322 Funaioli) *esse dicit ubertatis Pacuvium, gracilitatis Lucilium, mediocritatis Terentium*. Cfr. Jakobi 1996, 127; Holford-Strevens 2003, 222. Proprio in Varrone Welsh 2011 identifica la fonte del passo di Evanzio, di cui offre un'utile analisi.

³⁴ Il confronto tra i due è frequente in Donato (cfr. Puppini 1983), e dubito che fosse una sua esclusiva peculiarità. Non solo Menandro, ma anche Terenzio fu oggetto di notevole interesse da parte di scrittori ed eruditi della tarda antichità: vd. in proposito Marti 1974, 163-174, e Consoli 2009.

³⁵ Sulle caratteristiche dell'opuscolo basti qui rimandare a Di Florio 2008, 26-32.

παντοδαποῖς μία τε φαίνεσθαι καὶ τὴν ὁμοιότητα³⁶ τηρεῖν ἐν τοῖς κοινοῖς καὶ συνήθεσι καὶ ὑπὸ τὴν χρεῖαν ὀνόμασιν· ἐὰν δέ τις ἄρα τερατείας εἰς τὸ πρᾶγμα καὶ ψόφου δεῖσῃ, καθάπερ ἀύλοῦ πάντρητον ἀνασπάσας ταχὺ πάλιν καὶ πιθανῶς ἐπέβαλε καὶ κατέστησε τὴν φωνὴν εἰς τὸ οἰκεῖον.

Menandro non solo sa adattarsi ad ogni tipo di πάθη e di ἦθη mantenendo una sostanziale omogeneità espressiva, ma è anche capace di concedersi, ove occorra, «un'espressione roboante» (ψόφος), grazie alla sua abilità nell'innalzare repentinamente il tono e riportarlo altrettanto rapidamente all'altezza consueta, «come se, dopo aver aperto d'un tratto tutti i fori dell'aulo, efficacemente li richiudesse e ristabilisse il suono nel suo normale registro»³⁷. Secondo Plutarco, sapere all'occorrenza *vocem tollere* è una qualità di Menandro; viceversa, Evanzio e Donato apprezzano in Terenzio la scarsa propensione ad *extumescere*. È arduo resistere alla tentazione di pensare che queste testimonianze riflettano una discussione di età imperiale sulle virtù letterarie di Terenzio (e di Menandro) in relazione al più ampio problema dell'appropriatezza o meno dell'uso di stilemi elevati, in particolare tragici, nella commedia. So bene che nei nostri studi è tendenza diffusa postulare l'esistenza di un qualche perduto dibattito antico su questo o quell'argomento; nondimeno, rileggendo il passo donatiano su *Phorm.* 5 alla luce degli altri testi sin qui esaminati, mi sembra probabile che in questo caso il dibattito sia esistito davvero.

Resta un'ultimo interrogativo. Abbiamo ripercorso alcune opinioni antiche, e soprattutto tardoantiche, su Menandro, su Terenzio e sulla differenza tra i due. Ma esisteva veramente tale differenza, o meglio, essa era davvero tale da far sì che il dettato menandro – qui torniamo al dubbio da cui avevamo preso le mosse – fosse considerato *sublimis* rispetto a quello terenziano? I debiti, non invadenti ma significativi, di Menandro nei confronti della tragedia sono ben noti³⁸; d'altronde, neanche Terenzio si astiene del tutto dall'impiego di elementi tragici³⁹. E se una relazione – concettuale, non in-

³⁶ Forse non necessario emendare in ὁμαλότητα con Wytenbach: vd. Di Florio 2008, 104-105.

³⁷ Le traduzioni sono quelle di Di Florio 2008, 65. Il passo è discusso con la consueta lucidità da Sandbach 1970, 130-132; in particolare sulla metafora musicale vd. poi Perusino 1997.

³⁸ Sono benemeriti in questo campo gli studi di Andreas Katsouris (in particolare 1975a-b) e di Christophe Cusset (2003); importanti anche Hunter 1985, 114-136, Hurst 1990 e ora l'ottimo riesame di Giuseppe Zanetto in questo volume. Sul piano stilistico e metrico, sempre illuminante Sandbach 1970, 124-136. Altro si trova nei commenti a singole commedie menandree: cfr. le osservazioni di Lamagna 1998, 64-67 sulla *Samia* e quelle di Ingrosso 2010, 53 sull'*Aspis*.

³⁹ Cfr. in proposito Lefèvre 2007 e bibliografia ivi citata, nonché Bianco 2009, 74-78 e 83-88, con osservazioni stimolanti.

tertestuale – tra Plut. *Comp. Ar. Men.* 853D-E e Donat. ad *Phorm.* 5.2 sembra verosimile, lo ψόφος (Plutarco) non è uguale alla *sublimitas* (Donato). La mia impressione è che quest'ultima sia, almeno in parte, il risultato di una certa idealizzazione di Menandro tra l'età ellenistica e quella imperiale. Importante da questo punto di vista dovette essere il giudizio di Aristofane di Bisanzio. Mi riferisco non tanto al suo entusiasmo per la mimesi menandrea, espresso nel celebre motto ὦ Μένανδρε καὶ βίε, / πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; (Ar. Byz. test. 7 Slater = Men. test. 83 K.-A.)⁴⁰, quanto al suo significativo accostamento tra Menandro ed Omero. La fonte è *IGUR* 1526 (*IG* XIV 1183 = *Griech. Epigr.* 356 Geffcken; Men. test. 170 K.-A.; Ar. Byz. test. 9 Slater), vv. 9-12, ossia uno dei tre epigrammi apposti sul basamento di un'erma di Menandro rinvenuta assieme ad una di Omero (parimenti fornita di un trittico epigrammatico) nella villa prenestina di Claudio Eliano, che di quelle poesie era presumibilmente l'autore⁴¹:

οὐκ ἄλλως] ἔστησα κατ' ὀφθαλμούς σε, Μένανδρ[ε],
 γείτον' Ὀμηρείης, φίλτατέ μοι, κεφαλῆς,
 ὅττι σε δεύ[τε]ρ' ἔταξε σοφὸ[ς] κρ[ε]ῖνεν μετ' ἐκείνων
 γραμματικὸς κλεινὸ[ς] π[ρ]όσθεν Ἀριστοφάνης.

9 οὐκ ἄλλως] dub. Jacobs (qui et οὐ μάτην temptavit), denuo Stephani: οὐ φαύλως] edd. prr.: ἐνθάδε γούνη] Gallavotti 10 γείτον' Kaibel: τῆσδέ γ' edd. prr.: κρατὸς Nauck φίλτατέ μοι (vel -τ' ἐμοί) κεφαλή Nauck 11 ὅττι σε ego: ἀλλά σε edd. prr.: σοὶ γὰρ Stephani: εἰ σέ γε Kaibel: ὄντινα Wilamowitz ap. Kaibel: ὄντερ Gallavotti

Aristofane di Bisanzio «aveva messo Menandro al secondo posto dopo Omero». Vorremmo saperne di più sull'esatto significato di tale giudizio. Comunque, benché di esso ci resti solo questa menzione, sparuta e generica, la sua risonanza dovette essere notevole: è da qui che deriva, con ogni probabilità, il frequente abbinamento di Menandro con Omero nella cultura greco-romana di età imperiale⁴². Non mi sembra affatto inverosimile che anche sulla concezione di una presunta 'elevatezza' stilistica del nostro commediografo abbia influito la diffusa idea di una sua contiguità col θεῖος Ὀμηρος, padre e nume tutelare della poesia epica. E i grammatici, come Donato e gli ignoti detrattori di Terenzio che Donato vuole confutare, difficilmente avranno ignorato che tale idea risaliva al grande filologo alessandrino. È altresì in-

⁴⁰ Vd. Cantarella 1969; Ingrosso 2010, 42 n. 81. Sull'interesse, anche professionale, di Aristofane di Bisanzio per Menandro ha scritto pagine significative Montana 2007.

⁴¹ Entrambi i monumenti risultano oggi perduti. Riproduco qui testo ed apparato della nuova edizione che presento in un lavoro di prossima pubblicazione su *Aelian's epigrams in praise of Homer and Menander: Greek tradition in the suburbs of Rome*. Su questi interessanti testi vd. Prioux 2008, 123-140; Garulli 2012, 92-99 (con bibliografia); Nervegna 2013, 9, 56, 201-202; è imminente anche uno studio di Regina Höschel.

⁴² Cfr. testt. 40, 43, 66, 86, 110, 128, 132, 136-138, 160 K.-A.; vd. in particolare Pini 2006, 447-456.

teressante rilevare che anche le testimonianze iconografiche si evolvono nella stessa direzione: in età imperiale i ritratti di Menandro, invero assai numerosi, tendono a rappresentarlo come un saggio dignitoso e dall'aspetto quasi ascetico, «one of the inspired holy men of late antiquity»⁴³. Si confrontino anche i mosaici con scene menandree recentissimamente scoperti a Harbiye (l'antica Dafne, sobborgo di Antiochia), databili alla prima metà del III sec. d.C., editi ed analizzati due anni or sono da Kathryn Gutzwiller e Ömer Çelik. Secondo l'interpretazione – suggestiva, e a mio avviso convincente – dei due studiosi, il programma decorativo di questi pannelli (che includono scene dalle *Philadelphoi*, dalle *Synaristosai*, dalla *Perikeiromene* e dalla *Theophoroumene*) veicola un'ideologia del matrimonio ricorrente nella cultura del Vicino Oriente in età imperiale: il poeta viene eletto a maestro di vita e mistagogo, così che «initiation into the blessings of married life could be vicariously experienced through performance of Menander's comedies or visualization of them in illustrations»⁴⁴. Accanto ad un Omero sempre più θεῖος, la cultura di età imperiale non era lontana dall'elaborare la concezione di un θεῖος Μένανδρος. In tale prospettiva, attribuirgli una *sublimis oratio* doveva risultare meno improprio di quanto lo sembri a noi⁴⁵.

ENRICO MAGNELLI

⁴³ Lo ha dimostrato con dovizia di argomenti Bassett 2008 (la citazione è da p. 210).

⁴⁴ Gutzwiller-Çelik 2012, 618.

⁴⁵ Ringrazio tutti i partecipanti al convegno per le loro utili osservazioni, e in particolare Mario Labate per uno scambio di idee estremamente fruttuoso. Alla gentilezza di Kathryn Gutzwiller, Fausto Montana e Camillo Neri sono debitore di prezioso materiale bibliografico. Mia rimane, ovviamente, la responsabilità di eventuali errori ed inesattezze.

Riferimenti bibliografici

- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- S. E. Bassett, *The Late Antique Image of Menander*, «GRBS» 48, 2008, 201-225.
- R. Bentley, *Quintus Horatius Flaccus*, Amstelædami 1728³ (rist. I-II, Lipsiae 1826).
- M. M. Bianco, *Il Phormio e le intemperanze di Terenzio*, «Aevum» 83, 2009, 69-88.
- E. Bickel, *C. Caesar L. F.*, «RhM» 100, 1957, 1-41.
- R. Cantarella, *Aristofane. Le commedie*, I: *Prolegomeni*, Milano 1949.
- R. Cantarella, *Aristofane di Bisanzio, Menandro e la mimesi*, «RAL» 24, 1969, 189-194.
- M. E. Consoli, *Il teatro di Terenzio nel commento degli autori tardoantichi*, «Koinonia» 33, 2009, 61-74.
- G. B. Conte - E. Berti - M. Mariotti, *La sintassi del latino*, Firenze 2006.
- E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993.
- G. Cupaiuolo, *Evanzio. De fabula*, Napoli 1979.
- C. Cusset, *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris 2003.
- V. De Falco, *Menandro*, «Athenaeum» 8, 1930, 195-225 = Id., *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958², 184-204.
- D. Del Corno, *Menandro. Le commedie*, I, Milano 1966.
- D. Del Corno, *Lo stile di Menandro nella parola degli attori*, in *Storia poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di M. Gigante*, Napoli 1994, 173-180.
- M. Di Florio, *Plutarco. Il confronto tra Aristofane e Menandro (compendio)*, Napoli 2008.
- M. Dorn, *De veteribus grammaticis artis Terentianae iudicibus*, Halis Saxonum 1906.
- K. Dziatzko - E. Hauler, *Ausgewählte Komödien des P. Terentius Afer*, I: *Phormio*, Leipzig 1913⁴.
- A. Ernout - F. Thomas, *Syntaxe latine*, Paris 1953².
- J. S. Feneron, *Some Elements of Menander's Style*, «BICS» 21, 1974, 81-95.
- P. Ferrarino, *Il Limon di Cicerone*, «SIFC» 16, 1939, 51-68.
- R. C. Flickinger, *Terence and Menander*, «CJ» 36, 1931, 676-694.
- E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962.
- V. Garulli, *Byblos laïnee. Epigrafia, letteratura, epitafio*, Bologna 2012.
- A. Garzya, *Menandro nel giudizio di tre retori del primo Impero*, «RFIC» 37, 1959, 237-252.
- J. N. Grant, *Notes on Donatus' Commentary on Adelphoe*, «GRBS» 12, 1971, 197-209.
- K. Gutzwiller - Ö. Çelik, *New Menander Mosaics from Antioch*, «AJA» 116, 2012, 573-623.
- H. Haffter, *Sublimis*, «Glotta» 23, 1935, 251-261.
- J. J. Hartman, *De Terentio et Donato commentatio*, Lugduni Batavorum 1895.
- L. Herrmann, *César ou Cicéron? Suetonii deperditorum librorum reliquiae ed. Roth, Lipsiae 1907, p. 294*, «MB» 34, 1930-32, 243-245.
- L. Herrmann, *Cicéron et Térence*, «Latomus» 13, 1954, 595-596.
- J. B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1972².
- L. Holford-Strevens, *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement*, Oxford 2003².
- R. L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985.
- A. Hurst, *Ménandre et la tragédie*, in E. Handley - A. H. (edd.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, 93-122.
- P. Ingrosso, *Menandro. Lo scudo*, Lecce 2010.
- R. Jakobi, *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlin-New York 1996.
- H. T. Karsten, *De commentis Donatiani ad Terenti fabulas origine et compositione*, Lugduni Batavorum 1907.
- H. T. Karsten, *Donatiana et Terentiana*, «Mnemosyne» 39, 1911, 141-184.

- H. T. Karsten, *Commenti Donatiani ad Terenti fabulas scholia genuina et spuria*, I-II, Lugduni Batavorum 1912-13.
- A. G. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975.
- A. G. Katsouris, *Linguistic and Stylistic Characterization. Tragedy and Menander*, Ioannina 1975.
- A. G. Katsouris, *Menander Bibliography*, Thessaloniki 1995.
- E. Klien-Paweletz, *Aelius Donatus als Kritiker der Komödien des Terenz*, diss. Innsbruck 1948.
- A. Klotz, recensione a Flickinger 1931, «BPhW» 52, 1932, 555-557.
- W. J. W. Koster, *Scholia in Aristophanem*, I A: *Prolegomena de comoedia*, Groningen 1975.
- M. Lamagna, *Menandro. La donna di Samo*, Napoli 1998.
- E. Lefèvre, *Tragicommedia in Terenzio*, «Dioniso» n.s. 6, 2007, 230-237.
- F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912².
- L. Madyda, *De Donato stili Terentiani iudice*, in K. F. Kumaniecki (ed.), *Charisteria Thad- daeo Sinko [...] ab amicis collegis discipulis oblata*, Varsaviae-Wratislaviae 1951, 183-209.
- A.-I. Magallón García, *El Comentario a Terencio de Donato: la lengua de Terencio y los ve- teres*, «RELat» 2, 2002, 17-32.
- E. Magnelli, *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta*, Firenze 1999.
- E. Magnelli, *Osservazioni sul poemetto di Cristodoro di Copto*, in D. Lauritzen - M. Tardieu (edd.), *Le voyage des légendes. Hommages à Pierre Chuvin*, Paris 2013, 297-308.
- K. Marciniak, *Cicero und Caesar. Ein Dialog der Dichter*, «Philologus» 152, 2008, 212-222.
- N. Marini, *Demetrio. Lo stile*, Roma 2007.
- H. Marti, *Zeugnisse zur Nachwirkung des Dichters Terenz im Altertum*, in U. Reinhardt - K. Sallmann (edd.), *Musa iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. Andreas Thierfelder zum 70. Geburtstag*, Hildesheim 1974, 158-178.
- A. Meineke, *Menandri et Philemonis reliquiae*, Berolini 1823.
- P. Migliorini, *Osservazioni di critica letteraria in Ovidio: il giudizio su Lucrezio in Am. I 15*, 24-5, «Prometheus» 6, 1980, 56-66.
- F. Montana, *Menandro (e Aristofane) ad Alessandria: qualche riflessione*, in R. Pretagostini - E. Dettori (edd.), *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, Roma 2007, 257-269.
- S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge 2013.
- F. R. Nocchi, *Lettura di Menandro alla scuola del grammaticus*, «S&T» 10, 2012, 103-134.
- G. Perrotta, *Date a Cesare quel ch'è di Cesare*, «SIFC» 16, 1939, 111-125.
- F. Perusino, *Menandro come auleta: una metafora musicale nel Confronto tra Aristofane e Menandro di Plutarco*, in AA. VV., *ΜΟΥΣΑ. Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bolo- gna 1997, 167-170.
- L. Pini, *Omero, Menandro e i 'classici' latini negli Apophoreta di Marziale: criteri di sele- zione e ordinamento*, «RFIC» 134, 2006, 443-478.
- É. Prioux, *Petits musées en vers: épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- P. Puppini, *Menandro in Donato*, «QFC» 4, 1983, 59-75.
- P. Rabbow, *De Donati commento in Terentium specimen observationum primum*, Lipsiae 1897 (= «JCPH» 43, 305-342).
- M. D. Reeve, *The Textual Tradition of Donatus's Commentary on Terence*, «Hermes» 106, 1978, 608-618.
- M. D. Reeve, *The Textual Tradition of Donatus' Commentary on Terence*, «CPh» 74, 1979, 310-326.
- M. D. Reeve, *Aelius Donatus. Commentary on Terence*, in L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1983, 153-156.

- V. Reich, *Sprachliche Charakteristik bei Terenz (Studie zum Kommentar des Donat)*, «WS» 51, 1933, 72-94.
- A. Ronconi, *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze 1972.
- F. H. Sandbach, *Menander's Manipulation of Language for Dramatic Purposes*, in AA.VV., *Menander*, Entretiens Hardt XVI, Vandœuvres-Genève 1970, 111-143.
- R. Scarcia, *La bilancia del critico (Cesare e Terenzio)*, in D. Poli (ed.), *La cultura in Cesare*, Roma 1993, II 507-533.
- E. Scheidemantel, *Quaestiones Euanthianae*, Lipsiae 1883.
- W. Schmid, *Terenz als Menander Latinus*, "RhM" 95, 1952, 229-272.
- L. Schopen, *De Terentio et Donato eius interprete dissertatio critica*, Bonnae 1821.
- E. Smutny, *De scholiorum Terentianorum quae sub Donati nomine feruntur auctoribus et fontibus quaestiones selectae*, «DPhV» 6, 1898, 93-137.
- J. Soubiran, *Cicéron. Aratea; fragments poétiques*, Paris 1972.
- S. Timpanaro, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Roma 1986.
- S. Timpanaro, *Virgilianisti antichi e tradizione indiretta*, Firenze 2001.
- F. Tissoni, *Cristodoro. Un'introduzione e un commento*, Alessandria 2000.
- A. Traglia, *Poetae novi*, Romae 1974².
- A. Traina - T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna 1993².
- H. von Arnim, *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*, II, Berlini 1896.
- J. T. Welsh, *Evanthius, De fabula 3.5 and Varro on ἦθη and πάθη*, «Hermes» 139, 2011, 485-493.
- P. Wessner, *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti*, I-III, Lipsiae 1902-08.
- O. Zwielerlein, *Der Terenzkommentar des Donat im Codex Chigianus H VII 240*, Berlin 1970.

NELL'OFFICINA DI MENANDRO: IDIOLETTO FEMMINILE E MARGINALITÀ SOCIALE

1. *Lessemi femminili*

Viene spesso ricordato l'aneddoto, riferito da Plut., *De gloria Ath.* 347E, secondo cui a un amico che gli domandava se avesse pronta una commedia per le imminenti Dionisie Menandro avrebbe risposto che sì, la commedia l'aveva composta perché ne aveva organizzato la trama: gli restava solo da aggiungerci i versi.

L'aneddoto presuppone l'idea aristotelica della priorità del *mythos* sulla *lexis* e rispecchia la *nonchalance* espressiva che emana dai testi di questo poeta della scena, e tuttavia, che una tale impressione di agile naturalezza fosse o non fosse il risultato di un paziente *labor limae*, Menandro è un maestro dell'espressione specialmente per la sua capacità di costruire con le parole l'orientamento, i *tic*, le idiosincrasie dei suoi personaggi sia in quanto individui sia in quanto esponenti di determinati ruoli sociali.

In questo quadro non ha mancato di suscitare interesse la possibilità di accertare la presenza nel suo teatro di elementi riconducibili esclusivamente, o quasi esclusivamente, a uno specifico linguaggio delle donne, a un idioletto femminile.

Anche se per noi è arduo verificare l'effettiva corrispondenza fra lo stile usato nei dialoghi sulla scena e la reale sostanza del linguaggio della conversazione nella società ateniese a cavallo fra IV e III secolo a.C. (vd. Dickey 1995), sarebbe difficile dubitare del fatto che, come ha scritto Geoffrey Horrocks 2010, 102, «Menander's language closely reflects the contemporary development of spoken Greek in Attica, with the style carefully adapted to the age, social status and gender of the speaker» (e già Quintil. 10.1.69 affermava che in virtù del suo linguaggio Menandro *est omnibus rebus, personis, adfectibus accommodatus*).

Varie osservazioni pertinenti si trovano disseminate da tempo in alcuni commenti a partire da quello di Wilamowitz agli *Epitrepontes* (1925), e già nel 1938 Sergio Zini dedicava al 'linguaggio delle donne' un capitolo del suo saggio *Il linguaggio nelle commedie di Menandro*. Più di recente, un ben calibrato contributo panoramico è venuto da David Bain (1984), che ha analizzato partitamente i tratti sicuramente o verosimilmente esclusivi delle donne: quelli che potremmo definire i 'lessemi femminili' o 'femminismi linguistici' della dizione menandrea.

A questa ricerca di tipo sociolinguistico credo però che possa e forse debba accompagnarsi una prospettiva pragmatica che partendo dai singoli personaggi provi ad accertare quali particolari figure femminili, e in quali circostanze, tendano in questo teatro a usare, sulla base della loro educazione

e della loro condizione sociale e in relazione al singolo contesto scenico, tratti linguistici che al mondo femminile possano essere accreditati. Ci sono, in altre parole, situazioni e occasioni che stimolino o, al contrario, inibiscano l'affiorare di un idioletto femminile?

Concentrerò la mia attenzione su alcuni casi che mi sembrano particolarmente significativi.

2. *Filinna*

Filinna è una nutrice del *Georgos*. Un giovane ha sedotto la figlia della sua vicina Mirrine e ora, al ritorno da un viaggio d'affari a Corinto, è venuto a sapere che il padre gli ha preparato il matrimonio con la sorellastra. Mirrine ha convocato dalla città per il parto della figlia la sua vecchia nutrice, Filinna appunto.

A v. 24 ss. la vecchia usa dapprima νῆ τῷ θεῷ (cf. Aristoph. *Lys.* 51, 112, 148, 452 etc. e Phryn. 166 Fischer: νῆ τῷ θεῷ ὄρκος γυναικῶν e vd. Willi 2003, 189), poi ᾧ τέκνον (v. 25), τί πέπονθας, τέκνον; (v. 83) e μὰ τῷ θεῷ, τέκνον (v. 109).

L'impiego dell'apostrofe con τέκνον potrebbe dipendere dal fatto che Filinna è la vecchia nutrice di Mirrine e pertanto continua ad apostrofarla come quando era bambina, ma al v. 63 φίλον τέκνον è riferito a Davo, in forma di commento simpatetico, dalla stessa Filinna per le cure prestate al padrone Cleeneto.

Secondo Wilamowitz l'uso di τέκνον era un segno di «erhabene Sprache», ma, come ha ben notato Bain (1984, 38 s.), in questo dialogo fra Mirrina e Filinna non c'è il minimo indizio di parodia tragica o comunque di tenere stilistico alto. In realtà, facendole usare τέκνον il poeta doveva caratterizzare la vecchia nutrice con un vocabolo corrente in ionico (ricorre con grande frequenza in Erodoto e nel *corpus Hippocraticum*) e nell'attico fra V e IV secolo a.C. (è usato correntemente da Lisia, Platone, Senofonte) ma ormai impiegato solo da donne anziane.

La tendenza conservativa del linguaggio femminile viene sottolineata, a proposito della pronuncia di η e di ζ, in Plat. *Crat.* 418c αἱ γυναικες, ἀπὲρ μάλιστα τὴν ἀρχαίαν φωνὴν σφύζουσι e in termini più generali in Cic. *or.* 3.12.45 (parla L. Licinio Crasso) *facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes ea tenent semper quae prima didicerunt*. E Plinio il Giovane (*Ep.* 1.16.6) dice a proposito di alcune lettere della moglie del suo amico Pompeo Saturnino: *Plautum vel Terentium metro solutum legi credidi*.

Il linguaggio di Filinna è più aggressivo e più icastico di quello dell'angosciata ma rinunciataria Mirrine, che Davo definisce γεννικὴ καὶ κοσμία (v. 42) e che con χαίρῃ di v. 28 (che si potrebbe rendere con «lascialo

perdere!») trattiene la nutrice dal precipitarsi a casa del giovane per rimproverarlo del suo comportamento. Da notare, fra i segni di vivacità espressiva, l'offensivo τὸν ἀλαζόν' a v. 26 s. («quell'impostore», cf. *Peric.* 268; lo stacco metrico fra articolo e nome imprime alla frase un ritmo sincopato), il τί χαίρέτω; di v. 28, con citazione senza segnali di demarcazione del χαίρέτω appena pronunciato da Mirrine (su questa prassi vedi Nünlist 2002), l'οἰμωζέτω ... ὁ μιάρος a v. 29 s. (cfr. v. 57 e *Epitr.* 133) e il brusco e gratuito ἐκκορηθείης «tu potessi sparire!» rivolto a Davo colpevole soltanto di portare cattive notizie (v. 53).

L'unico vero parallelo superstite per questo uso metaforico di ἐκκορέω «spazzar fuori» è Alciph. 3.26.1, dove una vecchia schiava esclama ἀλλ' ἐκκορηθείης ὅτι ἄκαιρος εἶ καὶ λάλος, e in effetti si può sospettare, data la connessione con le pulizie domestiche, che il verbo fosse in questa accezione un altro lessema femminile.

Icastica, infine, nel linguaggio di Filinna, l'espressione τρίβουσα τὰς χεῖρας «consumando le dita» (v. 85). L'immagine non ha paralleli esatti né in Menandro né altrove, ma nel *De falsa legatione* di Eschine (2.49) τρίψας τὴν κεφαλὴν «grattatasi la testa» fa parte della sarcastica raffigurazione dell'indecisione di Demostene al cospetto di Filippo II di Macedonia.

Non sappiamo chi pronunciasse l'ἐμβρόντησαι «sei rintronato?» del fr. 4 Sandbach del *Georgos*, ma c'è da sospettare, appunto per ragioni di tenore espressivo, che si trattasse proprio di Filinna (cf. *Dysc.* 441, *Peric.* 523).

3. Abrotono

Abrotono, al momento di entrare in scena verso la fine del I atto degli *Epitrepontes* (v. 142 s.) uscendo dalla casa di Cheretrato, apostrofa costui, a cui intende comunicare che Carisio è dentro che lo aspetta, con γλυκύτατε «dolcezza», «tesoro», «honey», che appare di uso spiccatamente femminile. E la stessa Abrotono usa γλυκεῖα al v. 862 rivolgendosi a Panfile e, probabilmente, γλυκύτ]ατε al v. 953 all'indirizzo di Carisio (cfr. *Heros* fr. 5 Sandbach e Apollod. fr. 5.13 K.-A. γλυκυτάτη). In Aristoph. *Lys.* 79 γλυκυτάτη è rivolto da donna a donna e in *Ec.* 124 ὦ γλυκύτατον σὺ τεκνίδιον è indirizzato a un bimbo, mentre in *Epitr.* 989 la sequenza τὸν φίλτατον καὶ τὸν γλυκύτατον era forse pronunciata da Cheretrato mentre ricordava a se stesso il modo in cui l'etera si era riferita a Carisio.

D'altra parte con ὦ γλυκυτάτη Carisio, in quanto citato da Onesimo, apostrofa Panfile al v. 888 (cf. Aristoph. *Lys.* 872 ὦ γλυκύτατον Μυρρινίδιον), e ὦ γλυκύτατον καὶ φίλτατον è indirizzato da Diceopoli a Euripide in Aristoph. *Ach.* 475, e un leone cerca di far avvicinare una volpe con δεῦρο, γλυκεῖα in Babr. 103.15.

Si tratta comunque di «langage affectif» nel senso delineato dal linguista

ginevrino Charles Bally nel suo *Traité de stylistique française* (1909): un linguaggio volto nei casi citati ad esprimere simpatia e prossimità, ma con l'eccezione del *γλυκύτετε* di *Epitr.* 143 che sembra riconducibile, come notato in Gomme-Sandbach *ad loc.*, a un gergo professionale, a un lessico da etera. Non senza tuttavia un'intenzione seduttiva se è vero che la giovane, esprimendo poco dopo (v. 168) l'augurio che Smicrine possa provocare uno sconquasso anche nella casa di Cherestrato, si dimostra personalmente interessata a costui.

Anche il nuovo ingresso in scena di Abrotono nel III atto è segnato da un lessema femminile, (*ῶ*) *τάλαν*, usato al v. 434 e al v. 439. E qui anche *θειῶν* in *θειῶν ... μῖσος* («odio divino» per «odio straordinario») di v. 433 può essere forse ascritto alla stessa categoria grazie alla testimonianza di Plat. *Men.* 99d *καὶ αἶ γε γυναῖκες ... τοὺς ἀγαθοὺς ἄνδρας θεῖους καλοῦσι*. Come nota Bluck *ad loc.*, potrebbe operare una tendenza alla formulazione iperbolica quale viene fotografata da Giovenale per un tipo di donna molto estroversa (6.409-12 *isse Niphaten / in populos magnoque illic cuncta arva teneri / diluvio, nutare urbes, subsidere terras / quocumque in trivio cuicumque est obvia, narrat*).

L'uso di *τάλαν* sia come vocativo fossilizzato (cf. *παῖ*) che come vero vocativo è infatti specificamente femminile, come vediamo da *Dysc.* 438, 591, *Mis.* A56, 189, *Sam.* 252, 369, *Sic.* 34 etc. ma anche da Aristoph. *Lys.* 102, 910, 914, *Ra.* 559, *Eccl.* 124, *Pl.* 706 (vedi Willi 2003, 186 s.), e già schol. Plat. *Theaet.* 178e osservava: *ῶ οὗτος, ῶ τάλαν καὶ ῶ μέλε, ταῦτα παρά τοῖς νεωτέροις ὑπὸ μόνων λέγεται γυναικῶν*.

Abrotono in particolare usa *τάλαν* quasi come un automatismo, un *tic*, e in diversi contesti: al v. 466 *ὡς κομψόν, τάλαν* «com'è grazioso, poverino!» e al v. 853 *κλαυμυρίζεται, τάλαν* «piange, poverino» in relazione al trovatello, a v. 546 s. *τάλαν, / τίνος ἔνεκεν*; per stornare i sospetti di Onesimo sulle sue intenzioni (qualcosa come «povera me, cosa dici mai!»), al v. 970 *ἴπῳς ἐγώ, τάλαν* forse per rassicurare Carisio (il contesto è molto lacunoso).

L'aggettivo *ἄθλιος* usato al v. 431 non è appannaggio delle donne (lo usa Pateco in relazione a sua moglie in *Peric.* 773), ma rappresenta comunque una tipica forma di autocommiserazione femminile, come riscontriamo in *Dysc.* 581 (Simiche: «povera me che ho lasciato cadere la zappa nel pozzo»), Eur. *Med.* 1022, *Andr.* 200, *Hec.* 417, *Hel.* 924 etc. Anche qui, come nel caso di *τέκνον*, abbiamo probabilmente a che fare con un vocabolo obsoleto piuttosto che paratragico, visto che lo incontriamo non solo in poesia ma anche nella prosa di Antifonte (*In novercam* 30, *Tetr.* 1.2.4, 2.3.3), Platone, (*Leg.* 873a), Lisia (*In Diogit.* 13).

In termini più generali l'abbinamento, nel personaggio di Abrotono, tra affettività e autocommiserazione ci rimanda alla notazione fatta a proposito

di Ter. *Ad.* 291 *heu me miseram* da Elio Donato: *proprium est mulierum, cum loquuntur, aut aliis blandiri... aut se commiserari... nam haec omnia muliebria sunt.*

Nel corso di questa scena del terzo atto i lessemi femminili usati da Abrotono, che uscendo in fretta e furia dalla casa di Cherestrato si volge indietro verso alcuni invitati che continuano a importunarla, emergono in uno sprazzo monologico a cui fanno bordone i due *a parte* di Onesimo a v. 435 s. e 441 s.

Tratti del parlato sono l'abrupta variazione dal plurale al singolare in ἐὰτέ μ', ἴκετεύω σε (v. 430), lo spazientito quanto generico μή μοι κακὰ / παρέχετε (v. 430 s.), l'uso ellittico di χωρίς (v. 435), il ricorso al modulo proverbiale «portare il canestro della dea» (con riferimento alla processione delle Panatenee) nel senso di astenersi dal sesso (v. 438 s.), il nesso ironicamente ieratico ἀγνή γάμων (v. 440), che ricompare in Phil. Jud. *Spec. leg.* 1.107 e in Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.21.2, 1.43.1 e 2.22.1 permettendoci di ricostruire un nesso tradizionale greco attestato altrove solo nel momento in cui viene applicato a costumi stranieri.

Poi, nel dialogo con Onesimo dedicato alla rievocazione degli eventi delle Tauropolie dell'anno precedente, Abrotono, sapendo dell'anello di Carisio abbandonato accanto al bimbo, apre una battuta con αἶ, δύσμορ' (v. 468), cioè con un altro lessema femminile se è vero che l'interiezione αἶ compare 5x nella Commedia Nuova (Bain 1984, 35 s.) in bocca a donne, mai a uomini, e in Aristoph. *Pl.* 706 è pronunciato dalla moglie di Cremilo in abbinamento con il femminismo τάλαν.

La rievocazione delle Tauropolie si avvia in modo piano, fattuale, ma a v. 478 s. l'emozione provata da Abrotono provoca, con aposiopesi dopo τότε (per la quale vedi Riccottilli 1984, 54 e 65), la slogatura sintattica οὐδ' ἐγὼ τότε, / οὐπω γὰρ ἄνδρ' ἤδεν τί ἐστι «né allora io... infatti non sapevo ancora cosa fosse un uomo».

Onesimo ironizza su questa pretesa illibatezza della ragazza fino all'anno precedente con καὶ μάλα «ma certo!», e allora Abrotono giura per Afrodite (v. 480), μὰ τὴν Ἀφροδίτην: un giuramento esclusivamente femminile (cf. *Peric.* 991 [Doride]) come quello per Artemide (*Dysc.* 874, Philem. fr. 70 K.-A.) e quello per Demetra usato dalla stessa Abrotono al v. 955 (si pensi, nella palliata romana, all'uso riservato alle donne di *ecastor* e *mecastor* e al loro mancato uso di *mehercle*).

Anche l'ὦ θεοί usato da Abrotono ai vv. 484, 489 e 548 appare riservato nella *Nea* alle donne (cfr. *Peric.* 807 e 827), mentre esempi di uso maschile non mancano in Aristofane (ad es. *Ach.* 1058) e in Cratino (fr. 302 K.-A.).

Ed esclusivo delle donne è, come abbiamo già visto, νῆ τὸ θεῶ al v. 543, dove Abrotono intende promettere a Onesimo che anche per lui è prevista

una ricompensa.

Infine, la scena si chiude con un'altra apostrofe presumibilmente esclusiva delle donne, φίλη Πειθοῖ (v. 555), attestata solo qui e in Aristeneto (2.1) ma come citazione letterale, da φίλη a κατορθοῦν, di questo passo menandro. In Aristeneto il mittente della lettera è un maschio, Eliano, che vuole intercedere a favore dell'amico Caridemo presso l'etera Calice, ma sembra chiaro che il giovane ricorre a questo tipo di apostrofe per adeguarsi al linguaggio della destinataria (sull'ampio ruolo di Peitho nella letteratura erotica vedi Drago 2007, 421-23). Non a caso l'unica ulteriore attestazione di invocazione a Peitho sulla scena attica è sulla bocca di Lisistrata (Aristoph. *Lys.* 203 δέσποινα Πειθοῖ) a principio del sacrificio che deve sancire il patto fra le cospiratrici.

Abrotono è l'architetto dell'azione, colei che escogita la via per identificare violentatore e violentata delle Tauropolie. Solo da un anno ha perso la libertà e fa l'etera suonando l'arpa nei simposi, e tuttavia rivendica un certo orgoglio professionale quando dichiara di intendersi di messe in scene (v. 519) e si vanta di saper improvvisare le frasi fatte (τὰ κοινά) della casistica amorosa (v. 526 ss.).

I femminismi del suo linguaggio si ancorano alla sua sfera esistenziale, alla sua professione: Abrotono si esprime come un'etera, non però, come insinua Onesimo, dei cui maligni commenti la ragazza sempre meno si cura, per fini legati allo stereotipo dell'etera ma per un impulso generoso che cospira con un personale tornaconto: la speranza di svincolarsi, con la riacquisita libertà, da quel ruolo che nel breve giro di un anno ne ha rimodellato comportamenti e linguaggio.

Simmetrico al suo primo ingresso nel I atto è l'ingresso di Abrotono nel IV se, come a me pare altamente probabile, al v. 853 la ragazza esce di casa rivolgendosi verso l'interno:

ἔξειμ' ἔχουσα· κλαυμυρίζεται, τάλαν,
πάλαι γάρ· οὐκ οἶδ' ὅ τι κακὸν πέπονθέ μοι.

«Esco con il bimbo. È da un pezzo che frigna, poverino: non so che cosa lo infastidisca.»

Ricompare il marcatore femminile τάλαν abbinato qui a un verbo, κλαυμυρίζομαι, che appare formato sulla «combination expressive de κλαυθμός et μύρομαι pourvue du suffixe verbale -ίζομαι» (Chantraine, *DELG*, 538) ed era connesso alla sfera infantile e, per questa via, all'esperienza femminile (cf. Hippocr. *Progn.* 24, [Plat.] *Axioch.* 366d, Plut. *Sept. sap. conv.* 149d etc.).

Poi, all'avviarsi del dialogo con Panfile, Abrotono invita la moglie di Carisio a porgerle la mano apostrofandola con il γλυκεῖα (v. 862) di cui abbiamo già detto.

Mentre il lessico dell'affettività si abbina, in un reciproco rincalzo, alla

ricerca di un contatto fisico che vuol essere rassicurante (cf. v. 866 μηδέν με δείσης), l'apostrofe μακαρία di v. 873 appare di registro alto, forse paratragico (cf. Eur. *Med.* 509, *Tr.* 312, *Ion* 1354), tanto più che Abrotono dichiara solennemente che Panfile e Carisio sono stati premiati dalla pietà di un dio (μακαρία γύναι, / θεῶν τις ὑμᾶς ἤλεησε).

Tratti femminili non emergono invece, per quel poco che ne udiamo la voce, in Panfile, il cui tenore espressivo appare uniforme, educatamente impeccabile.

4. *Cratea*

Quando nel *Misumenos* la concubina di Trasonide incontra per la prima volta il padre Demea, dal quale è rimasta separata a causa della guerra, e la nutrice che la accompagna glielo indica (ma non udiamo le sue parole, che possiamo solo ricostruire dalla replica della ragazza), Cratea apostrofa la nutrice stessa con τηθία «nonnina» e di fronte alla notizia che la vecchia cerca di comunicarle sfodera ben quattro interrogative sempre più ellittiche e smozzicate (v. 211 s.):

τί βούλει, τηθία; τί μοι λαλεῖς;
πατήρ ἐμός; ποῦ;
«Che vuoi, nonnina? Cosa mi dici? Mio padre? Dove?»

Diminutivo di τέθη «nonna» / «nutrice» (a sua volta «terme de la *nursery*, redoublé» di probabile origine fonosimbolica: Chantraine, *DELG*, 1115), τηθία non compare altrove se non in una nota lessicografica di Eustazio (*ad Il.* 3, p. 592) in cui viene accostato a μάϊα.

Da ricordare, in generale, che l'uso del diminutivo veniva segnalato nella tradizione grammaticale come caratteristico delle giovani donne (cfr. *Anecd. Gr.* II 855-856 Bekker e *Anecd. Oxon.* IV 273 Cramer, e vedi Gilleland 1980, 181).

Invece il πάππα... φίλτατε con cui Cratea apostrofa il padre ritrovato al v. 213 è sulla linea di Hom. *Od.* 6.57 πάππα φίλ' (Nausicaa ad Alcinoos) e trova riscontro, ma in bocca a un maschio (Agirrio si rivolge a un gambero che identifica con suo padre, e cioè Callimedonte, soprannominato appunto Gambero, vedi Bruzzese 2011, 29-31) in Philem. fr. 43.2 K.-A. Χαῖρε πάππα φίλτατε (vedi Bain 1984, 37 s.).

E Cratea usa nuovamente πάππα nella stessa scena al v. 248 ὡς οἰκτρά, πάππα φίλτατε, / πεπόνθαμεν e infine nella citazione delle sue parole fatta da Geta al v. 439 (πάππα, βού[λομαι]).

Anche la figlia di Cnemone fa riferimento al padre con πάππας (*Dysc.* 204) e Cnemone stesso viene beffardamente apostrofato con il diminutivo παππία da Geta in *Dysc.* 930 così come il padre di Sostrato, ma affettuosa-

mente, dal figlio in *Dysc.* 856, mentre nello stesso *Dyscolos* il cuoco Sicone professa di essere un esperto di apostrofi e di chiamare «madre» una vecchia e *πατέρα καὶ πάππα*[ν un vecchio (v. 494 s.). Poi però non occorrono altre attestazioni di apostrofe con *πάππα* o *παππία* fino a tutta l'età ellenistica se si esclude che Aristofane di Bisanzio *ap. Eust. Il.* p. 1118.8 definisce *πάππα* una forma «scherzosa» (*παίγνιῶδες*) al pari di *ἄππα*, *μάμμα*, *τέττα*, *ἄττα*.

Nonostante i suoi prestigiosi antecedenti letterari *πάππα* (altro «terme de la *nursery*»: Chantraine, *DELG*, 856) sembra dunque affiancarsi a *τηθία* come tessera del linguaggio dell'affettività familiare e infantile.

D'altra parte, mentre al v. 213 l'apostrofe con *πάππα* esprime la violenta sorpresa della giovane, al v. 248, quando padre e figlia hanno già dialogato per un certo tratto, *πάππα φίλτατε* si inserisce in un contesto alto, paratragico, sintatticamente compatto, privo di soluzioni nel trimetro, subito dopo che Cratea ha comunicato al padre la morte del figlio maschio:

οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς
ἐγὼ τύχης· ὡς οἰκτρά, πάππα φίλτατε,
πεπόνθαμεν.

Basti richiamare formulazioni come Aesch. *Pe.* 445 οἱ γὰρ τάλαινα συμφορᾶς κακῆς, Eur. *Hipp.* 366 ὦ τάλαινα τῶνδ' ἀλγέων e 811 ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν, *El.* 672 οἰκτρά γὰρ πεπόνθαμεν.

È dunque per contrasto con il contesto in cui appare incapsulata che l'apostrofe familiare doveva sprigionare una scintilla patetica.

Prigioniera di guerra acquistata da Trasonide ma da lui liberata (A38) e trattata con grande rispetto («come una padrona della mia casa»: A38-39) e affetto (A85: «O carissima!») ma fiera come una leonessa (A42) e costantemente scortata da una nutrice evidentemente riscattata anch'essa da Trasonide, Cratea si mostra indifferente ai tentativi del soldato di impietosirla col restare all'addiaccio mentre piove e non a caso, per quel che ci è dato vedere, non ricorre a lessemi femminili ma si limita a un lessico fortemente affettivo quando esterna la sua emozione a contatto con il padre ritrovato.

Se poi, in fine di v. 394 (facente parte di un contesto ancora ignoto a Sandbach e recuperato da P.Oxy. 3967), le viene attribuito il femminismo *τάλαν*, si tratta in effetti di una battuta che a Cratea viene attribuita dal vittimismo di Trasonide: il quale, monologando, si costruisce *suo Marte* un ritratto della giovane e del suo presumibile sarcasmo alla notizia di un tentativo di suicidio del compagno (θέλξ[εις, τά]λαν, / οἴκτω τὸ μισοῦν; «poverino, vuoi placare il mio odio facendomi pena?»).

5. *Criside*

Anche *Criside*, come *Abrotono*, è un'etera, ma un'etera promossa a concubina, benché sempre a rischio di ricadere nella sua precedente condizione

(come ha scritto Traill 2008, 156 «Chrysis is in some sense caught between roles»).

E tuttavia lo *status* di concubina l'ha resa fiduciosa, nonostante il suo passato e l'origine straniera, nella propria capacità di dominare Demea, tanto da non esitare a far passare come proprio il figlio nato da Moschione e dalla figlia di Nicerato (vv. 80-85): «MOSCHIONE. Mio padre si arrabbierà con te. – CRISIDE. Ma poi si calmerà. Anche lui, caro mio, è perdutoamente innamorato, non meno di te, e l'amore spinge immediatamente alla riconciliazione anche le persone più colleriche. Del resto credo di essere disposta a tutto pur di non saperlo affidato a una balia in uno squallido casamento... ». Saggezza, consapevolezza del potere dell'amore, ottimismo della volontà e della ragione: il suo tenore espressivo appare pacato, argomentativo, volto a mostrare una presa sicura sulla realtà.

Tuttavia questo castello di certezze crolla improvvisamente quando Demea scopre quella che presume essere la verità e caccia di casa la donna senza neppure spiegarle il motivo della sua decisione (Criside crede che sia irato perché lei ha voluto tenere in casa, per assurgere al rango di moglie legittima, un figlio avuto da Demea stesso).

Le battute scambiate fra Demea e Criside sulla scena a partire dal v. 369 si prospettano come continuazione di un dialogo avviato all'interno della casa e già nella prima risposta di Criside scatta il femminismo ὦ τάλαν (v. 369), che d'altra parte non è seguito in questa stessa scena da altri tratti analoghi anche perché qui è Demea a usare il linguaggio emotivamente più marcato.

Ritroviamo Criside in lacrime anche nel IV atto, ma solo perché inseguita da Nicerato ora che le cose con Demea (che è pronto a difenderla) si sono chiarite. E infatti la donna non usa più τάλαν, bensì la sequenza palesemente paratragica ὦ τάλαν' ἐγώ, τί δράσω; ποῖ φύγω; «povera me, che farò? Dove fuggirò?» (v. 568), quasi una citazione letterale di Eur. *Med.* 1271 οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω; (e cfr. anche *Ion* 1253, *IT* 291, *Soph. OC* 828 e vedi Lamagna 1998, 383).

Criside sembra così mostrare anche in ambito linguistico due facce: quella della concubina agiata e rispettata (per quanto nebuloso sia per noi lo *status* legale di una *παλλακή* ateniese) e quella della donna che rischia di dover tornare a una professione in cui, come le ricorda Demea in preda a una sorta di fantasia di vendetta, le sue colleghe di un tempo «per racimolare dieci dracme corrono ai banchetti e bevono vino puro fino a schiattare» (vv. 392-94).

6. *Glicera*

Ritroviamo il medesimo stacco che si ha nella *Samia* fra il τάλαν ango-

sciato del v. 369 e il paratragico ὦ τάλαιν' ἐγὼ di v. 568 anche per un personaggio, la Glicera della *Tosata*, di cui non siamo in grado di accertare, data la perdita di ampie zone del dramma, in che misura fosse incline a usare femminismi linguistici. Certo è che Glicera usa due volte τάλαιν, al v. 712 e al v. 725, e più oltre τάλαιν' ἐγὼ al v. 805.

Il primo dei due τάλαιν scatta nel contesto di un ritmo incalzante, scandito da una fitta serie di proposizioni interrogative attraverso le quali la giovane intende dimostrare al vecchio Pateco l'assurdità del sospetto nutrito da Polemone secondo cui si sarebbe rifugiata in casa di Mirrine per convivere col suo amante Moschione:

εἶτ' οὐ λαθεῖν τούτους ἄν ἔσπευδον, τάλαιν,
αὐτός τ' ἐκεῖνος;

«In tal caso, povera me, non mi sarei data da fare, e lui con me, per non farmi notare da costoro?»

Se la presenza di questo τάλαιν si accorda con l'exasperazione di Glicera, perseguitata da un sospetto di infedeltà che ha causato anche il taglio delle sue chiome, il secondo cade in una zona alquanto lacunosa (v. 725 τάλαν, θεράπαιναν []), ma non c'è dubbio che facesse parte di una replica di Glicera al tentativo di Pateco di sostenere che il peccato di Polemone non era stato volontario e dunque poteva essere considerato veniale (a favore dell'integrazione οὐχ [ἐκούσιον di Sudhaus al v. 723 vedi Lamagna 1994, 266 s.). A questo tentativo la giovane risponde con sdegno che si è trattato di un gesto non solo gravissimo ma «empio» (ἀνόσι[ον 724) e che non si dovrebbe trattare così neppure una serva.

Invece il τάλαιν' [ἐγὼ in fine di v. 805 ricalca il τρέμω con cui Glicera comunica l'onda emotiva che la sommerge nel momento in cui Pateco ha appena avviato il racconto volto a spiegare le ragioni per cui un tempo era stato costretto ad abbandonare sia la figlioletta che il suo fratellino Moschione.

Il tono è alto, memore delle scene euripidee di riconoscimento. Limitandoci all'immediato contesto, possiamo notare che la *Priamel* sentenziosa con cui Pateco apre il suo racconto al v. 802 πόλλ' ἐστὶν ἔργ' ἄπιστα, παιδίον, τύχης («molti, bambina mia, sono le opere incredibili della fortuna») è sulla linea di Eur. fr. 396.3 K. ἄπιστ' ἀληθῆ πολλὰ συμβαίνειν κακά («bisogna credere) che molti mali si rivelano veri») (per altri passi euripidei vedi Lamagna 1994, 280), ἐκλείπει βίον del v. 803 è un eufemismo caratteristico dello stile alto, tragico in particolare (cfr. Soph. *El.* 859 e 1131), τρέμω appartiene anch'esso al lessico tragico (cf. Eur. *Ion* 1452, *Tr.* 1026) e, prima ancora, epico (Hom. *Il.* 10.390, *Od.* 11.527), e tutto il v. 805 (τί γίνεται ποθ'; ὡς τρέμω τάλαιν' ἐγὼ «Che mai accade? Come tremo, povera me!») mostra, come nota Lamagna, un'articolazione che richiama da vicino Soph. *El.* 1112

τί δ' ἐστίν, ὦ ξέν'; ὡς μ' ὑπέρχεται φόβος.

«Che c'è, o straniero? Che terrore mi invade!»

Il contesto drammatico e il suo tenore espressivo erano evidentemente determinanti per l'adozione o l'esclusione di lessemi femminili.

7. Verso una conclusione

Il lessico riservato a figure femminili sembra dunque rimandare a un idioletto condiviso e di largo uso sociale presente però solo occasionalmente nel tessuto linguistico di Menandro e della Commedia Nuova, e questo anche perché la donna libera e di famiglia borghese signora di un *oikos* non è solita usarlo, per educazione e per *status* sociale, optando per un registro uniforme e garbato, ignaro di scarti e dislivelli espressivi.

L'idioletto femminile, e con esso una vivacità di tipo emozionale, sembra restare ai margini del nucleo borghese del mondo menandro, tanto che non vi fanno ricorso neppure nelle situazioni più critiche personaggi come Panfile o come la locutrice dell'ampio monologo, forse menandro, conservato nel Papiro Didot (*adesp.* 1000 K.-A.). La stessa Cratea del *Misumenos*, pur così pronta a una piena esternazione di affettività a contatto con il padre ritrovato, mantiene, quale prigioniera di guerra orgogliosa del suo passato di *parthenos* libera e benestante che non si è ancora identificata nel suo nuovo ruolo di concubina di un soldato, un sicuro autocontrollo anche linguistico in una situazione che pure la vede precipitarsi supplice fuori di casa con la nutrice in cerca di un qualche rifugio.

Sono invece l'abituale marginalità di una nutrice (Filinna) o di un'etera (Abrotono) o quella occasionale di concubine a rischio di retrocessione sociale (Criside) o fisicamente e moralmente umiliate dal compagno (Glicera) a far scattare, nell'espressione del dolore o dello smarrimento o nell'adozione di movenze seduttive, i tratti di un linguaggio altrimenti dimenticato.

Ne ricaviamo la sensazione di uno scarto fra un grado zero dello stile (una scrittura omogenea e scorrevole, un coerente *bon ton* sottilmente modulato sui diversi personaggi e sulle diverse emozioni) e improvvisi squarci di vivace mimetismo: una sensazione che viene a collimare in buona misura con quanto osservava Plutarco nella *Aristophanis et Menandri comparatio* (853 D-E):

ἡ δὲ Μενάνδρου φράσις οὕτω συνέξεσται καὶ συμπέπνευκε κεκραμένη πρὸς ἑαυτήν, ὥστε διὰ πολλῶν ἀγομένη παθῶν καὶ ἠθῶν καὶ προσώποις ἐφαρμόττουσα παντοδαποῖς μία τε φαίνεσθαι καὶ τὴν ὁμοιότητα τηρεῖν ἐν τοῖς κοινοῖς καὶ συνήθεσι καὶ ὑπὸ τὴν χρεῖαν ὀνόμασιν· ἐὰν δέ τινος ἄρα τερατείας εἰς τὸ πρᾶγμα καὶ ψόφου δεῖσι, καθάπερ αὐλοῦ

πάντρητον ἀνασπάσας ταχὺ πάλιν καὶ πιθανῶς ἐπέβαλε καὶ κατέστησε τὴν φωνὴν εἰς τὸ οἰκεῖον.

«La dizione di Menandro è così levigata e spira così fusa in se stessa che, pur procedendo attraverso molte emozioni e molti caratteri e pur adattandosi a molteplici maschere, appare uniforme e conserva la sua coerenza nell'impiego di vocaboli comuni e familiari conformi all'uso, ma se l'azione richiede qualche colpo di scena e qualche clamore egli apre per così dire tutti i fori del suo aulo per poi bloccarli prontamente e plausibilmente e riportare il suono al suo timbro consueto.»

Quando Plutarco parla dell'apertura di tutti i fori dell'aulo forse non si limita a usare una metafora ma allude a quei brani in tetrametri trocaici, modellati sulla tradizione tragica, che ricorrono una o due volte in ogni commedia e che venivano appunto eseguiti con l'accompagnamento dell'aulo (Wiles 1991, 216 s.), ma lo stacco fra trimetri e tetrametri doveva far parte di una strategia di portata più generale basata sull'opposizione fra neutro e rilevato, normale ed eccezionale.

Di questa strategia i lessemi femminili erano indubbiamente un ingrediente importante.

Università dell'Aquila

FRANCO FERRARI

Riferimenti bibliografici

- D. Bain, *Female Speech in Menander*, «Antichthon» 18, 1984, 24-42.
- L. Bruzzese, *Studi su Filemone comico*, Lecce 2011.
- E. Dickey, *Forms of Address and Conversational Language in Aristophanes and Menander*, «Mnemosyne» s. IV 48, 1995, 257-271.
- A.T. Drago, *Aristeneto. Lettere d'amore*, Lecce 2007.
- M.E. Gilleland, *Female Speech in Greek and Latin*, «AJPh» 191, 1980, 180-183.
- G. Horrocks, *Greek: A History of the Language and its Speakers*, Chicester/Malden MA 2010².
- M. Lamagna, *Menandro. La fanciulla tosata*, Napoli 1994.
- M. Lamagna, *Menandro, La donna di Samo*, Napoli 1998.
- R. Nünlist, *Speech within Speech in Menander*, in A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2001, 229-257.
- L. Riccottilli, *La scelta del silenzio. Menandro e l'aposiopesi*, Bologna 1984.
- A. Traill, *Women and the Comic Plot in Menander*, Cambridge 2008.
- D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991.
- A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003.

MÉNANDRE DANS LE LANGAGE QUOTIDIEN

1. *La question.*

On a dit que Molière n'existerait pas sans Ménandre. Les comédies de Molière appartiendraient par conséquent à l'évolution de la comédie de Ménandre, elles en offriraient de nouvelles formes possibles. C'est sans doute aller un peu vite en besogne. Cependant, le rapprochement des deux auteurs ne manque pas de soulever une question relative à la survie de Ménandre, et plus précisément à la manière dont son œuvre a évolué dans la masse parlante. En effet, la langue française charrie de nombreux souvenirs de Molière, à commencer par le fait qu'elle est souvent nommée la «langue de Molière». Certaines expressions de la langue courante sortent tout droit de ses comédies. Il suffira de citer «vous l'avez voulu Georges Dandin»¹, «le petit chat est mort»², «qu'allait-il faire dans cette galère?»³ ou «couvrez ce sein que je ne saurais voir»⁴, et l'on constate que même des locuteurs qui n'ont jamais entendu parler de Molière en viennent à user de ces tournures. On songe à l'anecdote de ce spectateur qui, sortant d'une représentation de *Hamlet* de Shakespeare, aurait observé que la pièce est bourrée de citations. C'est la réaction de plus d'un locuteur de langue française lorsqu'il voit une pièce comme *Les fourberies de Scapin* et découvre alors que c'était donc là, chez Molière, que quelqu'un dit «qu'allait-il faire dans cette galère?».

Qu'en est-il de Ménandre et de la langue quotidienne?

C'est le genre de survie que l'on se propose d'examiner, à savoir l'évolution de la comédie de Ménandre dans la langue, la manière dont l'imagination du poète peut avoir pénétré dans l'expression quotidienne de son public⁵.

2. *Deux cas emblématiques*

Pour légitimer cette recherche, on pourrait commencer par rappeler la formule sans doute la plus célèbre que l'on puisse faire remonter à Ménandre, à savoir le fameux *alea jacta est* qui aurait été prononcé par Jules César au moment de franchir le Rubicon⁶. La forme grecque de cette excla-

¹ *Georges Dandin*, acte 2, scène 7.

² *L'école des femmes*, acte 2, scène 5.

³ *Les fourberies de Scapin*, acte 2, scène 7.

⁴ *Tartuffe*, Acte 3, scène 2.

⁵ Il ne m'a pas semblé inapproprié, dans un hommage à Adelmo Barigazzi, l'homme qui a exploré magistralement l'"amont" de Ménandre, de m'aventurer un peu en "aval".

⁶ Plutarque, *Vie de Jules César* 32.8 (723E). L'admiration de Jules César pour Ménandre est bien attestée: Térence est pour lui «la moitié de Ménandre» (*o dimidiata Menander*, Suétone, *Vie de Térence*, fin.). On n'entrera pas ici dans les difficultés d'interprétation de cette

mation, ἀνεπίφθω κύβος, se trouve dans une comédie de Ménandre, l'*Arrhéphore* ou la *joueuse d'aulos*. Grâce à une citation qu'en fait Athénée⁷, on sait que les mots «le dé est jeté»⁸ se trouvent prononcés dans un contexte où il s'agit des hasards auxquels on s'expose par le mariage. Par la suite, l'expression va s'appliquer à toute prise risque et deviendra proverbiale, citée comme telle dans les collections byzantines⁹. Ménandre est-il l'auteur de cette expression? Doit-on considérer qu'il citait lui-même ce qui était une formule déjà connue¹⁰? Un détail livré par Plutarque dans la *Vie de Pompée* donne à penser que le tour possédait une aura littéraire, et que César pourrait donc bien citer Ménandre. C'est à nouveau l'épisode du Rubicon qui est évoqué, mais avec une précision supplémentaire: César aurait lancé sa formule «en grec» (ἐλληνιστί)¹¹.

Le détail peut nous orienter. En effet, si l'on prend la peine de s'écarter de sa propre langue pour citer dans la langue originale, il pourrait sembler plus probable qu'il s'agisse d'un tour littéraire¹², et qu'il faille bien entendre ici un écho de Ménandre.

Une autre formule célèbre de Ménandre est celle qui lui vaut d'être l'un des trois auteurs grecs¹³ cités dans le *Nouveau Testament*.

φθειρουσιν ἥθη χρησθ' ὀμιλίας κακάι¹⁴

«Les mauvaises compagnies corrompent les bonnes moeurs».

Ce vers, qui fut attribué par d'aucuns à la *Thaïs* de Ménandre, le fut par d'autres à Euripide¹⁵. Il n'est pas impossible, d'ailleurs, que Ménandre l'ait

tournure. Cf. *e.g.* Abbott 1962.

⁷ Athénée 559d = fr. 64 K.-A. (p. 75).

⁸ Textuellement: «que le dé soit (une bonne fois) jeté».

⁹ Macarius 2.8 (Leutsch-Schneidewin II, 144); Apostolius 2.93 (*ibid.* p. 286).

¹⁰ Lorsque Daos, dans *Le Bouclier*, dit «connais-toi toi-même» (191), Ménandre lui fait marquer le tour comme une citation (189-190) en utilisant le mot ῥήμα (cf. aussi fr. 215.3 Koerte). Ce n'est pas le cas ici. Toutefois, il ne faudrait pas en conclure que l'expression serait nécessairement de Ménandre.

¹¹ Plutarque, *Vie de Pompée* 60.4 (651D). La forme latine est due à Suétone, *Vie de Jules César* 32.

¹² On songe à qui, sans être anglophone ou italo-phoné, dira textuellement «to be or not to be» ou «lasciate ogni speranza».

¹³ Les deux autres sont Épiménide, dans l'*Épître de Paul à Tite* 1.12 (mais le fragment fut également attribué à Périandre ou à Anacharsis, cf. 3 B 1 D.-K.) et Aratos (*Phaenomena* 5, cité dans les *Actes des Apôtres* 17.28). On observe que les auteurs ne sont jamais nommés.

¹⁴ *Première Épître de Paul aux Corinthiens* 15.33 = fr. 165 K.-A.

¹⁵ Cf. TrGF vol. 5.2 fr. 1024.4 et l'apparat, qui comporte également les témoignages de l'attribution à Ménandre. Pour l'attribution Euripide, en plus des témoins connus de longue date (*e.g.* Socrate, *Histoire ecclésiastique* 3.16.26, p. 212 Hansen), un papyrus de Hibeh, contenant les fragments d'une anthologie, attribue la formule à Euripide.

emprunté au «plus tragique des poètes»¹⁶. Son véritable auteur n'importe pas vraiment: qu'il nous suffise de constater qu'un trimètre iambique s'est à ce point diffusé dans la langue qu'il devient une manière courante d'exprimer une idée, et que ce trimètre est attribué à Ménandre.

Les deux cas évoqués reflètent une forme d'évolution de la comédie. En effet, on connaît d'ordinaire l'évolution de la comédie dans la perspective propre à l'univers théâtral lui-même. On y observe le passage de Ménandre à la comédie latine, puis à celle des humanistes de la Renaissance, et l'on se trouve en route vers Molière... Mais ce qui est envisagé ici, c'est la forme d'évolution qui réside dans l'appropriation par le public du langage tenu en scène. En effet, si l'accueil du public détermine chez les poètes l'évolution du langage et des mécanismes de la scène, on peut dire qu'en retour, la pénétration de la comédie dans la langue des spectateurs offre un indice de la popularité d'un auteur, de sa survie en quelque sorte hors de son texte.

3. *Le public cultivé*

Un premier niveau de la pénétration est observable auprès du public cultivé. Selon Plutarque, en effet, on peut donner lecture de pièces comiques dans le cadre des banquets, et si l'on veut choisir un texte de comédie, on prendra Ménandre plutôt qu'Aristophane. Donner lecture d'Aristophane à ses convives nécessiterait la présence d'un commentateur à côté de chacun d'eux¹⁷, cependant que par sa simplicité et sa clarté Ménandre est indispensable («... mieux vaudrait se passer de vin que de Ménandre...»). Par ailleurs, on se souvient qu'en toutes circonstances Plutarque place Ménandre au-dessus d'Aristophane¹⁸ («... en vérité, pour qui un homme cultivé irait-il au théâtre, sinon pour Ménandre?»). Par malheur, nous n'avons de sa *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre* qu'un abrégé (ἐπιτομή), et nous n'avons (par conséquent?) pas d'exemples sur lesquels Plutarque pourrait avoir appuyé son opinion. Or, ces exemples-là permettraient sans doute de traquer la survie de Ménandre dans la langue. Le texte des *Propos de table* ne cite pas non plus de mots de Ménandre lui-même, il faut se contenter d'y trouver une caractérisation globale de son style ainsi que de l'adéquation des propos et des personnages qui les tiennent.

Si Plutarque évoque d'une manière générale le public des banquets, donc une partie de la société susceptible, en partie tout au moins, d'avoir passé par une bonne éducation, un sous-ensemble de ce public était constitué pas ceux qui avaient étudié la rhétorique, voire qui la pratiquaient. Et là, on retrouve

¹⁶ ... τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται (Aristote, *Poétique* 1453a.30).

¹⁷ Plutarque, *Quaest. conviv.* 7.8.3 (711C-712A)

¹⁸ Plutarque, *De comparatione Aristophanis et Menandri Epitome* (853A-855A).

Ménandre.

Lorsqu'il enseignait la rhétorique dans la Rome d'Auguste, Denys d'Halicarnasse donnait à Ménandre une place à part. A ses yeux, l'ensemble des auteurs comiques pouvaient servir de modèles pour ce qui touche l'expression. Cependant Ménandre présentait en outre cette qualité que l'on pouvait également le prendre pour modèle dans la disposition des matières:

«Pour les auteurs comiques, il convient de prendre pour modèle toutes leurs qualités d'expression verbale. En effet, dans le choix des mots, ils sont corrects et clairs, concis et dignes, efficaces et authentiques. Mais chez Ménandre, il faut en outre considérer la disposition des matières»¹⁹.

Un conseil qui n'est pas sans rappeler l'anecdote fameuse dans laquelle Ménandre déclare que sa comédie est faite, et qu'il ne reste qu'à la mettre en vers²⁰. On le voit, ce n'est pas de ce côté-là que l'on trouvera l'attestation de tournures ménandrées qui auraient pénétré dans la langue. Le passage a néanmoins son importance: il nous apprend qu'un langage clair et efficace peut s'appuyer sur l'expression des poètes comiques, et que lorsqu'on pense à Ménandre, il vient en outre à l'esprit l'organisation de la matière, ce qui revient à dire, dans le cas d'un auteur dramatique, la trame de la pièce.

Autre conseil de maître de rhétorique: Dion de Pruse suggère que le futur orateur se forme à l'écoute de Ménandre pour les comiques et d'Euripide pour les tragiques²¹. Il conseille même, ce qui n'est pas sans implications importantes²², qu'il tâche de s'en faire donner lecture plutôt que de lire les textes lui-même, car «la perception est meilleure lorsqu'on est débarrassé du devoir de lecture». A l'objection qui voudrait que ce conseil traite par le mépris les «Anciens», Dion réplique que les médecins ne conseillent pas les remèdes les plus coûteux, mais les plus efficaces. Ménandre surpasse les poètes de l'ancienne comédie dans son rendement des comportements humains en général ainsi que pour le charme et la force de l'expression. C'est dire que chez Dion, nous ne trouverons pas davantage de «mots» qui

¹⁹ Denys d'Halicarnasse *De imitatione* 6.2 (*Opuscula* II, p. 207 U.-R.): Τῶν δὲ κωμωδῶν μιμητέον τὰς λεκτικὰς ἀρετὰς ἀπάσας· εἰσὶ γὰρ καὶ τοῖς ὀνόμασι καθαροὶ καὶ σαφεῖς, καὶ βραχεῖς καὶ μεγαλοπρεπεῖς καὶ δεινοὶ καὶ ἠθικοί. Μενάνδρου δὲ καὶ τὸ πραγματικὸν θεωρητέον.

²⁰ Plutarque *De gloria Atheniensium* 347E-F: λέγεται δὲ καὶ Μενάνδρῳ τῶν συνήθων τις εἰπεῖν· “ἐγγὺς οὖν Μένανδρε τὰ Διονύσια, καὶ σὺ τὴν κωμωδίαν οὐ πεποίηκας;” τὸν δ' ἀποκρίνασθαι “νῆ τοὺς θεοὺς ἔγωγε πεποίηκα τὴν κωμωδίαν· ἄκονόμενται γὰρ ἡ διάθεσις· δεῖ δ' αὐτῇ τὰ στιχίδια ἐπᾶσαι”, ὅτι καὶ αὐτοὶ τὰ πράγματα τῶν λόγων ἀναγκασιώτερα καὶ κυριώτερα νομίζουσιν.

²¹ Dion de Pruse 18.6-7 (II, p. 316-317 de Budé).

²² Notamment sur la question de la lecture silencieuse: la page de texte est comparable à ce qui serait de nos jours une partition musicale; transposé, le conseil serait de se faire jouer la pièce (de musique) plutôt que de la déchiffrer soi-même.

auraient passé de Ménandre dans la langue courante, mais qu'on y remarque une complémentarité avec ce que dit Denys d'Halicarnasse. A l'éloge implicite du μῦθος vient s'ajouter chez Dion celui des ἤθη et du style.

Pour mémoire, on ajoutera les éloges de Quintilien: Ménandre est le poète dont la lecture suffirait à elle seule pour donner à l'orateur les modèles nécessaires à la représentation de la vie (et l'orateur doit savoir donner vraisemblance au discours qu'il écrit pour son client, à la manière d'un auteur dramatique), elle suffirait comme modèle d'élégance de l'expression, Ménandre éclipse tous les autres par sa clarté²³.

Dans chacun de ces cas, en dépit de l'absence de citations caractéristiques, une influence de la comédie de Ménandre sur la langue peut être postulée par l'intermédiaire de ces maîtres de rhétorique, dès lors qu'ils sont les formateurs de ceux qui vont faire de la langue un instrument essentiel de leur profession.

4. *Le langage quotidien*

Passant de la langue des orateurs au langage quotidien, il faut observer tout d'abord que ce dernier nous échappe très largement. On peut cependant se proposer d'y traquer une présence de Ménandre, dans la ligne des deux premiers exemples cités, en considérant ce qui fut compilé à l'enseigne des paroles tenues pour dignes d'être citées, à savoir «sentences», «maximes» ou encore «proverbes», vérités générales ou qui finiront par passer pour des manifestations de la sagesse des nations²⁴.

4.1 *Maximes, sentences, proverbes.*

On reviendra d'abord brièvement sur l'exemple tiré de Paul:

φθείρουσιν ἤθη χρήσθ' ὀμιλῖαι κακάι

«les mauvaises compagnies corrompent les bonnes mœurs».

Les 77 occurrences de ὀμιλῖαι κακάι et les 50 occurrences de φθείρουσιν ἤθη que donne le TLG sont toutes en relation avec la citation que fait Paul (à quelques exceptions près notamment lorsqu'il s'agit d'une citation dans un lexique) et l'on peut dire que l'appropriation du vers s'est faite de manière totale²⁵. Lorsqu'un citateur mentionne pour ce vers un auteur, il nomme Paul, et jamais Euripide ou Ménandre. Paul lui-même ne cite pas d'auteur pour cette «maxime». On pourrait par conséquent conclure que des

²³ Quintilien, *Institutio oratoria* 10.1.69-72.

²⁴ Dion 18.7-8 utilise pour les «sentences» d'Euripide le mot γνώμαι.

²⁵ Il faudrait ajouter ici les cas où la citation est incomplète ou paraphrasée. C'est le cas, par exemple, chez Diodore de Sicile, lorsqu'il évoque la manière dont Philippe de Macédoine corrompt avec de l'or et des marques d'amitié des citoyens de villes qu'il compte prendre: ... ταῖς πονηραῖς ὀμιλῖαις διέφθειρε τὰ ἤθη τῶν ἀνθρώπων «il corrompait les mœurs des gens par de mauvaises compagnies» (16.54.4).

mots de Ménandre sont ici devenus bien communs de la langue.

Relevons pourtant l'ambiguïté qui se manifeste dans toute référence à une sagesse commune dans un texte littéraire: la «maxime», le «proverbe» sont-ils l'œuvre de l'auteur du texte? Autrement dit, sommes-nous en face d'une référence à quelque chose qui serait posé comme savoir collectif par un auteur qui veut ainsi imposer une vue qui lui serait propre²⁶? Ou sommes-nous devant une simple citation d'un proverbe préexistant?

Dans le cas de Ménandre, on peut même se demander si des déclarations qui se présentent comme des généralités ne cachent pas, à l'occasion, autre chose. En effet, lorsqu'un personnage de Ménandre remarque qu'il peut se passer beaucoup d'événements en un seul jour²⁷, on est en droit de se demander s'il s'agit d'exprimer la fluidité de la condition humaine ou si l'on n'entend pas plutôt lancer un clin d'œil à la réflexion menée par d'autres sur la manière d'écrire une pièce de théâtre²⁸.

4.2 *Les collections de proverbes.*

Chez Ménandre, on commencera par observer que la piste des maximes est tout à la fois évidente et peu sûre. Depuis l'Antiquité, en effet, on a collectionné dans ses pièces les proverbes, sentences, expressions de sagesse. Si la tradition manuscrite des comédies de Ménandre repose avant tout sur des papyrus fragmentaires, nous avons des manuscrits complets contenant des collections de formules attribuées à Ménandre: 877 «maximes en un seul vers» (γνώμαι μονόστιχοι), trois «jugements comparatifs» de Ménandre et de Philistion (Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνος γνώμαι καὶ διάλεκτοι) à l'occasion desquels chacun des deux auteurs émet à tour de rôle des ensembles de maximes en groupe de deux vers ou plus, au total 514 vers (dont il faut à vrai dire soustraire ceux qui sont attribués à Philistion, soit environ la moitié²⁹).

Cette relative richesse de matériel donne à réfléchir. Il se pourrait bien qu'on ait tablé sur la notoriété de Ménandre pour «faire passer» des paroles de sagesse qui ne sont pas toujours nécessairement de lui, tout comme on tablera plus tard sur la gloire de Plaute ou de Lope de Vega pour tenter d'as-

²⁶ On pourrait évoquer un exemple comme Αἰάντειος γέλως, «tire à la manière d'Ajax». Ce tour fréquemment cité dans les collections de proverbes se trouve dans *La Périntienne* selon Zenobios (Ath. 1.60 = vulg. 1.43). Zenobios veut-il dire que Ménandre en est l'auteur lorsqu'il écrit: μέμνηται ταύτης (scil. παροιμίας) Μενάνδρος ἐν τῇ Περινηθία τῇ πρώτῃ. Considère-t-il au contraire qu'il s'agit d'une expression préexistante? *Idem* pour Δωδωναῖον χαλκίον cité par Etienne de Byzance s.v. Δωδώνη (= *Arrhéphore* fr. 60 K.-A.).

²⁷ E.g. *Dyscolos* 187-189, 860-866

²⁸ Dans ce cas, on songe évidemment à la *Poétique* d'Aristote 1449b.13.

²⁹ A noter que Stobée, qui cite abondamment Ménandre (cf. *infra*), ne cite pas une seule fois Philistion.

surer le succès public de pièces qu'ils n'avaient pas écrites³⁰.

Il n'en reste pas moins que certaines des maximes se recourent avec des citations qui les authentifient, et qu'on ne saurait donc les révoquer en doute dans leur ensemble³¹.

4.3 Dans les pièces conservées.

Une voie moins hasardeuse se présente cependant: prendre en considération, dans les pièces et les fragments conservés, ce que Ménandre lui-même qualifie d'expression proverbiale (λεγόμενον, παροιμία, λόγος³²). En voici quelques exemples:

λύκος χανών ἄπεισι διὰ κενῆς

Dans *Le Bouclier*, au deuxième acte, le jeune Chéréas accepte le projet de vengeance que lui présente son serviteur Daos pour punir l'odieux Smicrinès. Chéréas se réjouit à l'idée que Smicrinès n'obtiendra rien de ce qu'il espère et que «comme on le dit (proverbialement), le loup s'en ira bouche ouverte pour rien du tout»³³. Cette expression caricature l'avidité déçue à travers l'image du loup affamé qui manque sa proie, et l'on est en droit de se demander si elle se retrouve ailleurs. Dans la forme que lui donne Ménandre, ce λεγόμενον n'est attesté que par notre seul passage du *Bouclier* si l'on s'appuie sur le TLG. En revanche, sous la forme plus simple de λύκος ἔχεν («le loup resta bouche bée»), le tour se retrouve six fois dans les collections byzantines. Ainsi, il est fort probable que Ménandre se réfère à un proverbe qu'il n'a pas mis en circulation lui-même, et que la formulation qu'il lui donne ne semble pas s'être imposée.

τῶν πολλῶν τις ὄν

Dans *La Samienne* (v. 11), Moschion se réfère à un λεγόμενον, en l'occurrence «être comme tout le monde» (τῶν πολλῶν τις ὄν)³⁴. Qu'il s'agisse bien d'un tour déjà connu est attesté par un passage de Platon³⁵. Ménandre, qui d'ailleurs use de ce tour également dans le *Dyscolos* (484-485), n'est pas à l'origine de l'expression.

ὄνος ἐν πιθήκοις

«Âne parmi les singes».

³⁰ Doutes sur l'authenticité de certaines formules: Lesky 1971³, 722.

³¹ E.g. 583 et Stobée 4.52.27, qui nous apprend que la formule célèbre sort du *Dis exapatôn*.

³² Le mot ῥῆμα désigne une véritable «citation» (*Aspis* 190, fr. 193.5 K.-A. = Diog. Laert. 6.83). Dans les deux cas, la parole en question est γνώθι σαυτόν.

³³ τὸ γὰρ λεγόμενον ταῖς ἀληθείαις “λύκος / χανών ἄπεισι διὰ κενῆς” (*Aspis* 372-373).

³⁴ Blume 1974, 9 remarque finement que le proverbe pourrait ici impliquer une ironie de Ménandre: ce jeune privilégié veut jouer l'homme du commun.

³⁵ *Politique* 285b.

Un usage sarcastique peut être fait d'une formule comme ὄνος ἐν πιθήκοις, donnée pour un proverbe (τοῦτο δὴ τὸ λεγόμενον)³⁶. On la retrouve dans les collections de proverbes³⁷. Il s'agit de plaisanter ce que l'on considère comme la laideur entourée de laideur (pire encore?). La référence au monde animal fait irrésistiblement songer au monde de la fable³⁸.

τᾶνω κάτω, τὰ κάτω δ' ἄνω
«Le haut en bas, le bas en haut».

L'équivalent de «sens dessus-dessous» est une formule prononcée sous cette forme dans deux comédies de Ménandre, et nous le savons grâce à une scholie du *Théétète* de Platon (*ad* 153d). Le scholiaste cite la forme complète en indiquant pour auteur Ménandre dans *Le poignard* et dans *La Veuve*. Platon, lui, ne mentionne que la première partie, qui constituerait donc le tour proverbial³⁹. Il en ressort que l'apport de Ménandre serait d'avoir en quelque sorte poussé jusqu'au bout l'idée de «monde à l'envers» que charrie cette expression, cependant que la première partie prise seule, telle qu'on la trouve déjà chez Platon, est abondamment reproduite, y compris par Ménandre lui-même.

τὰ Ταντάλου τάλαντα τανταλίζεται⁴⁰
«Il pèse les richesses de Tantale».

Cette expression, construite sur un jeu de sonorités, ne se trouve pas entière chez Ménandre, qui n'a besoin d'en mentionner que le début, τὰ Ταντάλου τάλαντα, le reste étant probablement connu de son public à travers ce jeu de mots (*Kybernetai*, fr. 218.6 K.-A.), et clairement donné comme un bien commun de la langue (λεγόμενα).

Deux autres λεγόμενα se trouvent dans ce qui nous reste de Ménandre:

οὐκ ἔχεις ὅπο[ι] χέσης / ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν
«Tu es si riche que tu ne sais où aller te soulager»

se trouve prononcé par un personnage du *Fantôme* (42-43). La restitution a été rendue possible grâce à un rapprochement avec une pensée de Marc-Aurèle (5.12) qui cite justement ce vers pour introduire une distinction entre ce que le vulgaire et les autres considèrent comme des biens. Notons au passage que Marc-Aurèle est comme Jules César un lecteur attentif de Ménandre.

³⁶ Fr. 296.8 K.-A.

³⁷ *Mantissa Proverbiorum* 2.38 (Leutsch-Schneidewin II, 765). *Appendix Proverbiorum* 4.24 (Leutsch-Schneidewin I, 439): <ὄνος ἐν πιθήκοις;> ἐπὶ τῶν αἰσχροῶν ἐν αἰσχροῖς.

³⁸ Ce qui ne peut se dire d'une autre apparition proverbiale de l'âne: ὄνος ἄγων μυστήρια, un tour qui oppose clairement l'homme et l'animal.

³⁹ καὶ γένοιτ' ἂν τὸ λεγόμενον ἄνω κάτω πάντα ; (dans la bouche de Socrate).

⁴⁰ *Mantissa Proverbiorum* 2.93 (Leutsch-Schneidewin II, 772). Gomme-Sandbach (697) signale également la citation dans Zenobios 6.4.

θαπτον ἢ βάδην

«plus vite qu'à pied» (fr. 460 K.-A.)

est à l'évidence un tour qui préexiste à son utilisation par Ménandre: on le trouve en effet chez Xénophon (*Hellenica* 5.4.53).

Une *παροιμία* est citée comme telle dans le *Dis exapatôn* 28: νεκρῶ λέγουσα μῦθον («racontant des histoires à un mort»). Sous cette forme à la fois reconstituée et adaptée à sa fonction dans la phrase, on peut rechercher un proverbe qui présenterait le verbe à l'infinitif, ou au participe d'une autre forme (masculin, ou pluriel). Connue des collections byzantines⁴¹, la tournure proverbiale semble avoir retenu l'attention des comiques latins. On trouve en effet chez Plaute les mots suivants dans la bouche de Mnésilochus: *quam si ad sepulcrum narret logos* («comme si l'on racontait des histoires à un mort près d'une tombe»)⁴². Et Térence y fait une allusion dans le *Phormion*: *verba fiunt mortuo* («on raconte des histoires à un mort», déclare Phormion lui-même).

D'autres situations "proverbiales" sont qualifiées de τὸ τοῦ λόγου («ce qu'on raconte»):

- *Dyscolos* 633-634: «... me battre avec un chien dans un puits» (... ἐν τῷ φρέατι κυνὶ μάχωμαι). La forme que l'on trouve dans les collections de proverbes est: ἐν φρέατι κυνομαχεῖν⁴³. Gomme-Sandbach (232) proposent un rapprochement avec une fable d'Ésope: le chien d'un jardinier tombe dans un puits et mord son maître venu le secourir⁴⁴. La fable s'adresse «à un ingrat qui cause du tort à ses bienfaiteurs»⁴⁵. C'est la situation que le cuisinier veut éviter, et c'est pourquoi il refuse de se porter au secours de Cnémon tombé dans son puits.

- *Misoumenos* 303: «le sanglier dans la montagne» (ὄς ὄρει). «Proverbe inconnu», disent Gomme-Sandbach (458), mais qui semble suggérer un personnage rude vivant à l'écart de ses semblables. Un cas proche du suivant:

- *Misoumenos* 166-167

ἐπὶ πᾶσιν [ὄν]τως, τοῦτο δὴ τὸ τοῦ λόγου,
πίνων δικαίους ἦσεν ἀνθρώπων [

⁴¹ Gomme-Sandbach 121, signalent en effet Diogenianos 6.82 et 3.34, ainsi que Makarios 6.10. La forme complète du proverbe comporte à la fin les mots εἰς οὐδς. Gomme-Sandbach signalent également les rapprochements avec Plaute et Térence.

⁴² *Bacchides* 518.

⁴³ Apostolios 7.40, Zenobios 3.45.

⁴⁴ Perry *Aesopica* 368, fable 120 κηπουρὸς καὶ κύων.

⁴⁵ πρὸς ἄνδρα ἀχάριστον καὶ τοὺς εὐεργέτας ἀδικοῦντα.

L'élément 'cité' est à l'évidence ἐπὶ πᾶσιν... δίκαιοις, «en toute justice». On peut donner pour parallèle des passages de Démosthène et d'Eschine⁴⁶. Cependant, le cas est intéressant: on ne connaît pas de telle locution 'proverbiale'⁴⁷. Ce pourrait être pour nous une leçon de modestie: il est des expressions dont nous ne possédons simplement plus de parallèles. Mais cela pourrait également constituer un cas où l'on prendrait Ménandre sur le fait: tenterait-il de conférer à une expression le statut de proverbe?

On pourrait objecter ici que rechercher ce que Ménandre donne lui-même comme proverbial, c'est risquer de tomber avant tout sur des expressions dont il ne serait justement pas l'auteur. Cependant, les deux derniers exemples nous contraignent à faire l'hypothèse que la stratégie du poète pourrait être parfois de présenter comme un sentiment commun, pour le faire mieux admettre, ce qui était en fait une expression personnelle⁴⁸. Il n'en reste pas moins que cette remarque nous oriente vers la recherche d'expressions qui n'ont rien de proverbial et qui pourraient être devenues un bien commun de la langue par d'autres voies.

Commençons par identifier des tours qui, sans être explicitement donnés pour λεγόμενον/-να, παροιμία, τὸ τοῦ λόγου, ont ce qu'on pourrait percevoir comme la "tonalité" des vérités générales.

C'est par exemple le cas d'une remarque prononcée 'en survol' par un personnage du *Bouclier* et dont le succès est attesté. On a pu en faire un usage moralisant pour tenter de sauver une partie contestée de l'*Iliade*:

ὁ γὰρ πταίσας τι καὶ φυλάττεται (*Aspis* 28)

«qui a subi un échec est sur ses gardes»

déclare le serviteur Daos. Le mot se retrouve dans une scholie de l'*Iliade* pour expliquer comment il se peut que dans le neuvième chant, Phénix raconte qu'il a obéi à sa mère et qu'il a couché avec la concubine de son père (τῇ πιθόμην καὶ ἔρξῃα, *Il.* 9.453). Le scholiaste s'appuie sur le vers de Ménandre pour avertir le lecteur que ces paroles sont prononcées dans un esprit de repentir, par quelqu'un qui sait qu'il a commis une erreur à ne pas répéter, le but étant d'empêcher Achille de se tromper dans la situation présente⁴⁹.

⁴⁶ Gomme-Sandbach 448: Dem. 20.88, Aisch. 1.178.

⁴⁷ Gomme-Sandbach: «I do not know whether there are any other examples of this «proverbial phrase».

⁴⁸ Le procédé peut d'ailleurs être inversé, comme c'est le cas chez Eugène Ionesco, lorsqu'il fait prononcer par «La dame» le proverbe «Il n'y a pas de sot métier», et que son interlocuteur («Le monsieur») lui réplique: «Madame, vous avez prononcé là de grandes paroles. Elles mériteraient de passer en proverbe». (*La jeune fille à marier*, 1953, dans *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954-1999, 257).

⁴⁹ Scholie *Il.* 9.453a. Il est clair que telle n'est pas l'intention du poète, cependant cette

La situation est analogue pour δεῖ γὰρ ἢ πλουτεῖν ἴσως ἢ... («Il faut soit avoir une richesse équitable, soit...») *Georg.* 79-80. C'est un scholiaste d'Hésiode qui reprend la remarque à propos de l'histoire du père d'Hésiode (*ad Op.* 637), et il le fait en mentionnant explicitement Ménandre.

Il est un cas où une déception nous attend, et la situation est probablement due aux accidents qui ont marqué la transmission des comédies de Ménandre. On connaît la célèbre formule de Térence:

Homo sum, humani nil a me alienum puto (*Heautontimor.* 77)

«Je suis humain, et rien d'humain ne me semble étranger».

La didascalie de la pièce nous apprend que le modèle grec est une comédie de Ménandre (*Graeca est Menandru*). On s'attendrait à trouver, par conséquent, une formule ménandréenne comportant les éléments ἀνθρωπός εἰμι et ἀνθρώπινον οὐδέν. Le résultat ne répond pas à l'attente. La première partie (ἀνθρωπός εἰμι) est une déclaration qui apparaît dans des contextes extrêmement divers. Le TLG en dénombre 81 occurrences... mais pas une seule de Ménandre⁵⁰. Quant au second élément (ἀνθρώπινον οὐδέν), on le trouve en tant que tel uniquement dans une scholie de Sophocle (*O.T.* 709)⁵¹.

Dans la lancée, on peut se rappeler une autre déclaration générale sur l'être humain, cette fois-ci bien attestée chez Ménandre lui-même:

ὡς χαρίεν ἐστ' ἀνθρωπος ὅταν (ἄν) ἀνθρωπος ᾖ

«quelle chose splendide qu'un humain, lorsqu'il est humain».

Cité chez Stobée (3.3.12) ainsi que dans les *Sententiae* (852), ce vers connaît un succès considérable. Clément d'Alexandrie, Galien, des rhéteurs et grammairiens le citent (cf. apparat des fr. 707 K.-A.), et l'on peut supposer que c'est l'une des marques demeurées visibles de Ménandre dans la langue courante.

Au total, on gardera d'abord deux "mises en forme" qui pourraient remonter à Ménandre, à savoir λύκος χανῶν ἄπεισι διὰ κενῆς («le loup s'en ira bouche ouverte pour rien du tout») et τᾶνω κάτω, τὰ κάτω δ' ἄνω («Le haut en bas, le bas en haut»). Ce qui pourrait paraître peu. Mais nous avons également des formulations qui pourraient être originales et que l'on fait remonter explicitement à Ménandre. Il s'agit de φθειρουσιν ἦθη χρήσθ' ὀμίλῃαι κακάι («Les mauvaises compagnies corrompent les bonnes moeurs»), ὁ γὰρ πταίσας τι καὶ φυλάττεται («qui a subi un échec est sur ses gardes»),

forme de critique qui «moralise» le texte à l'aide d'un commentaire est préférable pour nous à celle qui consistait à l'altérer, comme on l'a fait parfois pour ce passage.

⁵⁰ Les quelques occurrences de ἀνθρωπος ἄν, ἀνθρώπων ὄντα, n'apparaissent pas chez Ménandre dans des contextes vraiment analogues.

⁵¹ La seconde occurrence, chez Basile (*Sermones* 41.12), fait du groupe un attribut de πλεονέκτημα.

ὡς χαρίεν ἐστ' ἄνθρωπος ὅταν (ἄν) ἄνθρωπος ᾖ («quelle chose splendide qu'un humain, lorsqu'il est humain»).

4.4 Dans l'Anthologie de Stobée.

On dispose d'un autre filet dans lequel se trouvent prises des citations d'auteurs: l'Anthologie de Stobée. Elle présente pour nous deux avantages de taille.

Tout d'abord, les citations de Stobée sont choisies à partir d'un *corpus* de textes de Ménandre plus abondant que celui qui nous reste, ce qui nous apporte des compléments bienvenus.

En second lieu, Stobée nous offre des citations plus étendues que celles qu'on trouve strictement découpées dans une collection de proverbes, et on lui doit passablement de fragments de poètes comiques. On y retrouve certes des proverbes connus par la collection des maximes, mais ils sont alors accompagnés du titre de l'œuvre dont ils sont tirés, et l'on peut donc penser que leur attribution à Ménandre est authentique.

Cette manière d'aborder la question permet également d'observer un phénomène important si l'on veut comparer la fortune de Ménandre et celle des autres poètes comiques. En effet, les chiffres sont éloquentes. Voici le nombre de citations de poètes comiques d'après le TLG:

Aristophane: 14

Eupolis: 3

Cratino: 2

Antiphane: 50

Alexis: 27

Anaxandrides: 10

Euboulos: 2

Philémon: 3

Diphile: 26

Posidippe de Cassandreia: 4

Aucune citation de poètes que l'on attendrait, comme Démophilos, Rhinthôn, Apollodore de Carystos (modèle du *Phormion* de Térence et, par-là, des *Fourberies de Scapin* de Molière).

Ménandre: 322 citations.

Chiffres à prendre avec précautions, mais éloquentes tout de même si on les considère globalement. Il faudrait également se garder d'en surévaluer la portée. Une inspiration unique peut valoir la gloire à un poète et, partant, sa permanence dans les mémoires. Il suffit de songer au cas de Tynnichos de Chalcis évoqué par Platon⁵², ce poète rendu célèbre par un seul péan qu'il avait composé, alors que rien d'autre de sa production ne méritait d'être

⁵² *Ion* 534d.

mentionné. Les nombres, dans son cas, ne disent rien. Cependant, lorsqu'on se trouve devant une anthologie, on peut considérer que son auteur va choisir ses citations en fonction d'un succès déjà constaté auprès du public. La différence est énorme entre la fréquence des citations de Ménandre et celles des autres poètes comiques. Au total, l'ensemble de ces derniers n'atteint pas la moitié du nombre des citations de Ménandre. C'est un indice de la faveur dont jouissait Ménandre jusqu'au cinquième siècle de notre ère.

Sans vouloir être exhaustif, voici quelques-unes des citations qui semblent avoir eu plus de succès que d'autres (elles en ont toutes, puisqu'elles sont chez Stobée).

- Stobée 1.5.4.2

ἄπαντι δαίμων ἀνδρὶ συμπαρίσταται
εὐθὺς γενόμενῳ μυσταγωγὸς τοῦ βίου
ἀγαθός...

«Dès sa naissance, un génie favorable se tient auprès de tout humain pour l'initier à la vie». (fr. 500.1-3 K.-A.).

Cette déclaration s'est vue reprise, bien évidemment dans un sens favorable, par des chrétiens, notamment par Clément d'Alexandrie (voir l'apparat de K.-A.); et avant eux, mais pour la désapprouver, par Plutarque (*De tranq. an.* 474B).

- Stobée 1.6.10.1

ταῦτόματόν ἐστιν ὡς ἔοικέ που θεός.
«Le hasard, à ce qu'il semble, est un dieu».

Le vers 163 de la *Samienne* se trouve également attribué à la *Cnidienne*. Peut-être un indice de popularité si la formule se retrouve identique dans deux comédies (et qu'on ne se trouve pas devant une confusion sur les titres). En tout état de cause, la formule présente l'originalité de mettre «ce qui se produit spontanément» sur le même plan que le divin⁵³.

- Stobée 4.52b.27.2

ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος.
«Il meurt jeune, celui qu'aiment les dieux».

Cette maxime, dont le succès demeure constant jusqu'à nos jours, est tirée du *Dis Exapatôn* (fr. 4). On la retrouve dans les *Sententiae* (*Monost.* 583). Plutarque, si le texte est bien de lui, s'en sert dans sa *Consolation à Apollonios* 119E). Clément d'Alexandrie met le vers en parallèle avec Platon⁵⁴. Il s'agit d'une constante de la sensibilité grecque, que l'on trouve bien

⁵³ Cf. Gomme-Sandbach 379-380: les notions d'αὐτόματον et de τύχη, souvent confondues dans un premier temps, se sont séparées à partir du moment où τύχη a conquis une stature de divinité (voir aussi le *Bouclier* de Ménandre).

⁵⁴ *Strom.* 6.2.17 (6.2).

attestée dans la carrière héroïque d'Achille, mais aussi dans l'histoire des jumeaux Cléobis et Biton chez Hérodote (1.31-32) et très souvent chez les tragiques. Une autre maxime pourrait en être le complément:

- Stobée 4.50b.41.1

ὄχληρόν ὁ χρόνος ὁ πολὺς.

«Abondance de temps est pénible» (fr. 867.1 K.-A., sans indication de provenance).

Présente dans les collections byzantines⁵⁵, la maxime semble prolonger la réflexion contenue dans le discours funéraire d'Hypéride: si la mort est l'équivalent de l'absence d'être, ceux qui meurent évitent les maladies, les chagrins, tout ce qui frappe les vivants⁵⁶. Le contexte présente cependant un élément de comique: la dureté de la vieillesse contraste avec le désir qu'éprouve chacun de l'atteindre.

- Stobée 4.50b.42.1-2

οὐκ ἂν γένοιτ' ἐρῶντος ἀθλιώτερον

οὐθὲν γέροντος κτλ.

«Quoi de plus lamentable qu'un vieil homme amoureux...»

(fr. 400.1 K.-A., *Chalkeia*) est une formule que l'on peut également attribuer à la tragédie (TGrF II, *Fragmenta Adespota* 306.1-2) et qui a pu être véhiculée comme le sont d'autres formules tragiques chez Ménandre (on songe en particulier à Déméas et Nicératos, les pères de *La Samienne* et à l'usage que Ménandre leur prête des poètes tragiques). La situation évoquée dans le reste du fragment s'accommoderait cependant d'un contexte comique: la suite ironise sur le malheur de celui qui désire des plaisirs que le temps lui a ravis.

En revanche, on ne trouve pas de traces écrites du succès qu'aurait pu obtenir une formule comme:

Stobée 3.9.16 et 4.1.21

τὸ καλῶς ἔχον που κρεῖττόν ἐστι καὶ νόμου

«Ce qui est bien vaut parfois mieux que la loi même» (fr. 231 Koerte).

Peut-être ne faut-il pas en être surpris, compte tenu du nombre d'expressions stigmatisant par ailleurs les gens de loi⁵⁷. Devant l'embarras du choix, on n'a pas toujours opté pour Ménandre. Ou peut-être a-t-on préféré une autre formule de Ménandre, comme celle que Stobée cite également (4.2.7 = fr. 768 K.-A.) et qui présente ceux qui s'intéressent de trop près aux lois comme des gens peu recommandables (des *sycophantes*).

⁵⁵ Apostolius 13.82b (Leutsch-Schneidewin II, 597).

⁵⁶ Hypéride 6.43.

⁵⁷ Cf. Hurst 2011.

4.5 Tentative sur d'autres tours.

Dans cet ensemble, notre perspective présente un inconvénient dont il faut être conscient. Nous avons envisagé de collecter chez Ménandre les vérités reçues comme générales. Le choix se justifie certes par le fait que nous tenons dans ces cas des occurrences explicitement données pour passées dans l'usage public. Cependant, on perd de vue ce qui, dans les citations de Molière qui ont servi d'amorce, réside dans le rattachement direct à l'action de la pièce.

Pour pallier cet inconvénient, une expérience peut être tentée avec une pièce de Ménandre presque entièrement conservée: *La Samienne*. On aurait pu s'attendre à ce que certaines situations de cette comédie deviennent emblématiques:

v. 49 ἐκύησεν ἢ παῖς «La fille eut un enfant», est une manière pour Moschion d'avouer, sans aller jusqu'au bout de l'aveu, sa honte d'avoir violé la fille du voisin.

v. 648 Παρμένων οὐκ αἴτιος fonctionnerait à merveille pour tous les cas où la personne soupçonnée n'y peut vraiment rien. En outre, la répétition de la tournure l'apparente au cas suivant :

vv. 670-690: la résistance de Parménon donne lieu à des répétitions comiques que la langue courante aurait pu répercuter (voir chez Molière «le poumon» [*Le malade imaginaire*], ou «Qu'allait-il faire dans cette galère?» [*Les fourberies de Scapin*]).

Or, on doit constater qu'il n'en est rien. La tentative pourrait s'étendre aux autres comédies les mieux conservées, mais on voit d'emblée que notre échantillon privilégié ne donne pas de résultats encourageants. En l'état, notre constat décevant est évidemment lié à l'état dans lequel se trouve la tradition des comédies de Ménandre.

4.6 La survie décelée dans la «faute»?

Nous nous appuyerons pour terminer sur des variantes que l'on pourrait considérer comme significatives. En effet, lorsqu'un texte présente une variante, on est en droit de supposer que cette variante n'est pas obligatoirement due à une faute de copiste, mais qu'elle peut résulter du fait que le texte a été charrié dans la mémoire, et que c'est là qu'il a subi une altération. Or, si tel est le cas, il est probable que le texte avait pénétré la langue parlée. Quelques exemples suffiront:

1. Stobée cite un passage de Ménandre dans lequel un personnage incite son interlocuteur à considérer la vie comme une fête. Le premier vers se retrouve dans la collection des *Maximes* de Ménandre. Voici les deux versions, légèrement divergentes⁵⁸:

⁵⁸ Stobée 4.53.7 v. 1 (= fr. 871 K.-A.); *Monost.* 627 Jaekel.

Stobée: πανήγυριν νόμισόν τιν' εἶναι τὸν χρόνον
ὄν φημι τοῦτον, τὴν ἐπιδημίαν ἄνω.

«Considère comme une fête ce temps dont je parle, notre séjour en haut».
(fr. 871.1-2 K.-A.)

Maximes: πανήγυριν νόμιζε τόνδε τὸν βίον.

«Considère cette vie comme une fête». (*Monost.* 627)

La version des *Maximes* aplatit le texte à deux points de vue. Tout d'abord, la métrique est simplifiée (plus de substitution de deux brèves pour un *anceps*). Ensuite, le texte est ramené à la forme d'un seul vers. Cette double contraction vers l'unicité et vers la simplicité élémentaire du trimètre iambique pourrait être la marque d'une appropriation de la formule de Ménandre au niveau du langage courant.

2. On peut faire une observation analogue à propos d'un vers cité par Stobée dans un passage célèbre sur le pouvoir de la richesse⁵⁹ :

ἐγὼ δ' ὑπέλαβον χρησίμους εἶναι θεοὺς
τὰργύριον ἡμῖν καὶ τὸ χρυσίον < ~ - >.

«Pour ma part, je considère que les dieux qui nous servent à quelque chose sont l'argent et l'or». (fr. 838.2-3 K.-A.)

Manifestement, il manque au second de ces deux vers une finale sous la forme d'une brève et d'une longue (ou d'une brève tenue pour longue en cette position métrique). Si bien qu'un manuscrit comporte un mot ajouté et qui correspond à ce critère: *μόνους*⁶⁰. On est conduit à penser que les mots *τὰργύριον ἡμῖν καὶ τὸ χρυσίον* étaient devenus une formule désormais indépendante du texte, qui n'avait plus besoin de sa référence à la forme poétique, une formule propre à désigner avec sarcasme les «vraies» divinités, et que la permanence de cette formule dans les mémoires des locuteurs serait l'origine de la «faute» (ou de l'«oubli»).

3. Autre élément de la «sagesse des nations»: jamais de bonheur parfait. C'est l'idée qui se trouve exprimée dans un fragment du *Misogyne* de Ménandre rapporté par Stobée et Clément d'Alexandrie (fr. 236.5-6 K.-A.). Les vers 5-6 du fragment expriment l'idée sous cette forme:

εὖροις δ' ἂν οὐθὲν τῶν ἀπάντων, Σίμυλε,
ἀγαθόν, ὅπου τι μὴ πρόσεστι καὶ κακόν.

«De tous les biens, Simylos, tu n'en trouveras aucun qui ne comporte quelque mal».

Le contexte étant celui du mariage, on se souvient, par exemple, qu'une même idée accompagne l'évocation des noces de Jason et de Médée au quatrième chant des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (4.1165-1167).

⁵⁹ Stobée 4.31.30 (= fr. 838, 397 K.-A.). Ici les vers 3-4.

⁶⁰ Le Parisinus Graecus 1985.

Le texte de Stobée présente deux versions. Celle que l'on vient d'indiquer (4.44.37) et une autre (4.41.10) qui change le nom de la personne à qui ce discours s'adresse: ὦ Δημέα. Non seulement le nom du destinataire a changé, mais une erreur de métrique s'est introduite. On pourrait en tirer argument pour supposer que, le destinataire étant amovible et remplaçable, la formule pouvait servir en toutes occasions dans la langue parlée, et l'erreur de métrique viendrait appuyer l'idée que cet usage dépassait le cercle de ceux qui connaissaient les règles de la versification⁶¹.

Certes, il ne faudrait pas solliciter exagérément de telles questions textuelles: des variantes ou de simples fautes d'orthographe se glissent là où n'est intervenue aucune véhiculation dans les mémoires de la masse parlante. Dans l'instant où le copiste, dans sa mémoire «brève», transporte le texte de son modèle au manuscrit qu'il établit lui-même, de telles erreurs ou variantes peuvent se glisser⁶². Dans la perspective qui nous intéresse, il est cependant légitime d'examiner si le succès d'une formule prononcée sur la scène comique et reprise pour cette raison dans la vie quotidienne ne pourrait être à l'origine de la variante ou de la «faute».

5. *En guise de conclusion*

Notre relevé non exhaustif, et les divers angles que nous avons adoptés, permettent de répondre de manière très positive à la question de la présence de Ménandre dans la langue de tous les jours. Cette présence est cependant assurée par des expressions généralement chargées d'un sens perçu comme très général. Le contexte dramatique nous échappe dans la plupart des cas.

Pour revenir un instant à Molière, on observera que les tournures empruntées à ses comédies et qui persistent dans la langue se rattachent justement à la situation dramatique. Elles se distinguent avant tout par le fait qu'elles expriment avec concision des réalités auxquelles chacun peut se trouver confronté, qui se répètent, qui relèvent donc de la généralité, comme le dépit de s'être mis soi-même dans de beaux draps («Vous l'avez voulu, Georges Dandin»), la perte de la naïveté («le petit chat est mort»), la perplexité irritée devant une situation que l'on désapprouve («qu'allait-il faire dans cette galère?»), l'hypocrisie («couvrez ce sein que je ne saurais voir»). Si ces expressions comportent une forme de profondeur, elle tiendrait à ce que le poète a trouvé les mots adéquats pour évoquer des situations complexes qu'il met en scène et pour lesquelles on dispose désormais de l'ar-

⁶¹ Un intérêt particulier de ce passage réside dans le fait qu'il s'agit d'une discussion sur le mariage (Clémente l'utilise dans un contexte où il fait du mariage un devoir civique), ce qui n'est pas sans rappeler le contexte de la formule ἀνεπίφθω κύβος.

⁶² Dain 1975, 40-55.

senal qu'il nous offre. Cet arsenal nous permet d'en dire moins pour en dire davantage, il est fait de mots qui, en même temps qu'eux-mêmes, disent tout un contexte implicite, celui que l'on doit à la connaissance de la trame comique.

Chez Ménandre, on est plus ou moins réduit à supposer que ce lien des expressions et des situations comiques était perçu et charrié avec les mots⁶³. Une citation comme celle que reprend Clément d'Alexandrie sur le mariage (fr. 236 K.-A.) irait dans ce sens. Nos meilleurs témoins seraient ici Denys d'Halicarnasse lorsqu'il insiste sur le fait que c'est chez Ménandre seulement que l'on considérera la disposition des matières, Plutarque lorsqu'il indique chez Ménandre la prééminence des faits sur leur expression, Dion de Pruse et Quintilien lorsqu'ils soulignent le talent de Ménandre pour restituer l'impression de la vie. Ce serait alors beaucoup plus qu'une pénétration de tournures spécifiques dans la langue, et c'est ici que l'on est tenté d'introduire une différence entre Ménandre et «les autres», et l'on se situerait dans la ligne de la fameuse exclamation d'Aristophane de Byzance: «Ô Ménandre et toi, notre vie, qui de vous deux a imité l'autre?»⁶⁴. Cependant, pour en revenir au type d'expressions qui ont passé de Molière dans la langue courante, on dira que Ménandre, en plus d'une présence au quotidien somme toute remarquable, a de plus le mérite d'être l'auteur d'une formule, ἀνεπίφθω κύβος (*alea jacta est*), qui aurait eu l'honneur d'être prononcée dans sa forme originale à l'occasion d'un événement qui a changé la face du monde et qui, à ce titre, continue d'être présente. Ce n'est pas rien.

Université de Genève

ANDRÉ HURST

⁶³ Un témoignage du fait que l'on pouvait avoir en mémoire la trame globale d'une comédie de Ménandre se trouve dans le prologue de l'*Andrienne* de Térence (9-10): *Menander fecit Andriam et Perinthiam. / Qui utramvis recte norit ambas noverit.*

⁶⁴ ὦ Μένανδρε καὶ βίε, / πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; (Arist. Byz. test. 7 Slater = Men. test. 83 K.-A.).

Bibliographie mentionnée

- K. M. Abbott, *O Dimidiate Menander: An Echo from a Roman Schoolroom?*, «CJ» 57, 1962, 241-251.
- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- H.-D. Blume, *Menander's Samia. Eine Interpretation*, Darmstadt 1974.
- A. Dain, *Les manuscrits*, Paris 1975³.
- A. W. Gomme - F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- A. Hurst, *Ménandre et le méchant légaliste*, «Hyperboreus» 16-17, 2010-2011 (Festschrift Alexandre Gavrilov), 281-289.
- S. Jaekel, *Menandri Sententiae. Comparatio Menandri et Philistionis*, Leipzig 1964.
- R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici Graeci* (PCG), Berlin-New York, I (2001), II (1991), III 2 (1984), IV (1983), V (1986), VI 2 (1998), VII (1989), VIII (1995).
- A. Koerte - A. Thierfelder (edd.), *Menandri quae supersunt, Pars altera, Reliquiae apud veteres scriptores servatae*, Leipzig 1959². (Indispensable pour tout ce qui se trouvera dans le volume VI 1 de PCG, volume encore à paraître).
- A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern-München 1971³.
- E. L. Leutsch - F. G. Schneidewin, *Corpus Pseudoepigrammatum Graecorum*, I-II, Göttingen 1839-1851.
- B. E. Perry, *Aesopica*, Urbana 1912.
- F. H. Sandbach, *Menandri reliquiae selectae*, Oxford 1990² (rev. ed. with *Appendix*).
- C. Wachsmuth - O. Hense, *Ioannis Stobaei Anthologium*, Berlin, vol. 1-2 (1884), vol. 3 (1894), vol. 4 (1909), vol. 5 (1912).

ALCUNI ASPETTI DELL'ETICA MENANDREA E LA LORO RIPRESA IN TERENCE

Il presente contributo si pone l'obiettivo di analizzare alcuni aspetti del pensiero di Menandro, così come ce li rivelano i testi conservati, e di confrontarli con l'elaborazione che di essi fece Terenzio a Roma. Si tratta di un campo di indagine già molto esplorato, che non lascia grande spazio alle novità; questo studio ha perciò sostanzialmente la finalità di fornire qualche spunto di riflessione per ulteriori e più approfondite indagini. In esso vengono affrontate grosso modo tre questioni, distinte ma anche ben collegate tra di loro: il problema della definizione del carattere umano (il *τρόπος*), il raggio d'azione della sorte e della casualità (la *Τύχη*) ed infine il più generale problema dei rapporti interpersonali, a proposito dei quali, data la grande vastità dell'argomento, è stata effettuata una scelta a scopo esemplificativo.

1. La definizione del *τρόπος* in Menandro e in Terenzio.

In Menandro il termine *τρόπος* ricorre frequentemente per designare il carattere umano, inteso come il complesso delle virtù, dei difetti e dei principi morali che ne determinano il pensiero e l'azione; molto meno attestato è invece il parallelo *ἦθος*, che designa più che altro i costumi e le usanze di ciascuno, certamente in relazione con il carattere ma non identificabili *tout court* con esso. Sul piano semantico non siamo di fronte ad una particolarità, in quanto abbiamo testimonianza fin dalla lirica arcaica dell'impiego del termine *τρόπος* nell'accezione di «carattere umano»¹; ma nel caso specifico della commedia menandrea l'argomento è alquanto complesso, perché investe non soltanto la componente ludica del genere letterario, ma anche tutti gli aspetti psicologici e morali che caratterizzano i personaggi della *Nea* e che li differenziano dai «tipi» tradizionali del teatro comico.

A proposito di questa importante tematica facciamo seguire alcune osservazioni, che riguardano sia Menandro che la rielaborazione di Terenzio, notoriamente vicino al modello in quanto animato da un'analogia volontà di condividere con il pubblico il proprio sistema etico.

1.1. Dall'analisi complessiva delle commedie e dei frammenti apprendiamo che il *τρόπος* è concepito da Menandro come l'insieme delle qualità naturali insite nell'uomo (*φύσις*) e di quelle acquisite, che possono essere diverse a seconda delle abitudini o delle situazioni particolari in cui ciascuno può trovarsi nel corso della vita. La prima delle due componenti è richiamata, ad esempio, in *Asp.* 338 dove si dice che Cherestrato è portato «per natura» (*φύσει*) all'angoscia ed alla depressione; in *Epitr.* 322 ss. si afferma che

¹ Cfr. Teognide 964; Pindaro, *Nem.* 1.29.

le qualità innate di una persona emergono anche quando essa è costretta a condurre una vita diversa dalla propria²; ed anche in *Perik.* 164 è detto che il carattere di Polemone non sarebbe iracondo per natura, ma è stata l'ignoranza a spingerlo all'ira³. Il concetto è poi ribadito in alcuni significativi frammenti⁴. La componente acquisita del *τρόπος* invece, parimenti rilevante sotto il profilo etico, è il risultato di una serie di atteggiamenti abituali, in conformità di quanto affermato da Aristotele, il quale mette appunto le virtù etiche in relazione con l'abitudine (*ἔθος*)⁵. Essa è ovviamente influenzata da vari fattori quali l'educazione ricevuta, l'ambiente e le persone in mezzo alle quali ciascuno vive, così come può risentire dei colpi della sorte o di particolari situazioni in cui ci si può trovare nel corso dell'esistenza⁶. Molti personaggi menandrei corrispondono ad una tale concezione dell'indole umana: la figura della cortigiana, ad esempio, è generalmente buona e generosa per natura, ma le circostanze della vita l'hanno spesso condotta a diventare avida e profittatrice. Queste qualità negative tuttavia, non innate ma acquisite, si attenuano o addirittura scompaiono non appena viene data alla virtù naturale l'occasione di manifestarsi. In ogni caso, le circostanze sfavorevoli non possono trasformare l'indole naturale, perché ciò che è «proprio», cioè innato, in ciascuno, non cambia⁷.

Questa costituzione composita del *τρόπος* in Menandro è stata a suo tempo studiata in modo magistrale da Adelmo Barigazzi⁸, che io ho conosciuto personalmente e tuttora ricordo con affetto filiale; più recentemente, il tema è stato ripreso e lucidamente enucleato da Marina Massioni⁹, la quale ha

² Il passo è quello in cui Sirisco rivendica il possesso dei segni di riconoscimento trovati da Davo assieme al bambino esposto, che poi si scoprirà essere figlio di Carisio. Il carbonaio, con perizia retorica, asserisce che questo bambino potrebbe essere di condizione superiore a quella di coloro che lo allevano; una volta cresciuto, perciò, vorrà compiere qualche impresa gloriosa, assecondando il proprio impulso naturale (*τὴν αὐτοῦ φύσιν*).

³ È appunto l'ignoranza (*ἄγνοια*) che spinge le fila dell'azione in questa commedia. Su di essa, quale provocatrice di comportamenti errati, si veda Arist. *EN* 1110ab-1111a.

⁴ Ad es. il fr. 835 K.-A. afferma che chi per natura è disposto al bene deve comunque essere considerato nobile, anche se etiope; nel fr. 191 K.-A., inoltre, si sostiene che non c'è alcuna qualità innata (*φύσει*) nell'uomo che sia migliore della logica (*λογισμός*), tanto che chi la possiede può raggiungere ogni obiettivo. Le qualità naturali sono poi collegate anche al genere, come recita il fr. 808 K.-A. che parla di «natura femminile». In altri frammenti, invece (219, 602 e 698 K.-A.), il termine *φύσις* designa la condizione umana in generale, senza riferimento ai caratteri individuali.

⁵ Cfr. Arist. *EN* 1103a 14-27.

⁶ Nel fr. 854 K.-A., ad esempio, si dice che molte persone, che non erano malvagie per natura, lo sono diventate per necessità, essendosi imbattute nella malasorte.

⁷ Cfr. fr. 834 K.-A.: *τὸν τῆ φύσει οἰκεῖον οὐδεὶς καιρὸς ἀλλότριον ποιεῖ*.

⁸ Vd. Barigazzi 1965, in part. 69-86 e 192-197.

⁹ Massioni 1998.

chiarito come nelle opere del Nostro le qualità innate del carattere siano difficili o addirittura impossibili da modificare, mentre quelle acquisite possono mutare in conseguenza di un ravvedimento o di un fattore esterno, quale può essere un cambiamento della sorte o un intervento attivo di altre persone. Il personaggio più significativo sotto questo piano è certamente il vecchio Cnemone del *Dyskolos*, il cui carattere è intrattabile sia per una misantropia che lo caratterizza fin dalla nascita, sia per una serie di falsi giudizi acquisiti col tempo, quelli cioè secondo cui tutti gli uomini sarebbero egoisti, attaccati al denaro e incapaci di aiutare il prossimo. Di questa errata valutazione dell'umanità egli fa ammenda alla fine (v. 713) e così la componente acquisita del suo *τρόπος* muta in conseguenza della generosità mostrata nei suoi confronti da Gorgia e da Sostrato; ma la misantropia di fondo resta, come si evince dalla sua richiesta di poter continuare a vivere a modo suo, confermata inoltre dalla convinzione che, se tutti fossero come lui, non esisterebbero né tribunali, né carceri, né guerre¹⁰.

Ad un sostanziale ravvedimento, con conseguente deplorazione degli errori compiuti in passato, corrispondono anche i mutamenti caratteriali di personaggi come il Polemone della *Perikeiromene* ed il Demea della *Samia*, nei quali variano appunto le componenti acquisite del carattere (in particolare l'irascibilità provocata dalle loro false convinzioni), ma non quelle innate (rispettivamente l'impulsività e la liberalità).

In Terenzio il termine greco *τρόπος* non è riprodotto in maniera univoca, ma mediante l'impiego variato di termini diversi come *animus*, *ingenium*, *indoles*, *mores* ed altri ancora, secondo un procedimento che sarà ben noto anche a Cicerone quando si troverà nella necessità di riadattare al latino il lessico filosofico dei suoi originali¹¹. Oltre a ciò, dobbiamo rilevare che il concetto stesso di «carattere» nel poeta romano assume connotazioni diverse dal corrispondente greco, in quanto a Roma il problema educativo, che sappiamo essere così importante per Menandro, è concepito diversamente¹². Anche nella commedia terenziana, tuttavia, è presente la dicotomia tra le componenti innate del carattere e quelle acquisite. Delle prime, ad esempio, abbiamo testimonianza nell'*Hecyra*, dove Fidippo afferma di essere nato «con il cuore tenero»¹³ e di non potersi opporre alla volontà dei suoi cari; ed

¹⁰ *Dysk.* 735-745. Cfr. Massioni 1998, 35-38, che mette in risalto l'affinità dell'indole di Cnemone con alcuni dei *Caratteri* di Teofrasto, specie per quanto attiene all'immutabilità delle qualità innate.

¹¹ Esiste tutta una letteratura sulle modalità di formazione di un lessico filosofico romano, soprattutto in riferimento a Cicerone. Del problema ho trattato nella mia edizione del *De officiis* (Rossi 2001).

¹² Cfr. e.g. Scullard 1997, 427-434; Perelli 1973, 103-108.

¹³ Cfr. *Hec.* 270: *ego sum animo leni natus*.

è proprio quel *natus* che conferma l'originaria presenza di questo tratto caratteriale, a prescindere dalla formazione morale ricevuta. Allo stesso modo, nell'*Heautontimoroumenos* Menedemo dice di essere «venuto al mondo con un carattere destinato a soffrire»¹⁴, quasi che l'angoscia e lo scoramento, pur determinati dalla separazione dal figlio, fossero comunque innati in lui. Ma è proprio il personaggio di Menedemo che dimostra la sostanziale omologia tra il concetto menandro del τρόπος e quello di Terenzio: egli si rivela infatti buono e sensibile di natura al momento in cui si condanna all'autopunizione e quando piange per la lontananza del figlio¹⁵, ma nel suo precedente rapporto con quest'ultimo egli era stato troppo severo per un'errata valutazione del ruolo genitoriale. Quest'ultima caratteristica, acquisita con l'esperienza di vita, scompare non appena viene a sapere del ritorno di Clinia, mentre la bontà di fondo ch'egli possiede per natura riemerge in tutto il resto della commedia. Allo stesso modo, negli *Adelphoe*, Demea e Micione hanno entrambi un'indole buona e generosa, ma le abitudini di vita (l'ἔθος di Aristotele) li hanno fortemente differenziati rendendoli in apparenza del tutto opposti, l'uno severo e bisbetico, l'altro permissivo e affabile con tutti; ma nel finale della commedia tale opposizione polare tra i due fratelli cade per effetto del ravvedimento di Demea¹⁶ e viene a palesarsi tra di loro una sostanziale omogeneità caratteriale, se pur realizzata in forme diverse. Vediamo quindi che anche dal punto di vista della concezione del τρόπος e di ciò che in esso è fisso o mutevole esiste una corrispondenza pressoché totale tra Menandro e Terenzio, sebbene, come vedremo in seguito, quest'ultimo non abbia rinunciato ad integrare il sistema etico del modello con alcuni particolari tipicamente romani.

1.2. In Menandro la nobiltà innata del carattere, di gran lunga più preziosa di quella millantata in base alla ricchezza materiale o all'appartenenza ad una determinata classe sociale, si evidenzia in varie manifestazioni comportamentali, di cui le principali sono: la capacità di sacrificarsi e affrontare difficoltà per raggiungere un obiettivo, come ha fatto Sostrato quando ha accettato di lavorare duramente la terra per riuscire gradito al padre della ragazza che ama (*Dysk.* 764-771); il semplice portamento, evidente alla vista di chi sa giudicare il carattere altrui (*Misoum.* A 93); la parola, quando non è vuota retorica ma è portavoce di un'indole buona e generosa (fr. 362 K.-A.). In Terenzio possiamo ravvisare la prima di queste manifestazioni nell'auto-

¹⁴ Cfr. *Heaut.* 420 s.: *ingenio egregio ad miserias / natus sum.*

¹⁵ Cfr. *Heaut.* 83 s.

¹⁶ Cfr. *Adelph.* 855-881. La "metamorfofi" di Demea consiste essenzialmente nella sconfessione della propria vita precedente, determinata da eventi accaduti nel corso della commedia. In questo senso, *mutatis mutandis*, corrisponde sul piano funzionale a quella di Cnemone nel *Dyskolos* di Menandro.

punizione di Menedemo nell'*Heaut.*, che attraverso il lavoro, inteso come riscatto morale, tenta di recuperare la relazione con il figlio e mette così in rilievo, mediante il pentimento, la generosità congenita nel suo carattere; la seconda si lascia intravedere nell'*Hecyra*, dove Panfilo giudica l'indole delle due donne che ha amato e che ama proprio mediante l'analisi del loro comportamento¹⁷, e negli *Adelphoe*, quando Micione si rassicura circa l'intima onestà del figlio adottivo Eschino proprio dall'osservazione dei segni esteriori del suo portamento¹⁸; la terza, infine, compare nel discorso di Bacchide ad Antifila nell'*Heaut.*, laddove la cortigiana afferma di aver compreso il carattere della ragazza non appena ha potuto sentirla parlare¹⁹.

1.3. Colui che si rivela buono e virtuoso, se tali elementi fanno parte della predetta componente innata del τρόπος, non è capace di fare volontariamente il male, ma può compiere azioni ingiuste per effetto di ignoranza, oppure nella convinzione di ottenere con esse un bene maggiore²⁰. L'assunto, di origine aristotelica²¹, è stato più volte discusso dagli interpreti della commedia menandrea, come già ho ricordato²². Tra le analogie di Terenzio, la più significativa è senz'altro quella degli *Adelphoe*²³, quando Micione, nel suo ultimo acceso confronto con il fratello Demea, afferma che nell'uomo ci sono molti segni da cui può evincersi la bontà innata del carattere; e poiché egli vede chiaramente nei loro figli questi segni positivi, ne deduce che in loro l'*ingenium atque animus* sono buoni e che quindi sarà facile, al momento opportuno, far cessare le loro intemperanze giovanili e ricondurli sulla buona strada. Del resto lo spettatore aveva già avuto sentore di ciò fin da quando ha saputo che il rapimento della suonatrice dalla casa del lenone da parte di Eschino, pur essendo una brutta azione in sé, è stato fatto per un fine altruistico, la volontà cioè di aiutare il fratello irresoluto.

1.4. Nell'analisi della tematica del τρόπος possiamo individuare anche un'altra analogia tra Menandro e Terenzio, consistente nella sopravvivenza di motivi arcaici propri di un'epoca anteriore a quella in cui si colloca l'opera dei due poeti. In due passi menandrei, ad esempio, ci troviamo di-

¹⁷ Cfr. *Hec.* 163: *ad exemplum ambarum mores earum existimans*.

¹⁸ Cfr. *Adelph.* 643: *erubuit; salva res est*, e 679: *quid lacrimas?*

¹⁹ Cfr. *Heaut.* 384: *mihi quale ingenium haberes fuit indicio oratio*.

²⁰ Potrebbe essere questo il caso dell'*Aspis*, dove Davo e Cherestrato ordiscono un inganno ai danni di Smicrine, il che non è di per sé un'azione giusta, ma è compiuta con il nobile scopo di neutralizzare le perverse mire del vecchio avaro.

²¹ Cfr. Arist. *EN* 1110a-b. In Menandro molti sono i passi che potremmo citare al riguardo. Ricordo soltanto, perché meno noti, i fr. 720 e 753 K.-A., in cui si afferma che un carattere δίκαιος e χρηστός non compirebbe mai un'azione malvagia.

²² Sui rapporti tra Aristotele e Menandro si veda anche Blanchard 2007, 99-107.

²³ Cfr. *Adelph.* 821 ss.

nanzi ad una probabile reminiscenza, pur priva di ogni reale effettività, dell'etica greca arcaica: il concetto secondo cui il sommo bene per l'uomo viene raggiunto quando ad un buon carattere si accompagna anche la bellezza esteriore. Ciò paiono appunto significare il fr. 793 K.-A., il quale afferma che «quando un'indole onesta adorna la bellezza naturale, chi si avvicina è doppiamente affascinato», ed il fr. 352 K.-A., secondo cui «il non far del male ci rende anche belli». Senza attribuire troppo peso al dettato dei due passi, proprio perché contenuti in frammenti pronunciati da un interlocutore sconosciuto, possiamo però intravedere qui un riflesso della morale arcaica, che anche in altre occasioni emerge nella commedia menandrea²⁴.

In Terenzio, invece, il retaggio della mentalità romana arcaica si presenta come adesione ai principi del *mos maiorum* trasmessi unilateralmente dal padre al figlio e, sia pure in diversa modalità, dal marito alla moglie; è quindi operante in alcuni passi in cui è avvertita come un valore positivo la somiglianza tra i caratteri, quasi che la formazione del giovane o della donna dovesse consistere nel conformarsi specularmente all'indole altrui. Nell'*Hecyra*, infatti, si dice che Panfilo trasferì il suo amore da Bacchide a Filomena quando si accorse che aveva trovato nella giovane moglie «un carattere simile al suo»²⁵. Analogo è il caso degli *Adelphoe*, dove Demea afferma che Ctesifone «assomiglia del tutto ai suoi antenati»²⁶, mostrando di considerare ciò come il mezzo migliore, se non unico, per la formazione dell'uomo onesto e del buon cittadino. In questo passo è però evidente l'ironia dell'Autore, nel rimarcare l'inadeguatezza di un'impostazione educativa ormai superata e non più confacente ai tempi nuovi.

1.5. A conclusione di queste osservazioni sulla tematica del *τρόπος* vorrei sottolineare due tratti originali della caratterizzazione terenziana dei personaggi. Il primo è certamente da vedere nella figura del giovane Panfilo, protagonista dell'*Hecyra*, che, se in parte è ancora legato a certi stereotipi propri dei giovani innamorati della *Nea*, presenta però anche tratti caratteriali originali e più vicini all'ideale romano del giovane morigerato. Mi piace ricorda-

²⁴ Cfr. ad es. *Sam.* 706, quando Demea, discolpandosi per il sospetto concepito nei confronti del figlio Moschione, afferma di aver tenuto dentro di sé quel segreto, senza divulgarlo «per la soddisfazione dei nostri nemici». È questa una reminiscenza dell'antica «goldene Regel», per la quale le fortune di una persona o di una famiglia provocano gioia negli amici e dolore nei nemici, e viceversa per quanto riguarda le sciagure. È quanto dice Odisseo a Nausicaa in *Od.* 6.184-5.

²⁵ Cfr. *Hec.* 170: *postquam par ingenium nactus est.*

²⁶ Cfr. *Adelph.* 411: *est similis maiorum suum.* In questa scena c'è anche il gustoso scherzo del servo Davo ai danni del vecchio Demea, che aveva detto di indurre il figlio a «osservare la vita altrui come si guarda in uno specchio» (v. 415). Il servo, deridendolo sottilmente, gli fa il verso quando dice di aver abituato i suoi sottoposti a «guardare nei piatti come in uno specchio» (v. 428).

re, ad esempio, l'accentuato senso di rispetto e deferenza ch'egli nutre non solo per il padre, ma anche e più per la madre, da lui preferita alla moglie in base all'ideale romano della *pietas* (v. 481). A ciò si aggiunge il travaglio psicologico vissuto da Panfilo dopo il matrimonio, che lo portò ad apprezzare le virtù di Filumena e a separarsi definitivamente da Bacchide²⁷; in quel periodo, oltre all'osservazione attenta del carattere delle due donne di cui si è detto, egli compì anche un'autocritica, una riflessione cioè sulla propria condizione e le proprie responsabilità²⁸. La riflessività qui rilevata, contrapposta alla tradizionale impulsività dei corrispondenti personaggi della commedia greca e plautina, risulta evidente anche dal fatto che Panfilo giudicò Bacchide e Filumena non in astratto ma in base al loro agire pratico²⁹, lasciandosi guidare non dal sentimento ma dalla ragione.

Il secondo aspetto dell'originalità di Terenzio nel riadattamento del concetto menandro del *τρόπος* è costituito dall'accentuato senso della riservatezza (oggi diremmo della *privacy*) che è proprio di alcuni suoi personaggi. Il motivo è soltanto sfiorato da Menandro³⁰, mentre in Terenzio è molto più ampio, ed anche qui è l'*Hecyra* che ci offre gli esempi chiarificatori. Un *unicum* in tutto il genere comico, anzitutto, è la volontà di Sostrata di andarsene in volontario esilio in campagna per rispettare la *privacy* del figlio e della nuora (vv. 585-588); la visita di Bacchide a Mirrina, inoltre, è raccontata dalla cortigiana e non avviene sulla scena, come nell'originale di Apollodoro, proprio per rispettare la riservatezza di una rivelazione così importante³¹; nell'ultima scena della commedia, infine, Panfilo si richiama espressamente alla necessità di mantenere la riservatezza sulla loro ritrovata felicità, allorché afferma che non deve accadere «come nelle commedie, dove tutti vengono a risapere ogni intimo risvolto della vicenda», ma invece, «chi doveva saperlo, lo sa, mentre gli altri non lo sapranno mai»³². È evidente, in questo passo, il consapevole distacco di Terenzio dalla prassi invalsa nella tradizione del genere, dove tutto si trasforma, nel finale delle commedie, in

²⁷ Cfr. *Hec.* 160-170.

²⁸ Cfr. *Hec.* 161 s.: *postquam et ipse se / ... cognovit satis.*

²⁹ *Ad exemplum ambarum*, vd. n. 15.

³⁰ A ciò sembrano alludere i fr. 858 e 861 K.-A., dove si dice che è meglio affrontare da soli i propri problemi e le proprie sventure, senza divulgarli eccessivamente.

³¹ Donato, *ad Hec.* 825, attribuisce ad un mero espediente tecnico, quello di accorciare la commedia, l'innovazione terenziana (*brevitati consulit Terentius*). Ma l'osservazione è superficiale, anche perché non si vede quale sia stata la pressante esigenza di ridurre la lunghezza di una *pièce* che è tra le più brevi del nostro Autore.

³² Cfr. *Hec.* 866 s.: *placet non fieri hoc itidem ut in comoediis / omnia omnes ubi resciscunt.* Il passo è degno della massima attenzione anche perché si tratta forse dell'unico caso in Terenzio di quello che comunemente viene detto «metateatro», che è invece un espediente tipico del teatro di Plauto.

una festa generale: qui invece solo gli interessati conosceranno la verità, perché quanto è accaduto investe direttamente i loro sentimenti privati.

2. Sorte, casualità e presenza divina in Menandro ed in Terenzio.

Già Aristotele distingue con chiarezza le azioni dell'uomo come dipendenti o indipendenti da lui, e classifica le seconde come dovute alla sorte (τύχη) oppure alla necessità (ἀνάγκη)³³. Sulla base delle testimonianze raccolte da Barigazzi e poi dalla Massioni, anche Teofrasto si accomunava allo stesso concetto, e si occupava altresì della relazione fra τρόπος e τύχη ammettendo che la sorte può influenzare il carattere umano, sia pur senza poterlo cambiare totalmente³⁴. Su questo fondamento etico si muove anche la commedia di Menandro, in cui la progressione degli eventi ed il lieto fine cui generalmente si arriva sono determinati da un'interazione tra i caratteri dei personaggi e l'intervento della sorte, che spesso arriva a risolvere situazioni altrimenti imm modificabili. Di tale parallelismo troviamo testimonianza in alcune delle più note commedie menandree³⁵ ed in alcuni significativi frammenti, i quali dimostrano come, nel pensiero del Nostro, i due concetti siano strettamente uniti³⁶.

La Τύχη gioca quindi nella commedia menandrea un ruolo fondamentale, e ciò è cosa troppo nota per dover essere ulteriormente sottolineata³⁷. Mi preme soltanto di richiamare quelle che sono le sue principali caratteristiche, che variano in diversi passi in maniera corrispondente all'indeterminatezza del concetto in sé. In *Asp.* 146-148, al termine del prologo da essa stessa pronunciato, la Τύχη appare onnipotente e determinatrice di tutte le vicende umane; e lo stesso può evincersi dal fr. 372 K.-A., ove si proclamano vani tutti gli sforzi umani per contrastarne la potenza, dato che i suoi colpi non si

³³ Cfr. Arist. *Rh.* 1368b 33 ss.

³⁴ Cfr. in particolare Massioni 1998, 22-27.

³⁵ Nell'*Aspis* ci troviamo di fronte ad una doppia soluzione della vicenda, l'una di origine umana (l'inganno di Davo e Cherestrato ai danni di Smicrine) e l'altra dovuta alla sorte (l'insperato ritorno di Cleostrato), il che sottolinea in modo palese l'equilibrio tra la componente umana e quella casuale dell'azione drammatica. Il *Dyskolos* ha certamente come 'Leitmotiv' il carattere di Cnemone; ma anche qui fattori casuali, come la caduta del vecchio nel pozzo, sono determinanti per la positiva soluzione della vicenda. Allo stesso modo, nella *Samia*, il tema centrale del rapporto generazionale (e la conseguente preponderanza dello studio caratteriale di Moschione e di Demea) è comunque coadiuvato dall'intervento di Τύχη: è infatti per puro caso che Demea, ascoltando una conversazione tra le serve di casa sua, concepisce il terribile sospetto su cui si fonderà lo sviluppo ulteriore della vicenda.

³⁶ Ad es. Il fr. 846 K.-A. afferma che il male che colpisce gli uomini può provenire sia dalla sorte che dal loro stesso carattere; i fr. 687 e 709 K.-A., inoltre, condannano il frequente errore di attribuire alla Τύχη ciò che dipende invece dal τρόπος. In ogni caso, i due concetti sono inscindibili e cause complementari delle vicende umane.

³⁷ Basti rimandare in proposito al volume di Vogt-Spira 1992.

possono prevedere. Il concetto è fermamente ribadito anche in altri passi: in *Perik.* 802, in effetti, Pateco afferma che «molti sono i giochi imprevedibili della sorte»³⁸, mentre nel *Georgos* (fr. 2) e nel *Citarista* (fr. 8) si puntualizza la mutevolezza della sorte stessa, che sorprende gli uomini senza che abbiano il tempo di reagire. Ciò non significa certamente che da parte umana si debba restare nell'inerzia assoluta: se la Τύχη, per nostra fortuna, ci assegna qualche vantaggio, è bene assecondarla (*Epitr.* 351-352), mentre nel caso contrario, quando cioè ci piovono addosso delle sventure, altro non resta da fare se non sopportare virilmente l'accaduto (*Dysk.* 339-340)³⁹; e tuttavia non c'è in Menandro l'idea di una lotta contro la sorte avversa, né la possibilità ch'essa possa essere prevista o modificata dalla volontà umana.

Accanto a quello di Τύχη, troviamo in Menandro anche il concetto di αὐτόματον, che la maggior parte degli interpreti intende come pura casualità⁴⁰. Tale sembra, in effetti, in alcuni noti passi come *Epitr.* 1108 (dove si dice che è stato il caso a risolvere a Smicrine i suoi problemi) e *Sam.* 163-164, dove tuttavia il caso mostra di avere un ruolo non solo attivo, ma anche guidato da una certa divina premonizione, dato che – a detta di Moschione – ha sistemato gli eventi come lui voleva. In ogni caso l'uomo di Menandro, che si appella alla Τύχη, all'αὐτόματον o ad un non meglio precisato δαίμων, come è detto nel fr. 500 K.-A., si sente ancora in certo qual modo dominato da un elemento imprevedibile e incontrollabile, che pure non riesce più a ben determinare come nelle passate stagioni della civiltà greca. Che a questa entità, comunque la si voglia denominare, si attribuiscono o meno prerogative divine e soprannaturali, sta di fatto che la presenza dell'ignoto, di ciò che trascende sul piano etico e metafisico le potenzialità umane, condiziona il pensiero del nostro autore e lo fa indulgere ancora, in certo qual senso, ad una sorta di fatalismo.

Anche la commedia di Terenzio è fondata sulla psicologia dei personaggi e sullo studio dei caratteri umani, che costituiscono la colonna portante della trama e del messaggio morale del poeta; ma anche gli eventi fortuiti, come in Menandro, contribuiscono al progresso lineare ed alla felice conclusione della vicenda. Così nell'*Andria* il centro dell'interesse è il τρόπος di Simone, esempio di padre autoritario che non ha alcun rispetto dei sentimenti del figlio ed ovunque impone il proprio volere; pur tuttavia egli non riuscirà a rea-

³⁸ Il medesimo concetto è nel fr. 256 K.-A., che recita: «la Fortuna rende incomprendibile quel che può giovarci nella vita».

³⁹ In questo concetto della sopportazione dei mali provenienti dalla sorte, che riecheggia anche nei fr. 874 e 602 K.-A. dove è collegata al pensiero tradizionale della precarietà della vita, possiamo intravedere una reminiscenza della morale arcaica, già espressa da Archiloco (fr. 13 W.²) e da altri.

⁴⁰ Cfr. e.g. Barigazzi 1965, 110 s.

lizzare i suoi progetti proprio per l'intervento di Τύχη, giacché l'inaspettato arrivo di Critone e le dichiarazioni di costui sulla condizione di Glicerio gli impediranno di forzare la volontà del figlio e renderanno possibile il lieto fine della commedia. Anche nell'*Eunuchus* l'analisi psicologica dei personaggi è in primo piano, ma l'intera trama prende avvio da un elemento fortuito, ossia l'incontro tra Cherea e la ragazza di cui s'innamora, che casualmente è proprio quella regalata a Taide dal soldato Trasone. Appare così rispettato, pur con le discrepanze dovute alla diversa sensibilità dei due poeti, il parallelismo menandro tra τρόπος e τύχη, la cui interazione costituisce l'elemento propulsore e risolutore dell'intreccio⁴¹.

Tornando però alla concezione menandrea della sorte come entità non dipendente dalla volontà umana, dobbiamo osservare che sul piano della libertà morale e del libero arbitrio i Romani avevano una *forma mentis* più "laica" e alquanto lontana dal fatalismo tradizionale del mondo greco. Ciò permise la formulazione di precetti famosi come quello di Appio Claudio (*est quisque faber fortunae suae*) oppure l'atteggiamento scettico ed antireligioso di Ennio, che diffuse a Roma l'evemerismo⁴². I riflessi di questa maggiore libertà dell'uomo dalla presenza del trascendente si possono notare anche nella commedia di Terenzio⁴³. Concentrandoci appunto sul concetto greco di Τύχη, che il poeta romano rende – anche in questo caso – con una pluralità di termini⁴⁴, vediamo che anch'egli ne richiama talvolta la potenza e la mutabilità⁴⁵, ma è più propenso a sottolinearne, conformemente all'uso romano⁴⁶, gli aspetti positivi ed il benefico influsso sulle vicende umane: così in *Eun.* 1046-7 si dice che la *Fortuna* può sistemare in un solo giorno tutto un complesso intreccio di situazioni, mentre in *Phorm.* 203 viene enunciata la celebre massima giunta fino a noi: *fortes Fortuna adiuvat*. In questa revisione in senso positivo è coinvolto anche l'altro concetto menandro di cui dicevamo, l'αὐτόματον (tradotto con *forte*), allorché, sempre nel *Phormio*, si afferma che a volte succedono per caso eventi che non si avrebbe il coraggio di sperare⁴⁷.

⁴¹ Si vedano, in proposito, le osservazioni di Massioni 1998, 114-142.

⁴² Cfr. Dumézil 2001, 437.

⁴³ In proposito cfr. Dumezil 2001, 53, il quale afferma che i Romani si preoccupavano poco di un destino a lunga scadenza. Sulla stessa linea è anche Von Albrecht 1995, 230, secondo cui «l'eroe menandro deve riconoscere il proprio destino, quello terenziano deve crearselo».

⁴⁴ *Fortuna, fors Fortuna, fors, necessitas*. Ma tra tutti prevale il primo, oggetto di autonomo culto a Roma.

⁴⁵ Ad. es. in *Hec.* 406: *O Fortuna, ut numquam perpetuo es data!*

⁴⁶ Cfr. Dumézil 2001, 368.

⁴⁷ Cfr. *Phorm.* 757-8: *quam saepe forte temere / eveniunt quae non audeas optare!*

Specialmente nell'*Hecyra* Terenzio tende a restringere, rispetto a Menandro, il raggio d'azione della Τύχη, affidando all'iniziativa umana un rilievo senz'altro maggiore. Se, come più volte si è detto⁴⁸, la commedia terenziana è una libera rielaborazione, con l'intermediazione di Apollodoro di Caristo, degli *Epitrepontes* di Menandro, possiamo tentare di istituire un generico confronto, almeno su alcuni particolari dell'azione drammatica. Due esempi:

1) nel terzo atto Panfilo entra volontariamente in casa di Fidippo per accertarsi circa la presunta malattia della moglie Filumena, mentre negli *Epitrepontes* Carisio è semplicemente informato da Onesimo circa la nascita e l'esposizione di un bambino da parte di Panfile;

2) la scena del riconoscimento finale, convenzionale e non escludibile dalla commedia, è propiziata dall'iniziativa personale di Lachete e di Bacchide che determina la visita della cortigiana alla sposa di Panfilo, mentre negli *Epitrepontes* Onesimo assiste casualmente all'esposizione degli oggetti che poi consentiranno il riconoscimento del bambino figlio di Carisio. Ciò non significa voler cancellare totalmente la presenza della casualità nella commedia di Terenzio, anche perché certi elementi fortuiti erano insopprimibili in quanto connaturati alla struttura stessa del genere (ad es. il fatto che Panfilo abbia sposato proprio la donna a cui, mesi prima, aveva fatto violenza); è però evidente che nel poeta romano l'aver affidato in prevalenza all'iniziativa umana la responsabilità degli eventi corrisponde alla volontà di porre al centro dell'indagine l'uomo con le sue passioni ed i suoi valori morali.

A questo concetto della Τύχη come elemento indipendente dalla volontà umana ma non incontrollabile si richiama anche un noto passo degli *Adelphoe*: in uno dei frequenti diverbi tra i due fratelli, Demea chiede a Micione se è contento della situazione determinatasi nella loro famiglia, e quest'ultimo risponde di no, ma di non poter cambiare ciò che è avvenuto. Ed aggiunge: «la vita umana è come il gioco dei dadi: se non viene il colpo di cui si ha bisogno, occorre correggere con l'abilità ciò che è venuto per caso»⁴⁹. Ciò vale a dire che il caso e la sorte non sono elementi immutabili e definitivi, ma che spetta alla sagacia ed all'impegno degli uomini saper volgere al bene gli eventi sfavorevoli; ed anche questo passo, io credo, va interpretato tenendo conto del maggior spazio che Terenzio, in conformità con la concezione romana a riguardo, attribuisce all'iniziativa umana rispetto all'incidenza del trascendente che ancora condiziona, in certo qual modo, il pensiero di Menandro e dei poeti della *Nea*.

⁴⁸ Cfr. e.g. Stavenhagen 1910, 578-582; Schadewaldt 1931, 10-28.

⁴⁹ Cfr. *Adelph.* 740-741: *si illud quod maxume opus est iactu non cadit / illud quod cecidit forte, id arte tu corrigas.*

In questo quadro complessivo può essere compreso anche un altro motivo presente nella commedia terenziana che non sembra aver corrispondenti in Menandro, ossia il paragone della felicità umana con quella divina: la mentalità greca infatti, a tal riguardo, è più restia ad operare simili confronti, almeno fino alla formulazione delle dottrine ellenistiche di tipo stoico e soprattutto epicureo⁵⁰. In Terenzio, invece, il paragone viene istituito più volte senza remore: nell'*Heaut.*, ad esempio, Clitifone afferma di «aver ottenuto la vita degli dèi»⁵¹, e nella stessa commedia, poco più innanzi, Cremete conferma la volontà di diseredare il figlio benché la moglie abbia fatto uno scongiuro nel nome degli dèi⁵²; ed anche nell'*Hecyra* Panfilo afferma di essere divenuto un dio, se ciò che gli ha riferito il servo Parmenone corrisponde a verità⁵³. Anche qui, a mio giudizio, si manifesta la mentalità romana, più libera dal condizionamento del soprannaturale; ma a questo tratto antropologico potrebbe essersi unito, nel pensiero del nostro poeta, anche l'influsso della speculazione filosofica incipiente a Roma e delle nuove istanze razionalistiche ravvisabili nelle opere di Ennio e di Lucilio.

3. Osservazioni su alcuni rapporti interpersonali in Menandro e in Terenzio.

3.1. Genitori e figli

Tra le varie tipologie di relazioni interpersonali quella che maggiormente ha destato l'interesse della critica, anche perché fortemente presente in entrambi i commediografi, è il rapporto generazionale ed educativo, circoscritto però alla coppia padre-figlio⁵⁴, proprio perché nell'ambito di tale relazione era ricondotta quasi esclusivamente, sia in Grecia che a Roma, la formazione dell'uomo e del cittadino⁵⁵. Ciò che vorrei qui sottolineare è invece il fatto che i due poeti sviluppano ciascuno un aspetto meno convenzionale di questa tematica: mi riferisco al rapporto tra padre e figlia in Menandro ed a quello tra madre e figlio in Terenzio. Iniziando dal primo punto, è da rilevare che nella commedia menandrea l'affetto che il padre nutre per la figlia si trasforma in un vero e proprio "debole" e si rivela in manifestazioni di commo-

⁵⁰ Nella tradizione arcaica e classica si trovano vari esempi di ὄβρις punita proprio per aver l'uomo istituito un confronto tra la propria condizione e quella divina. Il più celebre è il dialogo tra Creso e Solone contenuto nel I libro delle *Storie* di Erodoto (30-33). Nel mondo ellenistico spicca invece la posizione di Epicuro, che nel finale dell'*Ep. ad Men.* (135) equipara uomini e dèi (e cfr. in proposito Barigazzi 1955). Per l'accostamento uomo/dio nel mondo romano (con la possibilità per l'uomo di superare gli dèi) vd. Canobbio 2004.

⁵¹ Cfr. *Heaut.* 693: *deorum vitam apti sumus*.

⁵² Cfr. *Heaut.* 1038: *(So.) di istaec prohibeant! (Chr.) deos nescio; ego, quod potero, sedulo*.

⁵³ Cfr. *Hec.* 843: *deus sum, si hoc itast*.

⁵⁴ Vd. e.g. Paduano 1980, xxv-xxviii; Jacques 1989, xxvii- xxxix; Lamagna 1998, 56-64.

⁵⁵ Cfr. Perelli 1973, 61-108.

vente tenerezza: nel *Misoumenos* ad esempio (vv. 210 ss.) Demea si commuove fino alle lacrime quando ritrova la figlia Cratea, la quale mostra di provare lo stesso sentimento; nel *Sicionio* inoltre (vv. 361 ss.) Chichesia sviene addirittura dall'emozione alla notizia del ritrovamento della figlia che credeva perduta⁵⁶. Anche nel IV atto degli *Epitrepontes*, dove Smicrine tenta di convincere Panfile ad abbandonare il marito Carisio, si può scorgere l'esistenza di un sincero affetto tra i due, benché sia noto che il motivo principale per cui il vecchio perora quella causa è il desiderio di riprendersi la dote. Il dialogo tra padre e figlia, in Menandro, appare connotato non da autoritarismo ma da libertà espressiva con reciproco rispetto e fermezza, come dimostrano le risposte che Panfile dà al padre nel dialogo succitato⁵⁷.

Per quanto attiene invece al motivo parallelo di un rapporto generazionale inconsueto per la commedia, ossia quello tra madre e figlio, diversi esempi di approfondimento si ritrovano nell'opera di Terenzio. Esempio precipuo è la profonda ed affettuosa deferenza che il Panfilo dell'*Hecyra* ha nei confronti della madre Sostrata, che esprime in diverse circostanze e che lo porta ad anteporre il benessere materno a quello della moglie Filumena⁵⁸; e per questo egli viene lodato dal padre Lachete (vv. 482-83), a dimostrazione del fatto che il costume romano teneva la figura della madre in maggior considerazione rispetto a quello greco. Del resto, l'affetto del figlio è pienamente ricambiato da Sostrata, come dimostra la decisione della donna di abbandonare, per amore di lui, la sua casa e le sue abitudini⁵⁹.

Altro esempio della rilevanza di questa relazione nel teatro terenziano è rinvenibile nell'*Heaut.*, quando Clitifone, credendosi diseredato dal padre, cerca aiuto presso la madre Sostrata, la quale si mostra buona e indulgente con lui⁶⁰; e ciò che risalta in particolare in questa scena è il contrasto tra la severità (benché in parte fittizia) di Cremete e l'amore materno di Sostrata, sempre pronta a consolare l'afflitto Clitifone. Va anche aggiunto che la donna, in modo alquanto infrequente nei testi della *Nea*, protesta con il marito per il fatto di non essere consultata circa il matrimonio del figlio⁶¹, e più

⁵⁶ Nell'*Andria* di Terenzio una rivelazione simile a Cremete, che riconosce in Glicerio una sua figlia un tempo smarrita, non produce il medesimo effetto. Anche nel poeta romano esiste però un padre premuroso verso la figlia, cui non riesce ad imporre la propria volontà: è Fidippo nell'*Hecyra* (cfr. vv. 243-45; 270-71 e 623 ss.).

⁵⁷ Cfr. *Epitr.* 714-715 e 801-802. Si veda in proposito il contributo di A. Casanova, nel presente volume, pp. 9-23.

⁵⁸ Cfr. *Hec.* 301; 447-49; 480-1; 495.

⁵⁹ Cfr. *Hec.* 577-78; 593-600.

⁶⁰ Cfr. *Heaut.* 1024-31.

⁶¹ Cfr. *Heaut.* 1003-23. Anche nel *Phormio* Nausistrata prende le difese di Fedria contro il marito Cremete (vv. 1040-42) ed esprime la volontà di rimettersi, per le decisioni finali, alle parole del figlio.

tardi, al momento della scelta della sposa per Clitifone, gli fa personalmente una proposta circa una ragazza che le sembrava adatta per lui⁶². Tutto ciò pone in risalto, a mio giudizio, non soltanto il rilievo che assume in Terenzio il rapporto non convenzionale tra madre e figlio, ma anche la maggior considerazione ed influenza sociale che la donna rivestiva a Roma rispetto a quanto avveniva in Grecia, dove le scelte matrimoniali dei figli spettavano unicamente ai padri.

3.2. La *φιλανθρωπία* di Menandro e l'*humanitas* di Terenzio.

Sappiamo che Menandro mostra un'incrollabile fiducia nelle qualità positive dell'uomo quali la solidarietà, la generosità ed il senso di giustizia, la cui esplicazione può riuscire a prevalere sull'umana malvagità, se non proprio ad eliminarla⁶³. Tale impostazione etica risulta particolarmente marcata nell'*Aspis*, dove il complotto ordito da Davo e da Cherestrato riuscirà a neutralizzare le meschine intenzioni del vecchio Smicrine⁶⁴. Lo stesso può dirsi per quanto concerne l'amicizia che si determina tra Sostrato e Gorgia nel *Dyskolos*, che si concretizza non solo nei benefici che tra di loro intercorrono, ma anche nel salvataggio di Cnemone caduto nel pozzo: ciò rappresenta, oltre ad un esempio di umana solidarietà, anche il ribaltamento della morale arcaica, che voleva il male ripagato con la stessa moneta, e l'applicazione del principio socratico secondo cui fare il male è peggio che riceverlo⁶⁵. In questa commedia il tema è di assoluto rilievo, come dimostrano anche altre due scene: quella della *μετάνοια* di Cnemone, allorché egli riconosce l'importanza della solidarietà umana insieme al riconoscimento dei propri errori, tra i quali spicca appunto quello di non aver creduto, durante la sua vita passata, all'esistenza di questo sentimento (vv. 713-729), e quella del dialogo tra Sostrato ed il padre Callippide, dove il giovane rimarca il dovere morale di chi è benestante di aiutare chi è meno fortunato di lui (vv. 805 ss.). Del resto, la disponibilità verso gli altri è doppiamente lodevole, sia perché realizza il bene allontanando il male, sia perché produce gratitudine in chi viene beneficiato: così avviene, ad esempio, nel *Georgos*, dove il vecchio Cleeneto, curato amorevolmente da Gorgia, si sente in dovere di ricambiare le cure ricevute da parte del giovane (vv. 70-73). Come risulta chiaro dagli esempi forniti (e da molti altri che potremmo riportare) il tema della *φιλανθρωπία*

⁶² Cfr. *Heaut.* 1063. In tale contesto poco rileva il fatto che Clitifone non si mostri d'accordo, ma che faccia egli stesso un'altra proposta, accettata dalla madre.

⁶³ Cfr. Paduano 1980, XXVII; Del Corno 2003, III 214-215.

⁶⁴ Cfr. in proposito Rossi 1994, 65-71.

⁶⁵ L'antica «goldene Regel» è richiamata, in modo allusivo e farsesco, nelle parole del cuoco Sicone, che esorta la serva Smicrine a prendere una pietra e gettarla addosso al malcapitato caduto nel pozzo, come punizione dovuta per la sua scontentezza (vv. 625 ss.).

nelle sue varie sfaccettature è uno dei cardini dell'etica di Menandro⁶⁶, benché il termine specifico qui riportato non compaia mai nelle sue opere; sono attestati invece l'aggettivo φιλάνθρωπος nel senso di «cortese, gentile, altruista», e l'avverbio φιλανθρώπως, nel medesimo significato⁶⁷. La frequente, quasi ossessiva presenza di questo tema sarà da ricondurre da un lato alle convinzioni personali dello stesso Menandro derivanti dall'educazione ricevuta, dall'altro al possibile influsso del pensiero filosofico che si andava diffondendo sullo scorcio del IV secolo a.C.

Il messaggio menandro concernente il rilievo conferito al tema della solidarietà umana fu pienamente raccolto da Terenzio e divenne in lui forse la massima esplicazione di quell'*humanitas* che, come normalmente si crede, ebbe origine nel circolo scipionico. Gli esempi di solidarietà disinteressata sono molti, in una visione globale che pare ancor più accentuata rispetto a Menandro, e di cui è simbolo, universalmente riconosciuto, il celebre *Homo sum* di *Heaut.* 77, su cui non mette conto insistere. Osserviamo piuttosto che questo sentimento trova applicazione in ogni genere di rapporto interpersonale, in quanto può esercitarsi tra fratelli (vd. la coppia Eschino-Ctesifone negli *Adelphoe*), tra parenti (come sono i due cugini Antifone e Fedria nel *Phormio*), ma anche semplicemente tra amici o lontani congiunti: è questo il caso, veramente singolare, del personaggio di Critone nell'*Andria* e di quello di Egione negli *Adelphoe*, che a detta di Donato era, nell'originale di Menandro, fratello di Sostrata; il poeta romano l'ha invece trasformato in un lontano parente proprio per accentuare il senso di generosità e la nobiltà d'animo di quest'uomo semplice e grande al tempo stesso, eliminando quel legame di sangue che avrebbe reso doveroso, e quindi meno encomiabile, il suo interessamento.

Fin qui potrà sembrare che nell'esplicazione di questo principio etico vi sia una sostanziale analogia, se non addirittura identità di pensiero, tra Menandro e Terenzio; ma a ben vedere possiamo constatare come a tal proposito sussistano anche talune divergenze, certo dovute alla diversa mentalità romana ed alla particolare situazione storica e culturale in cui i due poeti vissero ed operarono. Le più rilevanti, a mio giudizio, sono le seguenti.

1. Il concetto di *humanitas* appare culturalmente più ampio di quello di φιλάνθρωπία, perché il dovere di interessarsi alle vicende altrui e di prestar-

⁶⁶ Basti in proposito rimandare ancora a Barigazzi 1965, 46-68, e al contributo di A. Katsouris in questo volume, pp. 277-290.

⁶⁷ Il primo è attestato nel P.Didot I, v. 41, il secondo in *Asp.* 395 ed in *Sam.* 35, ove tuttavia pare indicare un semplice rapporto di amicizia. Nel fr. 25 K.-A. è detto che la ricchezza può anche rendere «altruisti» (φιλανθρώπους), e lo stesso effetto è attribuito alla giustizia ed all'onestà nel fr. 352 K.-A.

vi il proprio aiuto si estende in Terenzio a tutta l'umanità⁶⁸, ha un raggio d'applicazione universale, mentre in Menandro è quasi sempre confinato nell'ambito dei rapporti interpersonali presenti nelle singole commedie. In quest'ottica la visione terenziana pare precorrere il pensiero di Cicerone secondo cui ogni cittadino deve contribuire, per quanto è in suo potere, al benessere della società⁶⁹.

2. In Menandro il principio della solidarietà umana è spesso fondato su presupposti di ordine economico: nel *Georgos* ad esempio (fr. 1) il povero va aiutato perché è disprezzato da tutti⁷⁰, e nel *Dyskolos* (vv. 271 ss.) la «predica» di Gorgia all'ignaro Sostrato è fondata sull'idea che la ricchezza non deve indurre chi la possiede a trascurare e abbandonare chi nella vita è stato meno fortunato. Pertanto, senza prendermi il compito di citarli tutti, credo di poter affermare che esistono almeno una ventina di passi menandrei che alludono al problema delle disparità economiche e sociali. Terenzio, al contrario, pare attribuire poca rilevanza a questo problema, giacché solo una volta, negli *Adelphoe*⁷¹, viene riprodotto il pensiero menandro secondo cui alla ricchezza ed al potere deve accompagnarsi il senso di giustizia e di umana solidarietà. Egli sembra trascurare scientemente la questione delle disuguaglianze sociali e fondare invece il principio dell'*humanitas* su di un generico concetto di uguaglianza naturale di tutti gli uomini; di conseguenza la visione terenziana pare avvicinarsi di più al concetto greco di παιδεία che a quello di φιλανθρωπία, dovendosi intendere essenzialmente come formazione civile e culturale dell'uomo, più come individuo che come cittadino⁷². Pertanto l'*humanitas* di Terenzio resta strettamente sul piano morale, non politico⁷³, poiché gli interessi dell'aristocrazia romana, cui il poeta stesso era notoriamente legato, facevano sì ch'essa non intendesse rinunciare alle proprie prerogative, e non sempre era facile per il commediografo trovare un equilibrio tra le nuove istanze provenienti dai modelli greci e la necessità di non urtare la suscettibilità dei potenti⁷⁴.

⁶⁸ Così va inteso il celebre *homo sum*. Il termine *homo*, in effetti, è spesso enfatico in Terenzio (vd. anche *Adelph.* 107 e 111) ed abbraccia tutti i possibili aspetti dell'essere uomo, compresi quelli di ordine sociale e politico, mentre il corrispondente greco ἄνθρωπος designa principalmente la natura umana in contrapposizione a quella degli altri esseri viventi, tanto che deve esservi aggiunto il prefisso φιλ- per rendere compiutamente l'idea della solidarietà.

⁶⁹ Cfr. Cic., *De off.* 1.29 e 1.42-60.

⁷⁰ Cfr. anche il fr. 218.8-11 K.-A.

⁷¹ Cfr. *Adelph.* 500 ss.

⁷² Per l'accostamento tra la παιδεία greca e l'*humanitas* latina vd. Jaeger 1953, I 16, che si richiama in particolare a Gellio, *N.A.* 13.17; cfr. anche Valgiglio 1973, 106-107.

⁷³ Cfr ad es. Valgiglio 1973, 109.

⁷⁴ Il concetto della naturale uguaglianza degli uomini è di origine stoica e sarà discusso a Roma da Panezio e da Cicerone (*De off.* 1.107). Ma anche questi autori si troveranno a dover

3. Terenzio, a differenza di Menandro, sottolinea anche i limiti dell'*humanitas*, la quale, se applicata senza limiti e condizioni, può condurre all'oscuramento proprio di quei valori che intende promuovere. Esempio precipuo di questo avvertimento dato dal poeta è la *μετάνοια* di Demea nel controverso finale degli *Adelphoe*⁷⁵, con la quale il vecchio, più che cambiare effettivamente il proprio carattere, mette in luce le debolezze del fratello Micione e ne condiziona profondamente le scelte, costringendolo persino a sposarsi in tarda età, decisione alla quale costui mai si sarebbe indotto da solo⁷⁶. Con questo discusso finale della commedia Terenzio ha inteso dimostrare che anche le virtù afferenti all'*humanitas* possono risolversi in difetti e produrre spiacevoli conseguenze, se non regolate dal senso della misura e dal principio del giusto mezzo di aristotelica memoria. Sotto questo profilo mi pare singolarmente felice la definizione che degli *Adelphoe* ha dato Dario Del Corno, secondo cui il dramma terenziano altro non è se non l'«affermazione del relativo»⁷⁷.

Montepulciano (Siena)
Liceo-Ginnasio "A. Poliziano"

MASSIMO ROSSI

conciliare questo principio con l'organizzazione sociale e con l'imperialismo romano; e fu proprio Cicerone a trovare una sintesi tra questi interessi divergenti, riaffermando la legittimità dei privilegi nobiliari e delle differenze sociali pur in un contesto di fratellanza e di collaborazione tra le classi in nome del benessere generale dello Stato.

⁷⁵ Cfr. *Adelph.* 855-881.

⁷⁶ Cfr. *Adelph.* 933-945.

⁷⁷ Cfr. Del Corno 1990, 17.

Riferimenti bibliografici

- A. Barigazzi, *Uomini e dei in Epicuro (Pap. Ox. 215)*, «Acme» 8, 1955, 37-55.
- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- A. Blanchard, *La comédie de Ménandre. Politique, éthique, esthétique*, Paris 2007.
- A. Canobbio, *Superare divos: evoluzione di un topos*, «Prometheus» 30, 2004, 67-90 e 148-176.
- D. Del Corno, *Terenzio. Adelphoe*, Milano 1990.
- D. Del Corno, *La letteratura greca*, I-III, Milano 2003.
- G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, trad. it., Milano 2001.
- J.-M. Jacques, *Ménandre. La Samienne*, Paris 1989.
- W. Jaeger, *Paideia*, trad. it., I-III, Firenze 1953.
- M. Lamagna, *Menandro. La donna di Samo*, Napoli 1998.
- M. Massioni, *Il τρόπος e Terenzio, Teofrasto e Menandro*, Bologna 1998.
- G. Paduano, *Menandro. Commedie*, Milano 1980.
- L. Perelli, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973.
- M. Rossi, *Menandro. Aspis*, Milano 1994.
- M. Rossi, *Cicerone. De officiis* (antologia con appendice per l'Esame di Stato), Milano 2001.
- W. Schadewaldt, *Bemerkungen zur Hecyra des Terenz*, «Hermes» 66, 1931, 1-29.
- H. H. Scullard, *Storia del mondo romano*, trad. it., Milano 1997.
- K. Stavenhagen, *Menanders Epitrepontes und Apollodors Hecyra*, «Hermes» 15, 1910, 564-582.
- G. Vogt-Spira, *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*, München 1992.
- E. Valgiglio, *Appunti su fonti e influssi dell' 'umano' in Terenzio*, «QUCC» 15, 1973, 103-110.
- M. Von Albrecht, *Storia della letteratura latina*, Torino 1995.
- T. B. L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960².

MENANDRO CONSOLATORE TRA PLUTARCO E LEOPARDI

Gli studi menandrei di Adelmo Barigazzi, a iniziare dal fondamentale *La formazione spirituale di Menandro* del 1965, proseguiti poi con analogo intensità dalla sua scuola, hanno contribuito a rilevare la consonanza del commediografo con molte delle tematiche sviluppate dal dibattito filosofico a lui contemporaneo. Lo studioso esortava giustamente a non restringere la prospettiva di analisi al solo rapporto con la tragedia del secolo precedente, come ben puntualizzano queste parole: «fra i tre grandi tragici e Menandro c'è di mezzo un secolo, quello in cui il pensiero greco raggiunse le più alte vette e nel quale la società greca trasformò completamente il suo modo di vedere e di vivere»¹.

Non è pertanto casuale che un dialogo così intenso abbia prodotto frutti significativi, di cui è prova concreta la frequente presenza di brani di Menandro negli scritti di filosofia pratica di età successiva². Il nostro commediografo è utilizzato, in particolare, allo scopo di illustrare, mediante l'efficacia probatoria insita nello specifico dell'azione teatrale, le relazioni del pensiero con i vari aspetti propri dell'esistenza umana, nella sua dimensione concreta e quotidiana, soprattutto nella sfera dell'etica³. Prima delle scoperte papiracee tra Ottocento e Novecento, i frammenti della tradizione indiretta, utilizzati come supporto per l'argomentazione filosofico-morale (o, in altri casi, adottati come *specimina* dello stile puro e perfetto del nostro autore), sono stati, quindi, per tanti secoli, l'unica voce superstite della produzione menandrea, andata nel frattempo perduta nella sua globalità.

Nel corso di questo contributo il *focus* sarà concentrato sul riuso di alcuni passi menandrei in chiave specificamente consolatoria, secondo la duplice prospettiva di un autore antico, Plutarco, e di uno moderno, Leopardi. Il loro percorso esegetico, pur intersecandosi in alcuni aspetti anche significativi (a cominciare dal comune interesse per ogni forma di filosofia pratica e per la viva attenzione per l'autorevole patrimonio sentenzioso e moralistico della tradizione più antica), approda, tuttavia, a esiti radicalmente diversi, soprattutto in merito alla concezione della morte e alla possibilità di un'esistenza ultraterrena. Un ruolo non marginale di questa divergenza, come si vedrà più dettagliatamente in seguito, spetta in particolare alla lettura,

¹ Barigazzi 1965, 134.

² Sulla ricezione di Menandro nell'antichità è d'obbligo rimandare al recente Nervegna 2013. In particolare, circa il rapporto col Peripato, cfr. ora Casanova 2014.

³ Come giustamente annotano Karavas-Vix 2014, 187: «the Chaeronean used the comic poet as an authority on the subjects that interested him, isolating and putting into relief his ethical features exclusively».

nettamente contrapposta, del celeberrimo monastico ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος (*Dis Ex.* fr. 4 Sandbach)⁴. Da un lato, infatti, Plutarco, attento a valorizzare il risvolto filosofico della produzione di Menandro e a sussumerlo coerentemente nella pluralità tematica e formale della sua esperienza letteraria, ricorrerà proprio a questo verso per introdurre, nella *Consolatio ad Apollonium*, la sezione finale dello scritto, riservata alla dimostrazione dell'immortalità dell'anima; al contrario, Leopardi assimilerà il contenuto della massima alla larga messe di *sententiae* di carattere pessimistico della tradizione greca e sul suo fondamento, dopo la nota menzione in epigrafe ad *Amore e Morte*, arriverà a costruire, nella prima delle cosiddette 'sepolcrali' (*Sopra un bassorilievo sepolcrale antico*), una nuova forma di anti-consolazione, dove, con spietata coerenza ideologica, non esiste spazio alcuno per ogni ipotesi alternativa alla dolorosa consapevolezza del nulla eterno.

Menandro, Plutarco e la Consolatio ad Apollonium

Particolarmente consistente fu il riuso di Menandro da parte di Plutarco, che ne riporta 34 citazioni (in qualche caso ripetute in più scritti) ripartite in 25 opere diverse (quasi sempre i *Moralia*, con un'unica menzione nella *Vita di Alessandro*)⁵, a conferma del fatto che lo scrittore di Cheronea, come ha ben rilevato Angelo Casanova, avvertiva nei confronti di Menandro una forte consonanza ideologica tale da rendere la sua produzione teatrale degna di un vero e proprio studio organico⁶, come peraltro confermato dalla *Comparatio*

⁴ Riporto il testo nella versione attestata dalla *Consolatio ad Apollonium* e da altri testimoni del monastico, a iniziare da Stobeo 4.52b; Pernigotti 2008, 361, stampa invece (quale n. 583 della sua edizione) ὄν γὰρ θεὸς φιλεῖ ἀποθνήσκει νέος, a conferma della facilità di adattamento di un verso di sicura popolarità.

⁵ Sulle citazioni menandree nell'opera di Plutarco si rimanda a Casanova 2011.

⁶ Casanova 2005, 105. L'intero contributo dello studioso offre importanti considerazioni sulla ricezione menandrea nella complessità dell'opera di Plutarco, poiché mette bene a fuoco la funzione specifica di ogni citazione nel contesto di arrivo e conferma come, agli occhi dello scrittore di Cheronea, Menandro fosse portatore, come specifica Casanova 2005, 109, di una «*sophia* specifica, di taglio filosofico ed esistenziale». Più attenta alle modalità operative dei riusi menandrei da parte dello scrittore di Cheronea è Di Florio 2005, la quale mette giustamente in risalto come la commedia ellenistica risultasse particolarmente congeniale a Plutarco poiché si accordava, come nota a 124 richiamandosi a una definizione già formulata da Genaro D'Ippolito, «a quel 'progetto antropologico' cui è informata tutta la sua attività di pensatore e di scrittore». A conclusione del suo lavoro (Di Florio 2005, 140), la studiosa propone un utile elenco riassuntivo delle citazioni menandree variamente attestate nel *corpus* plutarco, articolandole in letterali, parafrastiche e occulte. Per quanto riguarda queste ultime, nello specifico della *Consolatio ad Apollonium*, si possono anche aggiungere alcuni monastici tradizionalmente assegnati a Menandro (quasi sempre adattamenti da brevi sezioni di testi tragici che conoscevano già un loro percorso autonomo): 840a Pernigotti a 102B (una variazione

Aristopahanis et Menandri, di cui leggiamo ora un'epitome che, in ogni caso, riproduce con buona fedeltà il pensiero di Plutarco⁷. Quest'ultimo, infatti, non limita la propria ammirazione alla sola purezza dello stile di Menandro, ma rileva anche il beneficio morale, ampiamente condiviso dal pubblico del tempo, delle sue sentenze, insieme utili e prive di eccessivi ornamenti retorici, che rendono la commedia menandrea «una felice combinazione di elementi seri e scherzosi»⁸.

La nostra attenzione si concentra ora sulla *Consolatio ad Apollonium*, il più problematico (soprattutto, come vedremo, per la sua controversa autenticità) tra gli scritti consolatori attestati nel *corpus* plutarco, che acclude anche la *Consolatio ad uxorem* sicuramente autentica⁹, mentre il cosiddetto Catalogo di Lampria, al n. 111, documenta anche l'esistenza di una perduta *Consolatio ad Asclepiadem*¹⁰. Al tempo di Plutarco il genere consolatorio è ormai pervenuto alla sua piena maturità letteraria e retorica¹¹: qui ci occuperemo di una *consolatio de morte*, quella *ad Apollonium*, ma la consolazione è una modalità filosofico-retorica che può riferirsi anche ad altre tematiche, come l'esilio, come ben testimoniato dal *De exilio* dello stesso Plutarco¹², e intrecciarsi dialetticamente a ulteriori forme letterarie in prosa, come il *λόγος ἐπιτάφιος*, l'epistola e, in ambito cristiano, l'omelia, o anche

da A. Pr. 378); 596 Pernigotti a 103B (analogo a E. fr. 661.1 Kannicht); 110 Pernigotti a 107C (ripreso da E. Alc. 782) e 784 Pernigotti a 107E.

⁷ Ora disponibile nell'edizione commentata curata da Di Florio 2008.

⁸ Becchi 2006, 83.

⁹ Si rimanda all'edizione curata da Impara e Manfredini 2003; per una lettura più generale, finalizzata soprattutto a cogliere la valenza del pianto e del lutto nella dimensione domestica, cfr. Baltussen 2009 e Schorn 2009. Per un interessante parallelo con la *Consolatio ad Apollonium* cfr. Setaioli 2007.

¹⁰ Ziegler 1965, 82.

¹¹ Per una panoramica assai recente sul genere consolatorio e sulle sue varie intersezioni con altre tipologie letterarie, sia in poesia (epigramma, epicedio) sia in prosa (*logos epitaphios*, omelia cristiana), oltre alle connessioni tra filosofia e retorica, si rinvia all'ottimo Scourfield 2013 (che a 6 giustamente sottolinea la dimensione etica dell'antica consolatoria, la quale «does not have a merely psychological purpose; it also possesses, or can possess, an ethical one»), cui si rimanda anche per la bibliografia sull'argomento (buona, ma non sempre completa, soprattutto nei titoli di studiosi italiani); sempre utile è anche il denso quadro fornito da Zimmermann 2009, più propenso a cogliere la valenza terapeutica sottesa agli scritti consolatori.

¹² Caballero-Viansino 1995: a 16-18 si discute sull'opportunità di assimilare questa forma consolatoria a quella della diatriba (ma a iniziare da Bione di Boristene).

in poesia, come l'epigramma¹³ o l'elegia (valga per tutti l'esempio della pseudo-ovidiana *Consolatio ad Liviam*)¹⁴.

Il lamento per la mutevole e dolorosa condizione umana, la meditazione sull'ineluttabilità della morte, gli interrogativi spesso angosciosi che da sempre pone la scomparsa di una persona cara, soprattutto se di giovane età, appartenevano al repertorio della saggezza popolare ed erano motivi che, già diventati topici, circolavano con una certa diffusione nel teatro tragico¹⁵, in particolare nelle tragedie troiane di Euripide¹⁶. Tuttavia, l'elaborazione della τέχνη ἀλυπίας da parte del sofista Antifonte¹⁷, alla fine del V secolo, rappresentò il primo tentativo di una riflessione più propriamente filosofica, che nel corso del tempo divenne più articolata coinvolgendo le principali scuole, tutte impegnate a progettare strategie consolatorie conformi e coerenti ai rispettivi presupposti dottrinari. Si prenda l'esempio dell'*Assioco*, rientrante nel *corpus* platonico, ma al quale non è estranea un'influenza radicalmente diversa di matrice epicurea¹⁸; altrettanto significativi sono i casi dell'*Eude-*

¹³ Sull'epigramma funerario, in relazione anche all'epitafio e all'epigrafia, cfr. Garulli 2012.

¹⁴ Per una discussione critica di alcuni scritti su questo testo cfr. Danesi Marioni 2001 e Ficca 2012 (attenta a cogliere il nesso con l'*imagerie* propria del linguaggio erotico-elegiaco). Sono utili anche le osservazioni, all'interno di una vista riflessione sulla letteratura latina pseudo-epigrafa, di Peirano 2012, 205-241, la quale realizza un importante studio finalizzato a verificare, nel componimento dello pseudo-Ovidio, l'utilizzo della strumentazione retorica ai fini della costruzione, variamente dissimulata, del suo «fictional character».

¹⁵ Sempre di notevole rilevanza è il contributo, ricco di vasto materiale esemplificativo, di Ciani 1975; più di recente, in un contributo che rivisita globalmente la dimensione consolatoria nella produzione tragica (analizzando in modo particolare la formazione di veri e propri modelli di consolazione e valutandone anche il possibile impatto emotivo sul pubblico), ha richiamato attenzione anche al motivo del rifiuto dei paradigmi consolatori (quindi anche della specifica funzione terapeutica ricoperta da chi consola, oltre che dell'efficacia dei *topoi* più ricorrenti) Chong-Gossard 2013, il quale così argomenta a p. 43: «but in order to appreciate fully the function of enacted consolation within drama, attention must also be paid to patterns of consolation's rejection. In fact, the *least* common reaction of a consoled person is to accept advice and adjust. The consoled are more likely to deny vehemently the efficacy of consolation, or to let the consoler's remarks pass unacknowledged».

¹⁶ Sullo specifico di Euripide, in particolare delle *Troiane*, buone considerazioni in Bardi 2003.

¹⁷ Dopo la monografia ormai datata di Grollios 1956 (che in ogni caso era dedicata alle fonti della *Consolatio ad Polybium* senecana e non costituiva precisamente un lavoro specifico su Antifonte), nuovo interesse per la τέχνη ἀλυπίας è stato stimolato dalla recente scoperta del *Περὶ ἀλυπίας* di Galeno; oltre alla buona discussione nell'edizione di Garofalo-Lami 2012, cfr. anche, per una ridefinizione generale dell'argomento, Becchi 2012.

¹⁸ Sull'*Assioco* sta ora fruttuosamente lavorando Andrea Beghini; tra i contributi critici più significativi, volti in particolare a inquadrare il dialogo all'interno del genere consolatorio, ricordiamo almeno Carlini 1970, Tulli 2005 e O'Keefe 2006.

mo, dialogo in cui Aristotele, come si deduce dai frammenti superstiti, avrebbe iniziato a distaccarsi dalla concezione platonica dell'anima¹⁹, e soprattutto del Περὶ πένθους dell'accademico Crantore, scritto ora perduto, ma destinato a diventare, come testimoniato anche da Cicerone oltre che da Plutarco²⁰, il principale riferimento della successiva letteratura consolatoria²¹. Crantore, infatti, elabora un modello formale che, grazie all'apporto decisivo delle scuole retoriche, prevede un vero e proprio percorso terapeutico di elaborazione del lutto, il cui schema è stato definito successivamente da Menandro Retore nel suo manuale²². L'argomentazione parte, infatti, dalla constatazione della instabilità della condizione umana, si sposta poi a considerare in ogni caso la morte come un bene che consente il superamento di tutte le infelicità connesse all'esistenza, termina, infine, almeno nei consolatori che ammettevano questa possibilità, nella dimostrazione dell'immortalità dell'anima: la condizione di felicità goduta dal defunto era, quindi, in grado di rendere superflua e immotivata ogni manifestazione di dolore da parte dei parenti²³.

Lo sviluppo dell'argomentazione è accompagnato da una larga messe di citazioni, in poesia e in prosa, che hanno la funzione di garantire la veridicità delle tesi consolatorie grazie proprio all'*auctoritas* comunemente riconosciuta ai loro autori, oltre al recupero di vari *topoi* di antica circolazione, ora accreditati di un valore sapienziale e ancestrale che si perde nella notte dei tempi e che, in qualche caso, è addirittura presentato come di origine divina. Mi limito a menzionare l'esempio della cosiddetta *sententia Sileni*, secondo cui per l'uomo è meglio non nascere oppure, se nati, ritornare quanto prima nell'Ade, massima di grande notorietà e diffusione che circolava, senza però alcun riferimento a Sileno, fin dall'età arcaica in contesti diversi, dal simposio di Teognide, a Bacchilide e al celebre riuo nel terzo stasimo dell'*Edi-*

¹⁹ Per quanto dedicato soprattutto alla ricezione del dialogo nella successiva cultura filosofica, da Cicerone a Giamblico, sono sempre importanti le considerazioni di Grilli 1992.

²⁰ Come sappiamo da Plinio (*N.H. praef.* 22), Cicerone con l'espressione *Crantorem sequor* dichiarò di seguire espressamente per la sua *Consolatio* il modello del Περὶ πένθους. Ulteriore conferma anche da Girolamo in *Ep.* 60.5.2: *legimus Crantorem, cuius volumen ad confovendum dolorem suum secutus est Cicero*.

²¹ Sui frammenti di Crantore cfr. Mette 1984.

²² Su Menandro Retore è d'obbligo almeno il rimando a Heath 2004. Sull'articolazione nei manuali retorici, a iniziare da quello di Menandro Retore, del tema fondante di uno scritto consolatorio, ovvero la dimostrazione dell'immortalità dell'anima, cfr. Setaioli 2001, 46-49.

²³ Sulle varie modalità attraverso le quali i consolatori potevano arrivare alla dimostrazione dell'immortalità dell'anima e sulla connessa strumentazione retorica a supporto del discorso filosofico, ovviamente variamente declinato secondo le diverse scuole, sono di grande utilità i materiali proposti da Setaioli 2001.

po a Colono sofocleo (vv. 1224-1227)²⁴. È Aristotele, nel citato *Eudemo*, che per primo associa la massima alla cattura del satiro da parte del re Mida (fr. 65 Gigon = fr. 6 Walzer-Rose = fr. 44 Ross), elaborando probabilmente il relativo racconto, come ho altrove cercato di dimostrare, sulla falsariga dell'imprigionamento di Creso da parte di Ciro nel primo libro di Erodoto (e, in filigrana, la struttura del celebre episodio di Proteo nel quarto canto dell'*Odissea*)²⁵. Dopo Aristotele la vicenda di Mida e Sileno diventa un pezzo abituale nel repertorio consolatorio grazie alla mediazione delle scuole di retorica, le quali, come ci informa una testimonianza di Cicerone (*Tusc.* 1.113: *deorum immortalium iudicia solent in scholis proferre de morte, nec vero ea fingere ipsi, sed Herodoto auctore aliisque pluribus*), utilizzavano abitualmente proprio il testo di Erodoto, come probabilmente fece anche Aristotele, per confezionare *exempla* da menzionare nelle discussioni sulla morte.

Plutarco, quindi, si confronta con un genere ormai pienamente consolidato: ne è testimonianza la *Consolatio ad Apollonium*, il più completo tra i testi consolatori superstiti per l'abbondanza dei materiali che vi sono contenuti, per quanto gravato da sospetti, variamente consistenti, di non autenticità. Non sto qui a ripercorrere la *vexata quaestio* sull'attribuzione o meno a Plutarco²⁶: le argomentazioni contro l'autenticità sono principalmente di natura stilistica e compositiva, ma in realtà nessuna delle motivazioni addotte può essere considerata realmente dirimente. È forse opportuno adottare una posizione intermedia²⁷, che propone la tesi di una rielaborazione di materiali in origine plutarchea, oppure, come ha proposto il sottoscritto (riprendendo alcune osservazioni di Gennaro D'Ippolito)²⁸, è forse più conveniente so-

²⁴ Altri riferimenti culturali sono indicati da Avezzù-Cerri-Guidorizzi 2008, 344. Con grande finezza, Rodighiero 1998, 218, giustifica la «cupezza di questo pessimismo» con la successiva opposizione tra vecchiezza e giovinezza. Per il retroterra filosofico di questa massima e le sue varie implicazioni, anche nella cultura moderna, si rimanda a Curi 2008.

²⁵ Per la genesi letteraria e la valenza filosofica dell'episodio di Mida e Sileno mi permetto di far riferimento ad Audano 2006 (in particolare a 50, dove una attuo una distinzione, che ricorre anche in questo contributo, tra la *sententia Sileni*, ovvero la massima nella sua essenzialità, e la *fabula Sileni*, con riferimento all'intero contesto narrativo che racchiude lo specifico della *sententia*).

²⁶ Ad esempio Setaioli 2007, 587-588, propende per la non autenticità; di avviso diverso D'Ippolito 1998.

²⁷ Questa posizione è particolarmente sostenuta da Cannatà Fera 1993.

²⁸ Audano 2005 (ulteriori considerazioni anche in Audano 2014); particolarmente utile su questa linea, con condivisibili considerazioni sotto l'aspetto metodologico, D'Ippolito 2000. Lungo una prospettiva non dissimile si muove anche il recente contributo di Boys-Stones 2013, il quale, pur rilevando la problematicità dell'attribuzione della *Consolatio ad Apollonium*, sostiene giustamente a 143 l'opportunità di dedicarsi in maniera più fruttuosa all'analisi dello scritto in generale, proprio in virtù della sospensione di giudizio sull'annosa questione della paternità: «for undistracted by the original context of its composition, we can use it for a

spendere il giudizio circa l'attribuzione, vista la reversibilità di entrambe le posizioni, e procedere, invece, a una verifica generale della coerenza strutturale dello scritto.

Nel segno di questa linea metodologica, può essere, quindi, proficuo analizzare le citazioni da Menandro: mi occuperò solamente delle due esplicite²⁹, limitandomi a ricordare che Plutarco (o chi per esso)³⁰ a 118C parafrasa il fr. 874 K.-A., quando scrive che bisogna sopportare ἀνθρωπίνως, in modo conforme alla natura umana, gli accidenti della vita, τὰ ἀνθρώπινα. Un'allusione ancora più generica è inoltre riscontrabile a 113D, quando la morte è paragonata a un viaggio, sfruttando un *topos* ricorrente sia tra i filosofi sia tra i comici³¹.

La prima citazione esplicita, un brano di 18 versi *incertae fabulae*, è attestata a 103C-E (fr. 602 K.-A. = 740 Sandbach):

εἰ γὰρ ἐγένου σύ, τρόφιμε, τῶν ἄλλ[λων]μόνος,
 ὅτ' ἔτικτεν ἡ μήτηρ σ', ἐφ' ᾧ τε διατελεῖς
 πράσσων ἃ βούλει καὶ διευτυχῶν ἀεὶ,
 καὶ τοῦτο τῶν θεῶν τις ὠμολόγηκέ σοι,
 ὀρθῶς ἀγανακτεῖς· ἔστι γὰρ σ' ἐψευσμένος, 5
 ἄτοπόν τε πεποίηκ'. εἰ δ' ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς νόμοις
 ἐφ' οἷσπερ ἡμεῖς ἔσπασας τὸν ἀέρα
 τὸν κοινόν, ἵνα σοι <καὶ> τραγικώτερον λαλῶ,
 οἰστέον ἄμεινον ταῦτα καὶ λογιστέον.
 τὸ δὲ κεφάλαιον τῶν λόγων, ἄνθρωπος εἶ, 10
 οὐ μεταβολὴν θάττον πρὸς ὄγκον καὶ πάλιν
 ταπεινότητα ζῶον οὐθὲν λαμβάνει.
 καὶ μάλα δικαίως· ἀσθενέστατον γὰρ ὄν
 φύσει μεγίστοις οἰκονομεῖται πράγμασιν,
 ὅταν πέση δέ, πλεῖστα συντρίβει καλά. 15
 σὺ δ' οὐθ' ὑπερβάλλοντα, τρόφιμ', ἀπώλεσας
 ἀγαθὰ, τὰ νυνὶ τ' ἐστὶ μέτρια σοι κακά,
 ὥστ' ἀνὰ μέσον που καὶ τὸ λυπηρὸν φέρε.

Il passo, introdotto dalla generica espressione καὶ τὸ ὑπὸ Μενάνδρου ῥηθέν, è collocato nella prima parte della sezione della *Consolatio*, che, come detto, assolve la funzione di constatare l'instabilità delle vicende umane e la conseguente ineludibilità della sofferenza. Plutarco, prima della pubbli-

clean run at considering how a philosopher might view or use consolation *in general*».

²⁹ Per una prospettiva completa della presenza menandrea, anche a livello di citazioni occulte, nella *Consolatio ad Apollonium* cfr. *supra* la n. 6.

³⁰ D'ora poi con 'Plutarco' si intenderà, per comodità, l'autore della *Consolatio ad Apollonium*.

³¹ Su questo notissimo tema si rimandi alla sintetica, ma precisa, nota di Pizzolato 1996, 35.

cazione a opera di J. Bingen di Pap. Ox. 3433 (che ha consentito di recuperare, seppure in modo estremamente frammentario, qualche ulteriore linea), è l'unico testimone del brano nella sua completezza; quest'ultimo si trova associato a una citazione immediatamente precedente, tratta dal prologo dell'*Ifigenia in Aulide* euripidea (vv. 29-33)³², dove un *πρεσβύτης* dialoga con Agamennone, ricordandogli di essere un uomo e quindi destinato insieme a gioire e a soffrire, poiché il volere degli dèi si realizza in ogni caso, anche contro le aspettative umane.

L'*excerptum* euripideo si caratterizza per un tono fortemente sentenzioso, fatto che motiva la sua circolazione autonoma anche nell'*Anthologion* dello Stobeo (4.41.6), vera miniera per simili materiali, dove però non compare il brano di Menandro, con cui la consonanza è stringente: qui sta, invece, parlando un pedagogo che si rivolge al suo pupillo, come si evince dal vocativo iniziale *τρόφιμῆ*; si tratta di un altro 'umile', proprio come il vecchio dell'*Ifigenia*, che rivolge un insegnamento di alto valore morale a chi si ritrova in una posizione sociale più elevata: non più un re della tradizione mitologica, tuttavia, ma, è facile ipotizzarlo, un tipico 'giovin signore' della buona borghesia ateniese³³. Tutto il brano menandro è intarsiato di riecheggiamenti tragici, in larga misura riconducibili proprio al brano dell'*Ifigenia in Aulide*, le cui riflessioni sono riproposte mediante una ben studiata *amplificatio*. Infatti Menandro, nella prima parte del testo, insiste sulla condizione di uguaglianza di tutti gli uomini, non solo di fronte alle gioie della vita, come evidentemente si limita a desiderare chi gode per nascita di una condizione sociale privilegiata, ma anche nelle occasioni di dolore, dal cui carico nessuno è esonerato, neppure per intervento divino: la divinità che, per assurdo, avesse promesso qualcosa di simile, si sarebbe rivelata ingannatrice e menzognera, meritevole dei giusti rimproveri del 'giovin signore'. Ma la comune appartenenza al genere umano, incisivamente rimarcata dall'inarcatura

³² Come noto, il prologo della tragedia euripidea è fortemente sospettato di non essere autentico: su tutta la problematica rimando alla recente, ottima discussione di Distilo 2013, 40-42, con ricca bibliografia specifica sulla tragedia e puntuale discussione dei versi, molto problematici anche a causa della loro conflittuale tradizione e delle conseguenti difficoltà esegetiche; per quanto riguarda una valutazione più generale dell'intero prologo, la studiosa, che non lo considera in ogni caso autentico, nel formulare un'ipotesi in merito alla sua origine, aderisce alla teoria di un influsso della contemporanea commedia di mezzo e colloca il prologo, in particolare nella scelta della coppia Agamennone-vecchio, «a metà tra la tragedia (di cui è parte come genere) e il *burlesque* mitologico», come precisa a 120. Più in generale, sul *pattern* tragico in Menandro è fondamentale Katsouris 1975.

³³ Per quanto riguarda il rapporto tra Menandro e la società del suo tempo ancora fondamentale è Turner 1979; buone osservazioni anche in Bodei Giglioni 1983 e in Gigante Lanzara 1998.

dei vv. 7-8 (τὸν ἀέρα / τὸν κοινόν)³⁴, implica delle conseguenze che rappresentano la vera novità di Menandro rispetto al modello euripideo: si tratta della necessità di ‘sopportare’ e di ‘usare la ragione’ di fronte ai mali della vita (ovvero οἰστέον καὶ λογιστέον del v. 9). Ed è questa la cifra caratteristica dell’uomo in quanto tale, dell’ἄνθρωπος, variante significativa, e tutta menandrea, dello θνητός con cui in Euripide, al v. 32, il vecchio ricordava ad Agamennone la sua natura mortale. L’uomo, assai debole per natura (vv. 13-14 ἀσθενέστατον γὰρ ὄν / φύσει), è di conseguenza vittima, proprio per il suo essere ἄνθρωπος, di un frequente e rapido mutamento del suo destino (v. 11 μεταβολή). I versi conclusivi del passo ricapitolano i concetti espressi, cristallizzati nell’ultimo verso in forma di *sententia*, con l’invito del pedagogo al giovane allievo a sopportare la sofferenza, τὸ λυπηρὸν φέρε³⁵.

Dopo aver messo in luce gli elementi salienti del frammento, è ora interessante notarne l’utilizzo nella strategia consolatoria di Plutarco: ho intenzionalmente evidenziato col sottolineato alcune coincidenze lessicali che, a mio parere, lasciano trasparire la vera finalità assunta nel testo da alcune citazioni, ovviamente quelle che il consolatore riteneva funzionali al suo percorso. Non si tratta solamente di ribadire l’argomentazione di partenza e di fornirne un supporto giustificativo, obiettivo abbastanza scontato di ogni citazione, ma anche di inserire contestualmente elementi nuovi, utili allo sviluppo del discorso consolatorio.

Nel nostro caso abbiamo già osservato come la novità di Menandro sia rappresentata dal fatto che per ogni uomo è necessario sopportare razionalmente il dolore (οἰστέον καὶ λογιστέον e il finale τὸ λυπηρὸν φέρε). Ebbene Plutarco non si limita a proporre questo brano solamente per giustificare la tesi dell’incostanza della vita umana: certo il richiamo, ben esplicitato, alla μεταβολή porta indubbiamente in questa direzione e il passo di Menandro, in accoppiata con quello di Euripide, offre sicuramente una eccellente dimostrazione di questa tesi. Ma, a mio parere, è possibile trovare anche altro: se leggiamo, infatti, ulteriori passi della *Consolatio ad Apollonium*, che rimandano a porzioni testuali di poco precedenti o successive, riscontriamo la presenza di evidenti contatti col passo menandreo, finora mai posti in reciproca relazione³⁶. Ad esempio 102E: εὐλόγιστος δ’ ὁ οἰκεῖον

³⁴ La sostenuta caratura dello stilema rimanda immediatamente allo stile tragico (come il pedagogo peraltro si premura di sottolineare subito dopo con τραγικώτερον λαλῶ, si noti del resto l’analogia, ad esempio, con ἰσόμοιρ’ ἀήρ di S. *El.* 86), rilevando coerente dialettica con la seriosa sentenziosità di quanto espresso dal pedagogo.

³⁵ Il testo è qui alquanto problematico: τὸ λυπηρὸν rielabora, sul fondamento come vedremo di un riferimento interno alla *Consolatio ad Apollonium* a 102E, la vecchia correzione di Grotius τὸ νῦν λυποῦν in luogo del banale τὸ λοιπόν dei manoscritti.

³⁶ Tutti i passi della *Consolatio ad Apollonium* sono citati secondo Hani 1985.

ὄρον ἔχων καὶ δυνάμενος φέρειν δεξιῶς τὰ τε προσηνῆ καὶ τὰ λυπηρὰ τῶν ἐν τῷ βίῳ συμβαινόντων, dove è evidente che qui ci troviamo di fronte a una anticipazione, quasi una vera e propria parafrasi, dell'ultimo verso del frammento, con cui sono palmari i richiami testuali (εὐλόγιστος; δυνάμενος φέρειν; τὰ λυπηρὰ)³⁷. Fenomeno analogo si verifica anche al successivo 103F: κράτιστον δὴ πρὸς ἀλυπίαν φάρμακον ὁ λόγος καὶ ἡ διὰ τούτου παρασκευὴ πρὸς πάσας τὰς τοῦ βίου μεταβολάς. Si noti come il λόγος sia presentato come il rimedio più efficace per conseguire l'assenza di dolore (πρὸς ἀλυπίαν) e come lo strumento per prepararsi efficacemente di fronte ai mutamenti dell'esistenza umana. Plutarco, dunque, non si è limitato a recepire passivamente il brano di Menandro, ma lo ha reso oggetto, per riprendere la giusta riflessione di Angelo Casanova, di vero e proprio 'studio', che gli ha consentito di inserirlo coerentemente nel tessuto profondo del suo scritto. Infatti, Plutarco proietta la novità di questi versi, che dimostra di aver colto nella loro profonda dimensione intellettuale, sull'ideale filosofico che guida l'intera *Consolatio ad Apollonium*, ovvero la μετριοπάθεια di ascendenza accademica, già elogiata poco prima a 102D in riferimento a Cràntore, modello indiscusso del genere consolatorio. Come è stato giustamente notato³⁸, la μετριοπάθεια non è di per sé una virtù, ma una condizione ottenuta grazie al λόγος e alla παιδεία che riporta a giusta misura ogni passione, evitando gli opposti estremismi per eccesso o per difetto: Plutarco disapprova, infatti, più volte sia la δυσπάθεια, con le sue manifestazioni esagitate di dolore, indegne di un uomo civile e più adatte, invece, alle donne e ai barbari, sia l'insensibile e algida ἀπάθεια degli stoici più radicali, considerata disumana nel suo supremo distacco da ogni reazione emotiva. Le parole del pedagogo di Menandro, declinate nello specifico dello scritto plutarceo, delineano, quindi, il giusto atteggiamento etico e pratico, pienamente conforme alla μετριοπάθεια, che deve assumere *in primis* il destinatario della *Consolatio* e, più in generale, ogni uomo che si caratterizzi appunto come εὐλόγιστος.

Passiamo ora alla seconda citazione esplicita, una delle più celebri *sententiae* di Menandro, ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος (*Dis Ex.* fr. 4 Sandbach): Plutarco non specifica il titolo della commedia, ma introduce il monostico con la formula generica ὑπὸ Μενάνδρου ῥηθέντι τούτῳ, di fatto analoga a quella utilizzata nel caso precedente. Ci troviamo ora a 119E, in un punto cruciale del testo: l'argomentazione consolatoria si trova qui al pas-

³⁷ Come già anticipato nella precedente n. 35, il τὰ λυπηρὰ di 102E offre un sicuro appiglio alla correzione della paradosi plutarcea.

³⁸ Becchi 2005, 394-395.

saggio dalla seconda sezione, ovvero la dimostrazione, secondo lo schema delle scuole retoriche prima menzionato, che la morte è in ogni caso un bene, alla sezione finale, in cui si attesta l'immortalità dell'anima, con la conseguente condizione di beatitudine goduta dal defunto. Il riferimento filosofico a monte è il notorio passo dell'*Apologia* platonica (40c), quando Socrate, a conclusione della sua perorazione, sostiene che la morte è in ogni caso un bene, sia se costituisca la fine ultima e definitiva di ogni sensazione, sia se presupponga il passaggio dell'anima alla sopravvivenza ultraterrena³⁹. Plutarco, dopo aver menzionato testualmente questo brano a 108D-E, adotta l'ipotesi dell'immortalità dell'anima, ma nel corso della seconda sezione sviluppa la tesi che, in ogni caso, la morte è un bene poiché libera l'uomo da ogni affanno terreno ed è tanto più positiva se colpisce un individuo giovane, in quanto così preservato dai dolori che l'esistenza gli avrebbe inevitabilmente riservato. Non a caso, subito dopo la citazione platonica, Plutarco inserisce, infatti, alcuni *exempla* di giovani che hanno ottenuto dalla divinità la morte in ricompensa della loro devozione: il primo della serie, e il più noto, è quello di Cleobi e Bitone (108E-F), modello paradigmatico dei θεοφιλεῖς νέοι, sul quale si ritornerà più avanti per cogliere il gioco di sponda con la sezione seguente, introdotta non a caso dal verso di Menandro.

Dopo questo punto⁴⁰, il discorso consolatorio sposta il *focus* argomentativo sull'atteggiamento che deve assumere il genitore di fronte al luttuoso evento della morte del proprio figlio, in linea coerente con la dimensione equilibrata della μετριοπάθεια avallata nella prima sezione. Sono pertanto bandite le manifestazioni dolorose di lunga durata, in quanto il lutto eccessivo non è altro che una forma di egoismo, peraltro indegna della migliore etica greca. L'uomo razionale deve, infatti, mettere in conto di aver generato un essere mortale, destinato comunque a subire, come tutti gli altri, i colpi della sorte, compresa la morte: a conferma di ciò, nella sezione immediatamente precedente alla citazione menandrea, Plutarco riporta, da 118D a 119E, un lungo elenco di personaggi storici, da Anassagora a Pericle, da Senofonte a Demostene, per concludere col re Antigono, che hanno dimostrato un'ammirevole costanza nel sopportare il dolore, fin dallo stesso momento dell'annuncio della scomparsa, solitamente in guerra, dei loro figli.

È, dunque, a conclusione di questa parte che Plutarco riporta il monostico di Menandro, ma è utile analizzare l'intero contesto in cui è collocata la citazione (119E-F):

³⁹ Il passo platonico, oltre alla citazione di 108D-E, è poi richiamato anche a 109D.

⁴⁰ Tra le altre tematiche affrontate, e qui ovviamente solo riassunte, si insiste sul fatto che la vita più bella non è necessariamente quella più lunga (111A-D) e che in ogni caso la morte è un bene a qualsiasi età.

ὅτι γὰρ οἱ ταῖς ἀρεταῖς διενεγκόντες ὡς θεοφιλεῖς νέοι μετέστησαν πρὸς τὸ χρεῶν καὶ πάλαι μὲν διὰ τῶν πρόσθεν ὑπέμνησα λόγων, καὶ νῦν δὲ πειράσομαι διὰ βραχυτάτων ἐπιδραμεῖν, προσμαρτυρήσας τῷ καλῶς ὑπὸ Μενάνδρου ῥηθέντι τοῦτῳ·

ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος

ἀλλ' ἴσως ὑποτυχὼν ἂν φαίης, Ἀπολλώνιε φίλτατε, <ὡς> σφόδρ' ἦν ἐπιτετευγμένος ὁ νεανίσκος Ἀπολλώνιος εὐμοιρίαις, καὶ σὲ ἔδει ὑπ' ἐκείνου τελείου γενομένου κηδευθῆναι μεταλλάξαντα τὸν βίον· τοῦτο γὰρ εἶναι κατὰ φύσιν. τὴν ἡμετέραν δηλονότι καὶ τὴν ἀνθρωπίνην, ἀλλ' οὐ κατὰ τὴν ὄλων πρόνοιαν καὶ τὴν κοσμικὴν διάταξιν. ἐκείνῳ δὲ τῷ μακαρισθέντι οὐκ ἦν κατὰ φύσιν περαιτέρω τοῦ ἀπονεμηθέντος αὐτῷ χρόνου πρὸς τὸν ἐνθάδε βίον περιμένειν, ἀλλ' εὐτάκτως τοῦτον ἐκπλήσαντα πρὸς τὴν εἰμαρμένην ἐπανάγειν πορείαν.

Il discorso di Plutarco, a una prima impressione, sembra compiere un passo indietro, col recupero dei θεοφιλεῖς νέοι di 108E-F: questa sorta di andirivieni argomentativo è stato spesso imputato all'autore della *Consolatio ad Apollonium*, e addotto tra i motivi che negano la paternità plutarchea. A mio giudizio, invece, questa parte è funzionale, proprio grazie al suo gioco di sponda con la precedente sezione, a introdurre la conclusione della *Consolatio*, con la dimostrazione dell'immortalità dell'anima. Il monastico di Menandro non funge, quindi, da mero ornamento decorativo, ma rappresenta, nella icasticità espressiva del suo dettato, la sintesi più efficace di questo snodo, ultimo e decisivo, della strategia consolatoria.

Prima di procedere a una analisi più puntuale del passo plutarcheo, è lecito chiedersi fino a che punto il monastico menandro potesse realmente autorizzare il consolatore, ovviamente prescindendo dalle regole del genere, a orientare in questa prospettiva escatologica la sua argomentazione. Il verso ha goduto di ampia diffusione, come confermato dalla presenza nei repertori dello Stobeo (4.52b), che ci fornisce l'attribuzione allo Δις ἑξαπατῶν, e delle *Menandri Sententiae*, ma sempre in forma autonoma, isolato dallo specifico contesto originario⁴¹. E in questa direzione pochissimi elementi sicuri possono essere forniti dalle *Bacchides* plautine⁴², che pure si fondano sul modello del Δις ἑξαπατῶν, in particolare dai vv. 816-817 (*quem di diligunt/ adulescens moritur, dum valet, sentit, sapit*), dove la massima menandrea compare tradotta e arricchita da un'*amplificatio* che è senza dubbio specifica di Plauto e non consente, pertanto, di ipotizzare richiami all'originale greco. Nel contesto latino (siamo nella sesta scena del quarto atto), il servo Crisalo

⁴¹ Pernigotti 2008, 361.

⁴² Su tutta le problematiche sono ancora di grande importanza le pagine di Questa 1975, a introduzione della sua edizione (sul nostro monastico riflessioni a 9 e n. 8); sulle *Bacchides* è ora di riferimento Lefèvre 2011. Sul rapporto tra Δις ἑξαπατῶν e *Bacchides* si rimanda a Paduano 2011 (oltre che nella vivace introduzione, 67-88, anche nella premessa alla traduzione dei frammenti recuperati dall'edizione di E.W. Handley di Pap. Ox. 4407, 233-243).

utilizza la sentenza nel concitato dialogo col vecchio Nicobulo, che ha ordinato di mettere in catene il servo: il vecchio, definito al successivo v. 821 *fungus putidus*, appare agli occhi di Crisalo odiato persino dalla divinità, visto che non è morto qualche decennio prima, quando appunto era ancora νέος e come tale ‘amato dagli dei’. Il contesto paradossale della battuta sconsiglia di ipotizzare che la massima non avesse in realtà, e non solo in Plauto, ma anche nello stesso Menandro, quella valenza profondamente esistenziale che la tradizione le ha riconosciuto. A parte il fatto che la prudenza critica impone di non sovrapporre in modo automatico Plauto a un testo frammentario come il Δις ἔξαπατῶν (meno che mai quando il confronto, come in questo caso, si riduce a un solo monostico, privo del suo contesto di riferimento), sono del parere che l’effetto comico scaturisca proprio dal contrasto generato dall’uso paradossale di una massima che era avvertita, già al tempo di Plauto, come espressione di una saggezza popolare molto antica, non legata in modo esclusivo al modello di riferimento (a Menandro può forse spettare il merito di aver cristallizzato in forma di *sententia* una tradizione diffusa, e di gran lunga anteriore)⁴³.

Non sono mancati, inoltre, studiosi che hanno cercato di individuare la fonte del verso menandro. Hani, ad esempio⁴⁴, ne ha postulato la derivazione dai vv. 245-247 del quindicesimo canto dell’*Odissea*, dove si allude al destino di Anfiarao (ὄν περὶ κῆρι φίλει Ζεὺς τ’ αἰγίοχος καὶ Ἀπόλλων / παντοίην φιλότιτ’ οὐδ’ ἔκετο γήραος οὐδόν, / ἀλλ’ ὄλετ’ ἐν Θήβησι γυναιῶν εἵνεκα δῶρων). Questo parallelo mi lascia molto perplesso, per due ordini di motivi: il primo riguarda il fatto che dal testo non si evince il dato che Anfiarao sia morto νέος, ma solo, più genericamente, che non ha raggiunto la soglia della vecchiaia⁴⁵; il secondo, forse ancora più stringente, è relativo alla causa della morte dell’eroe, provocata dal noto inganno di Erifile e non invece presentata come un beneficio offerto dalla divinità.

La morte, infatti, è ἰάντιδωρον che gli dèi potevano elargire al giovane da loro amato come premio della sua devozione: questa è di certo l’interpretazione del monostico menandro accolta da Plutarco, che lo induce a collocare la *sententia*, come visto, nel punto sensibile di sutura delle due

⁴³ Si rimanda, con ulteriori riferimenti ed esemplificazioni, al contributo di A. Hurst in questo volume.

⁴⁴ Hani 1985, 83 n. 8.

⁴⁵ L’argomentazione si fonda sulla lettera del testo, ma non è in sé pienamente dirimente, poiché l’espressione οὐδ’ ἔκετο γήραος οὐδόν non implica necessariamente la morte in età adolescenziale, ma può anche riferirsi, soprattutto agli occhi di chi si trova già nel pieno della vecchiaia, alla scomparsa di persona in ogni caso più giovane, ma relativamente matura. I primi due versi sono menzionati anche a 111B: sulla loro valenza consolatoria cfr. Pattoni 1988, 261 n. 83 (che si muove tuttavia nella linea interpretativa di Hani).

sezioni argomentative della *Consolatio*. L'intero contesto in cui si trova incastonato il nostro verso dialoga significativamente con l'*exemplum* di Cleobi e Bitone prima ricordato, col fine di ampliare la strategia argomentativa verso il traguardo finale della dimostrazione dell'immortalità dell'anima; leggiamo ora il passo a 108E-F:

πρῶτα δὴ σοι τὰ περὶ Κλέοβιν καὶ Βίτωνα τοὺς Ἀργείους νεανίσκους διηγήσομαι. φασὶ γὰρ τῆς μητρὸς αὐτῶν ἱερείας οὐσῆς τῆς Ἥρας ἐπειδὴ τῆς εἰς τὸν νεῶν ἀναβάσεως ἦκεν ὁ καιρὸς, τῶν ἐλκόντων τὴν ἀπήνην ὀρέων ὑστερησάντων καὶ τῆς ὥρας ἐπειγούσης, τοὺτους ὑποδύντας ὑπὸ τὴν ἀπήνην ἀγαγεῖν εἰς τὸ ἰερὸν τὴν μητέρα, τὴν δ' ὑπερησθείσαν τῇ τῶν υἰῶν εὐσεβείᾳ κατεύξασθαι τὸ κράτιστον αὐτοῖς παρὰ τῆς θεοῦ δοθῆναι τῶν ἐν ἀνθρώποις, τοὺς δὲ κατακοιμηθέντας μηκέτ' ἀναστῆναι, τῆς θεοῦ τὸν θάνατον αὐτοῖς τῆς εὐσεβείας ἀμοιβὴν δωρησαμένης⁴⁶.

Indubbiamente assai conosciuto e diffuso, l'episodio di Cleobi e Bitone era, infatti, il primo tra gli *exempla* riportati nei repertori delle scuole retoriche, come testimonia il *πρῶτα* che lo introduce⁴⁷. La storia, che ha il suo archetipo in Erodoto (come visto, utilizzato di frequente per l'elaborazione di simili racconti nel contesto scolastico), è costruita con un impianto narrativo

⁴⁶ Per quanto il testo in questa sezione non risulti particolarmente problematico, avanzo il sospetto, con la prudenza necessaria in casi simili, che τὸ κράτιστον, per quanto concordemente attestato e dal senso compiuto, possa nascondere in realtà il più 'ricercato' τὸ ἄριστον. Quest'ultimo vanta una lunga tradizione, non solo limitata all'episodio di Cleobi e Bitone: oltre a essere attestato in Erodoto nel medesimo episodio (τυχεῖν ἄριστόν ἐστί), è presente anche in Plutarco nel fr. 133 Sandbach, al v. 8 dell'epigramma composto per i due giovani (ὡς τὸδ' ἄριστον ἐὸν καὶ μακαριστότατον). Ma, per quanto riguarda lo specifico della *Consolatio ad Apollonium*, c'è un parallelo interessante che potrebbe offrire qualche conforto a questa ipotesi: nella sezione 115B-E, è riportata una lunga citazione dall'*Eudemo* aristotelico (fr. 65 Gigon = fr. 6 Walzer-Rose = fr. 44 Ross), al cui centro è incastonata la *fabula Sileni* con la dimostrazione che la morte è per l'uomo di gran lunga preferibile della vita; a 115C si legge, infatti, μὴ γίνεσθαι μὲν ἄριστον πάντων, τὸ δὲ τεθνάναι τοῦ ζῆν ἐστί κρείττον, espressione che introduce, di fatto riproducendole *ad unguem*, le successive parole di Sileno a 115D-E: ἀνθρώποις δὲ πάμπαν οὐκ ἔστι γενέσθαι τὸ πάντων ἄριστον οὐδὲ μετασχεῖν τῆς τοῦ βελτίστου φύσεως· ἄριστον γὰρ πᾶσι καὶ πάσαις τὸ μὴ γενέσθαι. Sulla base, quindi, della specifica tradizione dell'*exemplum* di Cleobi e Bitone e anche sul parallelo, interno alla *Consolatio ad Apollonium*, che assegna un marcato valore distintivo e connotativo a τὸ ἄριστον, non mi sentirei di escludere, ripeto con la massima prudenza, la possibilità della presenza di questa forma anche nel passo in questione.

⁴⁷ Troviamo conferma di questa preminenza scolastica anche da Cicerone, il quale introduce, a *Tusc.* 1.113, l'episodio dei due fratelli con *primum*. Si deve, tuttavia, precisare che sia quest'ultimo sia Plutarco raccontano una versione che non ricalca *in toto* l'archetipo erodoteo: qui infatti, oltre alla menzione del banchetto rituale che precedette la morte (dettaglio eliminato nelle versioni seguenti), si precisa bene che il gesto dei due giovani è una forma di onore verso il ruolo sacerdotale della madre (οἳ μιν ἐτίμησαν μεγάλως), mentre successivamente prevale l'idea di una più devota e generica εὐσέβεια.

molto semplice: Cleobi e Bitone, figli della sacerdotessa di Era ad Argo, durante la festa della dea, trascinano il carro rituale in assenza dei muli preposti a questo compito⁴⁸. La madre chiede allora il premio più bello che può essere concesso a un uomo da parte della divinità: i due fratelli si addormentano e non si risvegliano più. La morte, quindi, è la ricompensa per l'εὐσέβεια dei due giovani.

Si tratta di un racconto tradizionale: Erodoto, nel primo libro (1.31), lo fa narrare, come evento già allora arcano e remoto, da Solone, il quale presenta i due fratelli a Creso, subito dopo Tello Ateniese, come paradigma della vera felicità⁴⁹. Giova, inoltre, ricordare che Solone era tradizionalmente percepito non solo nella veste di personaggio 'storico', ma anche nel ruolo di saggio portatore di una conoscenza superiore rispetto agli altri uomini, rientrando nel novero dei sette sapienti⁵⁰. Ogni lettore della *Consolatio*, quindi, proiettava l'episodio in un tempo lontano e indefinito, elemento che ulteriormente ne accresceva l'autorevolezza e quindi la funzione intrinsecamente consolatrice che l'*exemplum* veniva ad assumere nel contesto d'arrivo. Si aggiunga, inoltre, che il racconto di Cleobi e Bitone, per quanto ambientato ad Argo, è molto probabilmente di origine delfica, come dimostrato dalle iscrizioni incise sulla base delle statue dei due giovani risalenti al VI a.C. e conservate al Museo di Delfi⁵¹: il forte legame di Plutarco con Delfi giustifica il grande interesse che nutrì per questo racconto, confermato dalle attestazioni in altri scritti, sia nella *Vita di Solone* (27.7) sia in altri opuscoli dei *Moralia*, come testimoniato dal fr. 133 Sandbach trasmesso da Stobeo 4.52.43⁵². Possiamo, quindi, concludere che la vicenda muoveva l'interesse di tutto Plutarco, in una dimensione fortemente unitaria della sua personalità di storico, filosofo e teologo.

Le numerose citazioni concordano, però, sul fatto che il premio riservato ai due giovani θεοφιλεῖς fosse solo la morte, non la felicità ultraterrena⁵³;

⁴⁸ La presenza di ὄρεις è un'altra variante plutarchea rispetto alle altre versioni che, a iniziare da Erodoto, parlano concordemente di buoi.

⁴⁹ Sulla lettura erodotea di questo mito cfr. Chiasson 2005 (con ampia discussione della bibliografia precedente). Buone riflessioni su Cleobi e Bitone anche in Sodini 2013, 95.

⁵⁰ Già nella metà del III sec. a.C. Ermippo di Smirne, una delle principali fonti della plutarchea *Vita di Solone*, a sua volta rifacendosi a materiali ancora anteriori, aveva composto il Περί (τῶν) ἑπτὰ σοφῶν (su cui cfr. Piccirilli 1998⁵, XXI-XXII). L'interesse di Plutarco è garantito dalla presenza, all'interno dei *Moralia*, del *Septem sapientium convivium*.

⁵¹ Sul tema cfr. il documentato Sansone 1991.

⁵² Sui frammenti plutarchei è ora utile anche Volpe Cacciatore 2010² (154-155 per il frammento 133, derivato dal perduto opuscolo ὅτι καὶ γυναῖκα παιδεύετον).

⁵³ Precisa giustamente Asheri 1999⁵, 285: «l'idea che la morte sia il bene più grande appartiene al retaggio del pessimismo greco, da Esiodo in poi. Né Erodoto né Solone credevano all'immortalità dell'anima: ad affascinarli è il cessare pacifico dell'esistere».

dal testo della *Consolatio* (e lo stesso si può dire per tutte le altre attestazioni) non si evince l'idea di una sopravvivenza dell'anima: la morte, in quanto liberazione dai mali, è in sé il premio più alto che può essere assegnato in ricompensa dell'εὐσέβεια⁵⁴. Il monastico di Menandro gioca, pertanto, la funzione di spostare ulteriormente il piano argomentativo verso questo ultimo passo decisivo, assolvendo quindi la funzione specifica, già prima osservata, di incidere nello sviluppo della strategia consolatoria: non a caso a 119E, subito dopo la citazione menandrea, Plutarco si rivolge direttamente al destinatario, Apollonio, quasi anticipando la sua obiezione sul fatto che, nonostante le benemeritenze del figlio omonimo, sarà ugualmente privato di un gesto estremamente naturale, cioè di ricevere gli estremi onori funebri da parte del figlio ormai diventato maturo. Il figlio defunto, di cui sono menzionate le εὐμορίαι, è, infatti, ormai nella piena condizione di μάκαριος: Apollonio, anch'egli νεανίσκος proprio come Cleobi e Bitone (e non a caso qualificato col loro medesimo aggettivo), ha avuto la morte come premio per la sua devozione, ma, a differenza di loro, ha conseguito anche l'immortalità. Plutarco procederà, quindi, nell'ultima sezione della *Consolatio ad Apollonium* a dimostrare ulteriormente e a illustrare la condizione di beatitudine perenne in cui si trova ora il giovane Apollonio, col supporto questa volta di citazioni dai *Threnoi* pindarici (frr. 129 e 131b Maehler) e dal mito escatologico del *Gorgia* platonico (523a-524b)⁵⁵.

Concludendo questa prima parte, emerge con verosimiglianza il ruolo cruciale che Menandro riveste nella determinazione del percorso argomentativo di questo scritto, con la collocazione di appropriate citazioni negli snodi concettuali più significativi; le modalità della ricezione menandrea dimostrano che l'autore della *Consolatio* si è mosso con autonomia critica, adattando con attenzione molti dei materiali che già circolavano grazie alle scuole retoriche e non limitandosi a un loro mero recupero passivo. Il caso del fr. 602 K.-A., come detto non attestato in altri repertori (almeno tra quelli a noi giunti), dimostra anzi che il nostro autore ha ampliato i suoi orizzonti, rivelando un particolare interesse proprio per il commediografo: ogni cita-

⁵⁴ Di ciò si accorse lucidamente Leopardi che nel *Dialogo di un fisico e di un metafisico* così commenta: «Aggiungi quest'altra favola. Bitone e Cleobi fratelli, un giorno di festa, che non erano in pronto le mule, essendo sottentrati al carro della madre, sacerdotessa di Giunone, e condottala al tempio; quella supplicò la dea che remunerasse la pietà de' figliuoli col maggior bene che possa cadere negli uomini. Giunone, in vece di farli immortali, come avrebbe potuto; e allora si costumava; fece che l'uno e l'altro pian piano se ne morirono in quella medesima ora» (il dettaglio delle mule dimostra che Leopardi sta seguendo la versione della *Consolatio ad Apollonium*, attraverso la mediazione della traduzione dell'Adriani).

⁵⁵ Sul ruolo di Pindaro nell'escatologia plutarchea è particolarmente rilevante Setaioli 2010. Sul mito del *Gorgia* nella *Consolatio ad Apollonium* cfr. Durán Lopez 1994.

zione è stata, quindi, attentamente vagliata e coerentemente inserita nel tessuto del nuovo testo, segno che chiunque abbia scritto la *Consolatio ad Apollonium* si è mosso nel medesimo solco metodologico che ha caratterizzato il Plutarco 'autentico' nel suo approccio a Menandro.

Leopardi tra Menandro e Plutarco: la consolazione impossibile

Prima di procedere all'analisi della particolare fortuna del monostico ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος, non solo nel celebre esergo di *Amore e Morte*, ma anche in altri punti significativi della produzione leopardiana, è opportuno ampliare la riflessione e premettere qualche considerazione più generale sulla presenza di Menandro nella riflessione dello scrittore di Recanati⁵⁶. Quest'ultimo, infatti, non solo straordinario poeta e pensatore, ma anche filologo classico di prim'ordine⁵⁷, rappresenta un riferimento molto interessante per valutare, su fondanti elementi critici, quale fosse la percezione del significato culturale di Menandro e, più in generale, del suo ruolo nell'evoluzione storica della commedia greca, in un momento ancora anteriore alla scoperta dei papiri. La maggior parte delle informazioni su questo argomento proviene, ovviamente, dallo *Zibaldone*: qui il nome del nostro commediografo compare rubricato per dieci volte nell'indice⁵⁸, segno evidente di interesse, ma, come vedremo, più circostanziato e, in ogni caso, meno coinvolgente rispetto a quello tributato ad Aristofane e all'*archaia*.

Ovviamente Leopardi conosceva Menandro solamente attraverso la mediazione di citazioni indirette, ma è significativo che l'*accessus* derivasse dalla pratica abituale con le principali raccolte tardoantiche, come quella dello Stobeo o dello pseudo-Massimo il Confessore: alla p. 4197 (5 settembre 1826), ad esempio, Leopardi cita quello che nelle edizioni correnti risulta come v. 2 del fr. 1 della Θεοφορουμένη, ἐπὶ ἀποθάνης, αὐθις ἐξ ἀρχῆς ἔση. L'intera nota raccoglie una serie di note lessicali desunte dalle svetoniane *Vite dei Cesari*: il verso menandro compare al cap. 23 della biografia di Vespasiano, ma Leopardi, fondamentalmente interessato alla valenza semantica del nesso avverbiale αὐθις ἐξ ἀρχῆς (che nella sua resa equivale a 'da capo', per 'di nuovo'), si premura di indicare anche la fonte precisa, ovvero Stobeo 4.42.3 (secondo Wachsmuth-Hense). Dal cap. 35 dei *Loci communes* attribuiti a Massimo Confessore, a p. 4002 (24 dicembre 1823)⁵⁹, Leopardi deduce, invece, questo monostico, nella sua fonte rubricato come menandro,

⁵⁶ Qualche sintetica, ma precisa, riflessione sul tema in Sconocchia 1998, 49-50.

⁵⁷ Ovviamente per la filologia leopardiana è d'obbligo il rimando a Timpanaro 1997³.

⁵⁸ Precisamente alle pp. 954, 988, 2674 (col riferimento al nostro monostico), 2734, 3487, 4002, 4147, 4182, 4197 e 4222. Il testo dello *Zibaldone* è citato secondo Pacella 1991.

⁵⁹ Per i *Loci communes* si rimanda all'edizione Ihm 2001.

κρεῖττον ἐλέσθαι ψεῦδος ἢ ἀληθῆς κακόν⁶⁰: è interessante notare che il verso, all'interno del gnomologio, si trovi collocato nella sezione Περὶ ἀληθείας καὶ ψεῦδος, e, anche sulla base degli altri materiali sacro-profani che vi sono contenuti, è legittimo supporre che rappresenti un primo, significativo nucleo di riflessione sul fatto che gli uomini preferiscano respingere la durezza della verità a favore della menzogna, motivo che troverà poi splendido sviluppo nella *Ginestra*, dove, non a caso, è posta in epigrafe, con un effetto sarcastico di sicura efficacia, la pericope giovannea che riflette metaforicamente questo motivo καὶ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς (3.19)⁶¹.

Molti dei giudizi leopardiani su Menandro sono, in realtà, più convenzionali, in particolare sul fatto che il suo teatro sia stato 'tradotto' da Terenzio (così a p. 988 del 26 aprile 1821 e a p. 2734 del 31 maggio 1823). Sono, invece, molto interessanti i contesti entro cui si collocano queste osservazioni, in particolare nel primo caso: qui Leopardi osserva come i latini, a differenza dei greci, siano sempre stati δῖγλωττοι, avviando una riflessione sull'assenza di reciprocità nelle traduzioni tra le due letterature antiche, soprattutto dal latino al greco, anche quando la letteratura latina era nel pieno della sua maturità. Gli unici esempi in questa direzione, ovvero le tarde versioni di Eutropio, non sono, come precisa Leopardi, da «riferire a letteratura, trattandosi di un compendio ristrettissimo di storia, fatto a solo uso, possiamo dire, elementare»: ovviamente in questa fattispecie non possono rientrare le 'traduzioni' terenziane, di cui Leopardi riconosce il valore artistico, fondato sostanzialmente sulla purezza linguistica; non a caso, l'esempio di Terenzio è accompagnato da molti altri riferimenti, mutuati dalla *Bibliotheca Graeca* del Fabricius (I 297), con la precisazione che tale pratica è stata condotta «anche ne' buoni tempi, e fino dagli ottimi scrittori latini, come Cicerone» (con menzione delle versioni di quest'ultimo di Arato e del *Timeo* platonico).

Merita particolare attenzione, poiché proiettato in una riflessione più ampia sul teatro comico (e non solo greco), il riferimento alle pp. 3486-3487 (20 settembre 1823):

Queste osservazioni possono in parte applicarsi anche alle antiche commedie, massime a quella che in Atene si usò da principio e che poi fu chiamata propria-

⁶⁰ Il verso è attestato anche nello Stobeo (3.12.5 v. 2): alcuni editori (come Körte-Thierfelder 1959, di cui è il fr. 504, v. 1: ringrazio il dr. Stefano Amendola per la segnalazione) lo leggono con qualche minima variante grafica: κρεῖττον <δ'> ἐλέσθαι ψευδῆς ἢ ἀληθῆς κακόν.

⁶¹ Sull'interpretazione dell'epigrafe giovannea nel contesto leopardiano la discussione degli studiosi è ampia; rimando all'equilibrato e documentato contributo di Fenoglio 2009, che tuttavia non fa accenno alla possibilità di questa ulteriore fonte di riflessione.

mente antica, ἀρχαία. Neppure questa mirava a mettere i personaggi in relazione cogli spettatori, se non con alcuni in particolare, che in essa erano espressamente rappresentati in caricatura. Ancor essa mirava ad agir sull'immaginazione, intento affatto alieno dalla moderna commedia, ed anche da quella che fu chiamata in Grecia la commedia nuova νέα, o seconda δευτέρα, ch'è del genere di Terenzio, traduttore di Menandro, che ne fu il principe. Quindi nell'*antica* commedia le invenzioni strane, non naturali, poetiche, fantastiche; i personaggi allegorici, come la Ricchezza ec.; le rane, le nubi, gli uccelli; le inverisimiglianze, le stravaganze, gli Dei, i miracoli ec. Le *antiche* commedie non erano propriamente azioni (δράματα), ma satire immaginose, fantasie satiriche, drammatizzate, ossia poste in dialogo; come quelle di Luciano, conformi in tutto alle *antiche* commedie, se non quanto all'estensione, alla personalità, ed altre tali non qualità ma circostanze estrinseche, accidentali, arbitrarie ec. che non toccano alla natura del genere ec.

Le 'osservazioni' a cui Leopardi allude all'inizio della citazione si riferiscono all'argomentazione sviluppata in precedenza, ovvero all'inutilità di ricercare nelle «antiche tragedie», a differenza delle moderne, la descrizione analitica della gradazione e dello sviluppo «delle passioni e de' caratteri». Il passo è stato già opportunamente commentato⁶², con giuste considerazioni sul fatto che Leopardi esprima con netta evidenza la sua conoscenza diretta delle commedie di Aristofane⁶³ ed equipari di fatto all'ἀρχαία la produzione satirica di Luciano⁶⁴, il cui intento sarcastico sarà poi recuperato da Leopardi, come lucido e severo scandaglio conoscitivo della realtà, nelle *Opere morali*⁶⁵. Il teatro di Menandro, assimilato a quello del suo 'traduttore' Terenzio, è giudicato, invece, 'moderno': sfruttando abilmente la contiguità semantica con νέα, Leopardi coglie, sul fondamento della diversa tecnica drammaturgica rispetto al modello di Aristofane, una stringente analogia tra la produzione menandrea e quella dei commediografi dell'età moderna, tutti

⁶² Sconocchia 1998, 38-39.

⁶³ Possiamo aggiungere che la preferenza leopardiana rappresenti un significativo scostamento rispetto al canonico confronto tra i due commediografi antichi, testimoniato ad esempio proprio dalla *Comparatio* plutarchea, in cui la palma era abitualmente assegnata a Menandro, più 'morale' nei contenuti e anche più puro nella dizione linguistica.

⁶⁴ Sulla ricezione del satirico luciano in Leopardi si rimanda a Scheel 1998.

⁶⁵ Non a caso a p. 1393 (27 luglio 1821) Leopardi mette per iscritto il suo proposito recuperando la valenza 'tragica' del suo progetto: «Ne' miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale, e alla filosofia, l'andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini ma dell'uomo, lo stato delle nazioni ec. E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell'affetto, dell'immaginazione dell'eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento».

accomunati dall'assenza di 'immaginazione' e dall'evidente razionalità a livello compositivo, riscontrabile dal fatto che questa modalità di produzione si traduce, a differenza della commedia antica, nella stesura di veri e propri δράματα, dotati di intrinseca unitarietà. A ciò si aggiunga un ulteriore elemento, facilmente deducibile dalle parole di Leopardi, ma non ancora adeguatamente valorizzato dalla critica: la commedia 'moderna' (e quindi, di riflesso, anche quella menandrea) presuppone, a differenza dell' 'antica', un dialogo più stretto con un pubblico ampio e indistinto, il che giustifica l'insistenza sul tono morale e filosofeggiante (questo spiegherà, come vedremo, l'attenzione verso i commediografi del IV secolo, a iniziare da Alessi). Si deve inoltre rilevare che, secondo Leopardi, la comicità 'moderna' si fonda soprattutto sulle 'parole' piuttosto che sulle 'cose'⁶⁶: questo motiva la ragione per cui i versi di Menandro, anche isolati dal contesto di appartenenza, potessero avere, a differenza di quelli aristofanei, una circolazione autonoma e sentenziosa, dalla facile e comunemente accettata valenza morale.

Dopo questa premessa, volta a definire più in generale la presenza di Menandro in Leopardi, ritorniamo allo specifico del nostro monostico, il quale gode di notorietà proprio per la resa offerta dal poeta di Recanati, *Muor giovane colui ch'al cielo è caro*, il quale lo ha collocato in epigrafe ad *Amore e Morte*. Il pessimismo antico, di cui i testi consolatori erano portatori con le loro massime cariche di una visione negativa dell'umanità, così antitetica rispetto all'ottimismo cristiano e delle filosofie moderne, ha contribuito in modo decisivo alla formazione di quell'antropologia negativa che sostanzia il definitivo passaggio verso il cosiddetto 'pessimismo cosmico', fondato, come noto, sul fatto che l'infelicità, umana e universale, fosse consapevolmente percepita già nell'età antica, momento storico che Leopardi aveva al momento ancora escluso dalla sua visione negativa forse proprio a causa di

⁶⁶ In merito fa teso una lunga riflessione a p. 41 dello *Zibaldone*, forse databile 1818, su cui rimando a Sconocchia 1998, 34-36 (che approfondisce adeguatamente la distinzione, già attestata nel *De oratore* ciceroniano, 2.239, tra comico di 'cose' e di 'parole'); tuttavia, a mio giudizio, è lecito cogliere nel passo del 1823 sopra riportato un'evoluzione nel pensiero leopardiano: nel 1818, infatti, la contrapposizione è *tout court* tra teatro 'antico' e 'moderno', senza particolari distinzioni cronologiche all'interno del primo (come confermato dalla menzione di un frammento di Filemone, altro esponente della *véa*, simbolo della capacità degli antichi di creare immagini «così recondite, e nel tempo stesso così feconde di riso»). Successivamente la riflessione leopardiana si sposta in maniera forse più puntuale anche sulla seconda fase della commedia greca e alla distinzione cronologica si associa anche la constatazione di una specificità drammaturgica che l'ha resa doppiamente 'moderna', sia in rapporto alla commedia 'antica' (che trova un suo continuatore non nell'ambito teatrale, ma in Luciano e da quest'ultimo allo stesso Leopardi) sia a quella successiva, di cui costituisce a pieno titolo l'archetipo.

letture parziali e incomplete di autori che oggi definiremmo “classici”, soprattutto i tragici greci, Platone, Lucrezio⁶⁷.

La svolta matura durante il soggiorno romano del 1823, quando il poeta intraprende in modo sistematico la lettura del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* dell’abate francese Jean-Jacques Barthélemy, pubblicata a Parigi nel 1788⁶⁸. Si tratta di una collezione di antichità antiquarie, ma una definizione del genere rischia di apparire troppo riduttiva poiché, sotto le vesti del romanzo di formazione allora in voga, la civiltà greca del quarto secolo a.C. viene presentata a un giovane discendente dello scita Anacarsi (quest’ultimo annoverato, come Solone, tra i sette sapienti, benché non greco), nelle sue forme che oggi diremmo ‘culturali’, con un approccio che potremmo definire

⁶⁷ Molte delle considerazioni qui esposte derivano in larga misura dalla meditazione delle pagine fondamentali di Timpanaro 1988²: in particolare a 156 lo studioso sottolinea come «la scoperta del pessimismo antico, compiuta da Leopardi nel 1823, contribuì a convincerlo che l’infelicità non era conseguenza dell’eccessivo razionalismo dei tempi moderni, ma un dato costante dell’esistenza umana»; in questo quadro si colloca l’evoluzione dal ‘pessimismo storico’ anche a causa dell’«urgere di nuove esperienze pratiche», come l’aggravamento delle condizioni fisiche e del senso di infelicità per la sua deformità fisica.

⁶⁸ Una lucida e approfondita discussione sul *Voyage* e sul ruolo che ebbe nella svolta intellettuale di Leopardi (comprensiva della lettura della *Consolatio ad Apollonium*) si trova in Polizzi 2011, 61-142 (con ampia e analitica discussione di tutta la precedente bibliografia); è merito indiscutibile di Polizzi aver dimostrato persuasivamente come l’opera di Barthélemy, più che per il suo specifico letterario, sia meritevole di attenzione per la «centralità della rappresentazione antropologica dell’uomo greco», come precisa a 68, proprio per il fatto di proporre «un’immagine della greicità svincolata dai tradizionali quadri manualistici e scolastici», come ulteriormente argomenta nella pagina seguente. Non è ovviamente da escludere che Leopardi avesse già delle conoscenze di massime pessimistiche greche anche prima della lettura di Barthélemy, come sostiene Damiani 1994, 66, sulla base di una annotazione a p. 676 (18 febbraio 1821): «Non siamo dunque nati fuorché per sentire, qual felicità sarebbe stata se non fossimo nati?»: lo studioso propende, in particolare, per una conoscenza dei vv. 425-428 del primo libro di Teognide che alludono alla *sententia Sileni*, ma questa ipotesi, per quanto acuta, non mi pare dirimente: in primo luogo poiché il tono del poeta greco è ben diverso da quello dell’eventuale reminiscenza leopardiana, in quanto portatore di una radicale negazione esistenziale che elimina drasticamente ogni traccia di positività, come emerge subito dal primo distico: Πάντων μὲν μὴ φῶναι ἐπιχθούοισιν ἄριστον, / μὴδ’ ἐσιδεῖν ἀγῶας ὄξεος ἡλίου. In secondo luogo, ammessa anche la possibilità di conoscenza di questi versi, risulta del tutto assente, sotto l’aspetto filosofico e intellettuale, la presenza di un quadro organico di riferimento (fornito poi dal *Voyage* e dalla *Consolatio ad Apollonium*), ragion per cui l’eventuale contatto risulterebbe viziato da un certo impressionismo. A conferma, infine, che la lettura di Barthélemy abbia costituito l’abbrivio per un’ esplorazione profonda del pessimismo greco sta anche il fatto che sono tanti i rivoli in cui si articolò la riflessione leopardiana, dall’attenzione verso il verso pindarico *Sogno di un’ombra è l’uomo* (su cui rimando a Polato 2007), all’elaborazione del detto *nolo renasci*, che troverà poi nota discussione nel celeberrimo *Dialogo di un venditore d’almanacchi e di un passeggiere* (sul tema è assai recente l’ottimo e documentato Brogi 2012).

‘pre-antropologico’, ovviamente filtrato dalla forma letteraria che persegue anche un intento di tipo documentario.

Dopo una prima conoscenza antologica del 1822, mediata dalle *Leçons de littérature et de morale* di Noël e Delaplace⁶⁹, Leopardi inizia la lettura dell’originale francese (nella seconda edizione del 1789) nel febbraio del 1823: si tratta di una autentica scoperta intellettuale, di passo in passo registrata nello *Zibaldone*, che porta il nostro poeta a prendere contatto con le testimonianze del pessimismo greco, di cui appunto le massime consolatorie erano, agli occhi di Leopardi, dirette portatrici. Barthélemy era solito registrare, in coerenza con l’intento documentario che si era prefissato, le fonti antiche da lui utilizzate: tra queste Leopardi decide di accostarsi proprio alla *Consolatio ad Apollonium* attraverso la mediazione del volgarizzamento degli *Opuscoli Morali* plutarchei compiuto da Marcello Adriani il ‘Giovane’⁷⁰, il cui *Discorso di consolazione ad Apollonio* attualmente resta ancora l’unica versione completa in lingua italiana della *Consolatio ad Apollonium*⁷¹. Adriani aveva realizzato la versione degli scritti morali plutarchei intorno al 1595, nove anni prima della morte, avvenuta nel 1604: fu tra gli ultimi esponenti del cosiddetto secondo rinascimento fiorentino, ma fu considerato dallo stesso Leopardi un mediocre traduttore, di cui erano palesi gli errori di greco, pur riconoscendogli un discreto talento stilistico⁷². La traduzione di Adriani era stata ristampata, dopo oltre due secoli di oblio, dall’editore fiorentino Piatti nel 1819 e questo spiega la facilità con cui Leopardi riesca a

⁶⁹ Polizzi 2011, 68-69; è interessante notare che la traduzione del *Voyage* a opera di Angelo Fabroni, pubblicata in dodici tomi a Venezia tra 1791 e 1793, era posseduta nella biblioteca di casa Leopardi, come sappiamo da uno scambio di lettere col fratello Luigi del dicembre 1822.

⁷⁰ Detto così per distinguerlo dal più celebre nonno omonimo, allievo di Poliziano e di Landino e, per un certo periodo, diretto superiore di Machiavelli alla cancelleria della Repubblica fiorentina. Curioso l’incidente in cui cadde la pur prestigiosa «Biblioteca italiana, o sia Giornale di letteratura, scienze ed arti», che recensendo al vol. 18 del 1820, 112-113, l’edizione Piatti degli *Opuscoli Morali* attribuiva erroneamente il volgarizzamento a Marcello il ‘Vecchio’.

⁷¹ In attesa della preannunciata edizione per il *Corpus Plutarchi Moralium*, a cura di Maria Cannatà Fera e di Fabio Vendruscolo.

⁷² Così afferma Leopardi nel *Preambolo del volgarizzatore* alle *Operette morali d’Isocrate*, pubblicato postumo nel 1845: «ripigliando e concludendo del secolo decimosesto, lo stile di Marcello Adriani nei *Morali* di Plutarco non passa la mediocrità, nondimeno, risguardando che similmente lo stile di Plutarco, massime in quei Trattati, resta anzi di qua che di là dal mediocre, si potrebbe presumere che quello fosse un volgarizzamento bastevole a tali opere, se esso, per la poca scienza del greco avuta dall’Adriani e per la correzione dei testi greci usati, non fosse in troppo gran parte falso, e troppo abbondante di errori».

utilizzarne subito una copia, a pochi giorni dall'inizio della lettura del *Voyage*⁷³.

Il primo incontro col monastico menandro avviene il 21 febbraio 1823 con la nota di p. 2674 dello *Zibaldone*:

Alla p. antecedente. V. un detto di Cràntore, e un frammento d'Aristotele in questo proposito, appresso il medesimo Plutarco dell'Adriani, nel *Discorso di consolazione ad Apollonio* t. 1. p. 203-4. e un verso di Menandro ib. 213.

Il monastico è associato alla *fabula Sileni*, riportata, come si è visto, dalla citazione dell'*Eudemo* aristotelico; non mi pare, tuttavia, casuale che anche Leopardi, esattamente come Plutarco, avverta l'esigenza di mettere in dialogo 119E, ovvero la sezione contenente il verso menandro, con 108E-F, dove compare, come detto, l'*exemplum* di Cleobi e Bitone.

Subito dopo, infatti, a p. 2675 (25 febbraio 1823) Leopardi riporta l'episodio di Cleobi e Bitone nella versione di Barthélemy:

Dans les transports de sa joie (Cydicpe la prêtresse de Junon), elle supplia la Déesse d'accorder à ses fils (Biton et Cléobis) le plus grand des bonheurs. Ses voeux furent, dit-on, exaucés: un doux sommeil les saisit dans le temple même (de Junon, entre Argos et Mycènes) et les fit tranquillement passer de la vie à la mort; comme si les dieux n'avoient pas de plus grand bien à nous accorder, que d'abrèger nos jours. (Herodot. I. 31. Axioch. ap. Plat. t.3. p.367. Cic. Tusc. I. 47. Val. Max. v.4. estern. 4. Stob. serm.169. p.603. Serv. et Philarg. in Georg. III. 532.) Même ouvrage ch.53. t.4. p.343-4. Aggiungi Plutarco nel libro della consolazione ad Apollonio, volgarizzamento di Marcello Adriani il giovine. Fir. 1819. t.1. p.189. e vedi ciò ch'egli soggiunge a questo proposito. Al qual luogo egli ha rispetto nella pag. 213. da me citata qui a tergo.

La menzione del nome della sacerdotessa lascia intendere che l'erudito francese conoscesse, in modo particolare, la versione del mito offerta dal fr. 133 Sandbach: in ogni caso la prospettiva che emerge da queste parole, ovviamente condivisa da Leopardi, denota con chiarezza l'assenza di ogni prospettiva di beatitudine ultraterrena, poiché il dono degli dèi consiste esclusivamente nell'*abrèger nos jours*. Ma Leopardi coglie subito il nesso tra le due parti, dal momento che, a conclusione della citazione, avverte l'esigenza di menzionare ancora la stessa pagina 213 del volgarizzamento di Adriani, quella corrispondente a 119E con il nostro monastico, che qui riportiamo:

Ma che i giovani di sovrana virtù, come cari a Dio morti sieno nel fior degli anni, già mostrai di sopra, ed ora tenterò di rimostrarlo con brevissima storia confermando la savia sentenza di Menandro:

⁷³ Polizzi 2011, 70 n. 10, il quale sottolinea come sia il *Voyage* sia il volgarizzamento plutarco rientrassero nel secondo *Elenco di Letture* «assegnabile in gran parte al periodo romano, tra novembre 1822 e aprile 1823»; sulla lettura e l'incidenza del *Discorso di consolazione ad Apollonio* cfr. Polizzi 2011, 98-128.

In giovinezza muor quel che ama Iddio.

Ecco, dunque, la prima versione, in lingua italiana, del nostro monostico. Il testo merita qualche parola di commento: con la versione che darà poi Leopardi, *Muor giovane colui ch'al cielo è caro*, oltre alla scelta metrica dell'endecasillabo, rimane in comune, sul piano lessicale, solamente il *muor*, peraltro collocato da Adriani in subordine rispetto alla giovinezza. Entrambi rovesciano, invece, la costruzione del periodo: la relativa prolettica dell'originale è collocata a fine verso. Ma vorrei porre l'attenzione su un punto, a mio parere, interessante: se leggiamo, senza testo greco a fronte, la versione di Adriani, potremmo essere tratti in inganno dall'*ordo verborum*. Stando al greco, infatti, *Iddio* dovrebbe essere il soggetto (benché al singolare), ma, a senso di lingua italiana e, ripeto, in assenza di un testo greco a fronte (peraltro non previsto nel volgarizzamento), qualsiasi lettore, impossibilitato a un confronto con l'originale, avrebbe potuto legittimamente interpretare 'Iddio' come l'oggetto di 'ama'. È solo una svista di greco? È forse un poeticismo, magari per esigenze metriche? Io ne dubito. A mio parere, giocando su questa ambiguità, Adriani ha compiuto un processo di rivisitazione cristiana del verso di Menandro, spogliandolo di ogni implicazione filosofica o consolatoria di matrice paganizzante, e riducendolo a semplice motto devozionale: la fede del giovane timorato di Dio e buon cattolico, versione controriformistica dell'εὐσέβεια greca, permette, in caso di morte prematura, di guadagnare quella beatitudine eterna negata ai θεοφιλεῖς Cleobi e Bitone, ma garantita ad Apollonio. Il segnale che rende, a mio parere, plausibile questo adattamento è la costante eliminazione, nell'intero contesto che racchiude la citazione, del plurale 'dèi', sistematicamente sostituito dal singolare, 'cari a Dio' e 'Iddio'⁷⁴. Ben diversa sarà la resa leopardiana, che analizzeremo in modo alquanto analitico, poiché, assai stranamente, nessuno dei tanti commentatori si è mai soffermato a verificare la coerenza della traduzione col lessico poetico del Recanatese⁷⁵. La traduzione, come noto, funge da epigrafe di *Amore e Morte* e, non casualmente, i due termini polari e antitetici della canzone sono evocati a inizio e fine di endecasillabo, sebbene in forma di chiasmo rispetto al titolo (*muor* rimanda alla morte, mentre

⁷⁴ Avevo già individuato un fenomeno del genere in Audano 2012, analizzando la versione di un epigramma, attribuito a Posidippo, compiuta a metà del '500 da Luca Contile, dove la *sententia Sileni*, che chiudeva il componimento, era sottoposta a una vistosa rielaborazione testuale in senso rigorosamente cattolico, che eliminava ogni traccia dell'originario pessimismo pagano.

⁷⁵ Per i *Canti* si è tenuto conto fondamentalmente di Straccali-Antognoni 1978, Rigoni 1987 e Dotti 2006⁵; gli altri commenti consultati sono qui sommariamente richiamati, per non appesantire la bibliografia: Flora (Milano 1973¹⁰), Gavazzeni-Lombardi (Milano 1998), Tinti (Siena 2007), Bandini (Milano 2012¹²), Campana (Roma 2014).

caro richiama subito un lessico affettivo-sentimentale). Leopardi evidenzia l'assolutezza della fine della vita, con la messa in rilievo in posizione incipitaria del verbo *muor*, peraltro di assai parco utilizzo (è registrata un'altra sola attestazione, al v. 53 del *Consalvo*, per quanto in corpo di verso); *caro* è, notoriamente, parola chiave del lessico poetico leopardiano, qui forse suggerito dal v. 44 de *Le Ricordanze*, dove l'aggettivo ricorre per ben due volte associato alla giovinezza che fugge (*e intanto vola / il caro tempo giovanil; più caro / che la fama e l'allor*). Da rimarcare anche *ciel* che, nella sua laica indefinitezza, elimina ogni possibile richiamo alla trascendenza, evidenziando il contrasto rispetto all'ambigua traduzione di Adriani⁷⁶.

Il contatto con le massime del pessimismo greco ha, dunque, rivestito per Leopardi un ruolo decisivo nello sviluppo della sua antropologia negativa, agendo in una prima fase sui fondamenti della sua riflessione filosofica. Il 1823 è, infatti, l'anno in cui si registra, dopo la composizione della canzone *Alla sua donna*, una pausa nella produzione poetica leopardiana, che durerà fino alla stagione dei canti pisano-recanatesi del 1828-29. Non è tuttavia un silenzio assoluto: l'influenza delle massime antiche è, infatti, di tale incisività che, tra l'inverno del 1823 e gli inizi dell'anno seguente, il poeta si dedica alla stesura dei *Versi morali tradotti dal greco*⁷⁷, libere traduzioni da Simonide (due brani)⁷⁸, da Archiloco e di alcuni brani di comici ricavati da Ateneo, per la precisione due di Alessi e uno rispettivamente di Amfide e di Eubulo. Particolarmente interessante è la seconda delle versioni di Alessi (ora fr. 144 K.-A., appartenente alla Μανδραγοριζομένη), che non a caso si conclude con la menzione della *sententia Sileni* ai vv. 11-14 (*In somma, se i filosofi / l'han detto e son per dirlo, / in ciò non fallano/ nascer non si vorria, ma posto il nascere, / s'avria, per lo migliore, a morir subito*)⁷⁹. Del 1827, quindi di poco anteriore alla ripresa dell'attività poetica, è anche l'esperimento, in genere alquanto sottovalutato dalla critica, della traduzione

⁷⁶ Nota Ferraris 2008, 55, che «la Morte assume le sembianze di una 'bellissima fanciulla' (v. 10), metamorfizzandosi così, al pare dell'Amore, in un'immagine di giovinezza, nella visuale delineata nella citazione da Menandro posta ad epigrafe del canto».

⁷⁷ Questo il titolo tradizionalmente assegnato dall'edizione Flora.

⁷⁸ Le due traduzioni, la prima col n. XL e intitolata *Dal greco di Simonide*, e la seconda col n. XLI dal titolo *Dallo stesso*, chiudono abitualmente le edizioni dei *Canti* nella sezione *Frammenti*.

⁷⁹ I *Versi morali* sono ora criticamente raccolti nell'edizione D'Intino 1999; per un'analisi specifica di questo punto cfr. Randino 2006-2007, 235-236, a cui, oltre alla finezza e all'acribia dell'analisi, va il merito di aver compulsato le stesse fonti antiche utilizzate da Leopardi (per i comici, tratti da Ateneo, si tratta dell'edizione bilingue di Casaubon, con traduzione latina di J. Dalechamp, pubblicata a Lione nel 1598). Per un'analisi del brano del comico si rimanda ad Arnott 1996, 418-430 (e per lo specifico della *sententia Sileni* ampi riferimenti a 429-430).

metrica dei primi 60 versi della petrarchesca lettera consolatoria al cardinal Giovanni Colonna (*Ep. Metr.* 2.14)⁸⁰, a conferma del fatto che Leopardi matura, parallelamente alla riflessione filosofica, anche un certo interesse per le forme della letteratura consolatoria.

Ma l'incontro col pessimismo greco rappresenta uno degli stimoli più significativi anche per la composizione delle *Operette morali*, di cui procede alla stesura delle prime venti a partire dal gennaio 1824⁸¹. Il nostro monastico menandro torna nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, aggiunto dieci anni dopo nel 1834, ma composto due anni prima, nel 1832, di fatto in contemporanea con *Amore e Morte*, che risale al medesimo anno (o, per altri studiosi, nel 1833). L'operetta si colloca nella fase in cui Leopardi accentua la sua polemica contro le filosofie ottimistiche che erano allora in circolazione, dopo che si era dissolta anche l'illusione di poter recuperare nel sentimento d'amore quello che la civiltà aveva compromesso «in tutte le altre sfere della vita dell'uomo»⁸²:

Io diceva queste cose fra me, quasi come se quella filosofia dolorosa fosse d'invenzione mia; vedendola così rifiutata da tutti, come si rifiutano le cose nuove e non più sentite. Ma poi, ripensando, mi ricordai ch'ella era tanto nuova, quanto Salomone e quanto Omero, e i poeti e i filosofi più antichi che si conoscano; i quali tutti sono pieni pienissimi di figure, di favole, di sentenze significanti l'estrema infelicità umana; e chi di loro dice che l'uomo è il più miserabile degli animali; chi dice che il meglio è non nascere, e per chi è nato, morire in cuna; altri, che uno che sia caro agli Dei, muore in giovinezza, ed altri altre cose infinite su questo andare. E anche mi ricordai che da quei tempi insino a ieri o all'altr'ieri, tutti i poeti e tutti i filosofi e gli scrittori grandi e piccoli, in un modo o in un altro, avevano ripetute o confermate le stesse dottrine.

Il passo è una vera e propria *summa* di tutto il pessimismo greco, del cui repertorio anche il verso di Menandro, spogliato definitivamente di ogni possibile intento escatologico (come accadeva, al contrario, nella *Consolatio ad Apollonium*), è oramai entrato, a pieno diritto, a far parte. Si noti, ad esempio, l'omologazione con la *sententia Sileni*, di cui il monastico appare come una sorta di naturale prosecuzione⁸³: l'accumulo, volutamente esibito, di

⁸⁰ Si rimanda all'edizione di Feo 1978.

⁸¹ In questo periodo d'incontro con i testi antichi Leopardi incrementa anche lo spoglio dell'*Anthologion* dello Stobeo, forse in vista del progetto di redigere, a imitazione di Epitteto, una sorta di manuale di filosofia pratica, ricavando molti materiali da questo vasto repertorio. È recentissima la scoperta di un autografo inedito leopardiano presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, che testimonia l'intensità del lavoro di schedatura sullo Stobeo: *l'editio princeps* in Andria-Zito 2013.

⁸² Melosi 2008, 579.

⁸³ La contiguità tra il morire in culla, la seconda delle 'opzioni' sileniche dopo quella più radicale del 'non nascere', e il morir giovani in quanto amati dalla divinità, entrambi espres-

questi materiali contribuisce a validare la tesi di fondo, quella cioè della persistenza dell'eterna infelicità dell'uomo che, secondo un procedimento di indeterminazione temporale riscontrabile anche nella *Consolatio ad Apollonium*⁸⁴, si perde nella notte dei tempi e coinvolge, con Salomone e Omero, le origini della sapienza religiosa e culturale, in una prospettiva che potremmo definire chiaramente 'antropologica'. È interessante, inoltre, notare come qui, a differenza di *Amore e Morte*, Leopardi traduca il verso, per quanto in modo più aderente all'originale, forse perché libero dai condizionamenti metrici; sono, in ogni caso, da rimarcare la pesante ripetizione del 'che', prima congiunzione e poi pronome, e la permanenza di 'caro' come lessema chiave, mentre il ripristino degli 'Dei' contribuisce ad alimentare la vena dolorosamente sarcastica che è sottesa all'intero dialogo.

Vorrei ora proporre qualche ulteriore considerazione su *Amore e Morte*, a proposito in particolare di una sezione della terza strofa, i vv. 45-55⁸⁵:

<i>Poi, quando tutto avvolge</i>	45
<i>La formidabil possa,</i>	
<i>E fulmina nel cor l'invitta cura,</i>	
<i>Quante volte implorata</i>	
<i>Con desiderio intenso,</i>	
<i>Morte, sei tu dall'affannoso amante!</i>	50
<i>Quante la sera, e quante</i>	
<i>Abbandonando all'alba il corpo stanco,</i>	
<i>Se beato chiamò s'indi giammai</i>	
<i>Non rilevasse il fianco,</i>	
<i>Nè tornasse a veder l'amara luce!</i>	55

Antognoni aveva individuato un parallelo tra i vv. 51-54 col *Werther* di Goethe: «Sallo Iddio s'io non mi corico spesso col desiderio, anzi talvolta, colla speranza di non più ridestarmi», che appare pienamente coerente col dettato leopardiano; io, invece, senza nulla togliere a questo precedente, formulerei anche l'ipotesi aggiuntiva, che non esclude *a priori* il concorso di altri riferimenti, di una possibile suggestione ricavata dalle letture, tra cui il *Voyage* e il volgarizzamento della *Consolatio ad Apollonium*, sul mito di

sione della cessazione dai mali della vita, è in realtà già antica: ne offre una testimonianza Frontone (peraltro autore ben conosciuto da Leopardi) nel suo scritto consolatorio *De nepote amisso* 20-24: *quodsi mors gratulanda potius est hominibus quam lamentanda, quanto quisque eam natu minor adeptus est, tanto beatior et deis acceptior existimanda est, ocius corporis malis exutus, ocius ad honores liberae animae usurpandos excitus.*

⁸⁴ Me ne ero occupato in Audano 2005.

⁸⁵ Ovviamente, non è questa la sede per entrare nel merito dei tanti problemi sollevati da questa canzone, come dall'intera produzione leopardiana di questa fase, primo fra tutti quello, assai spinoso, della datazione: rimando pertanto alla numerosa bibliografia presente nei vari commenti.

Cleobi e Bitone, realizzata, tuttavia, in negativo, sotto forma di *oppositio*: queste letture sono, è vero, risalenti a nove anni prima, ma sono state a lungo meditate, come si evince dal doppio riuso, tra il canto e il *Tristano*, del verso menandro. Qui troviamo, ai vv. 48-50, l'invocazione della morte, non come compenso per la devozione, ma come rimedio ai continui affanni provocati dall'intensità della passione amorosa. *Affannoso*, come è stato finemente osservato, è in senso attivo e indica una condizione ripetuta e costante⁸⁶, che esaspera l'amante nel suo dolore e lo porta, pertanto, a invocare la morte. Anche nell'*exemplum* di Cleobi e Bitone abbiamo una richiesta, altrettanto implorata (ma ovviamente, al contrario di *Amore e Morte*, in contesto positivo), da parte della madre dei giovani del premio per la loro devozione, cui fa seguito il sonno dei giovani (che Barthélemy, come visto, aveva definito «doux sommeil»: è qui evidente l'antitesi con la veglia smaniosa dell'amante, tutt'altro che 'dolce') e il loro mancato risveglio, nella pace serena della morte; in Leopardi, al contrario, alla richiesta di porre fine alla vita segue, invece, una notte drammaticamente tormentata: l'amante si definisce 'beato' (v. 53) solo nella prospettiva, che però non si realizza, della fine. Si noti, inoltre, un parallelo più concreto tra il v. 54, *Non rilevasse il fianco*, evidenziato dalla sineddoche in forma negativa, e *μηκέτ' ἀναστῆναι* di 108F. Si tratta, come detto, di una semplice suggestione di lettura, ma che intende aprire una riflessione sulle modalità anche stilistiche, oltre che di pensiero, con cui Leopardi si accostava alle massime consolatorie.

L'ultima tappa leopardiana del verso di Menandro ha luogo nella prima delle cosiddette poesie 'sepolcrali', *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*: la datazione è ancora abbastanza discussa e oscilla tra il 1831, quindi anteriore ad *Amore e Morte*, e il 1834-1835, quando il poeta era a Napoli (e dove apparve nell'edizione lì pubblicata nel 1835, inserita con l'altra 'sepolcrale' tra *Aspasia* e la *Palinodia*), ormai prossimo alla morte⁸⁷. La protagonista è una giovane defunta, effigiata in un bassorilievo sepolcrale (molto probabilmente Leopardi allude a un'opera dello scultore Pietro Tenerani, ovvero il monumento della giovane Clelia Severini)⁸⁸, nell'atto di allontanarsi per sempre dai suoi cari, in un doloroso e inconciliabile contrasto tra l'accet-

⁸⁶ Rigoni 1987, 974, lo interpreta, al contrario, con valore passivo, nel senso di 'affannato'; giustamente Dotti 2006⁵, 398, in linea con un'osservazione di Mario Fubini, commenta *affannoso* nel senso: «che vive costantemente nell'affanno amoroso».

⁸⁷ Lo *status quaestionis* dei problemi cronologici è ben riassunto da Nieves Muñiz Muñiz 1992.

⁸⁸ Sulla discussione in merito all'identificazione del bassorilievo (l'ipotesi di Tenerani era stata avanzata nel 1966 dallo storico dell'arte Antonio Giuliano) si rimanda a Fedi 1997, 102-113 (ma tutto il volume è di grande rilevanza per determinare la cultura figurativa di Leopardi).

con la conseguente, definitiva separazione del defunto dai vivi, come emerge con dolorosa consapevolezza nella successiva quinta strofa (vv. 44-54):

Madre temuta e pianta
Dal nascer già dell'animal famiglia, 45
Natura, illaudabil meraviglia,
Che per uccider partorisci e nutri,
Se danno è del mortale
Immaturo perir, come il consenti
In quei capi innocenti? 50
Se ben, perchè funesta,
Perchè sopra ogni male,
A chi si parte, a chi rimane in vita,
Inconsolabil fai tal dipartita?

Leopardi muove il suo aspro rimprovero alla natura che permette alla morte prematura, se è davvero un male, di colpire anche chi non ha colpa, rendendo il distacco privo di ogni possibilità di sollievo, tanto per chi muore quanto per chi rimane⁹². Il poeta propone, dunque, una nuova forma di consolazione, che colloca al centro non più il destino dell'anima, ma la sofferenza dei sentimenti, non solo nell'abituale prospettiva di chi subiva il lutto, ma anche, ed è questa una straordinaria novità, secondo il punto di vista della giovane defunta: la fanciulla accetta con rassegnato coraggio il suo destino funesto, ma il suo eroismo è temprato dalla consapevolezza dolorosa della fine degli affetti, a cui non si porrà più rimedio (vv. 3-4: *Asciutto il ciglio ed animosa in atto, / ma pur mesta tu sei*). Le logiche della consolatoria tradizionale, con il suo repertorio di massime e i suoi schemi retorici, sono definitivamente archiviate⁹³: non è, pertanto, casuale che la vera parola chia-

⁹² Ferraris 2008, 78, nota una consonanza con un'annotazione dello *Zibaldone* di qualche anno prima (n. 4278 del 9 aprile 1827): «Noi piangiamo i morti, non come morti, ma come stati vivi; piangiamo quella persona che fu viva, che vivendo ci fu cara, e la piangiamo perchè ha cessato di vivere, perchè ora non vive e non è. Ci duole, non che egli soffra ora cosa alcuna, ma che egli abbia sofferta quest'ultima e irreparabile disgrazia (secondo noi) di esser privato della vita e dell'essere. Questa disgrazia accadutagli è la causa e il soggetto della nostra compassione e del nostro pianto; Quanto è al presente, noi piangiamo la sua memoria, non lui».

⁹³ Anche su questo punto, a mio parere, è possibile trovare un'anticipazione di questa prospettiva nello *Zibaldone*, in particolare la n. 4277, precedente a quella sopra citata e a essa collegata, sempre del medesimo giorno, in cui appare evidente già in questa fase il distacco dalla prospettiva consolatoria tradizionale, con una serie di argomentazioni che troveranno posto anche nella prima sepolcrale: «Allegano in favore della immortalità dell'animo il consenso degli uomini. A me par di potere allegare questo medesimo consenso in contrario, e con tanto più di ragione, quanto che il sentimento ch'io sono per dire, è un effetto della sola natura, e non di opinioni e di raziocinii o di tradizioni; o vogliamo dire, è un puro sentimento

ve sia l'aggettivo *inconsolabile* del v. 54, poiché Leopardi arriva, dunque, alla conclusione, disperata, ma insieme lucidamente razionale, dell'assoluta impossibilità di ogni consolazione.

E in questo nuovo percorso, di consolazione che non può più consolare, un ruolo decisivo è giocato ancora una volta da Menandro, il cui monostico, per quanto posto in discussione nel suo assunto di fondo, si tramuta nel segnale testuale che esprime il distacco definitivo dalle modalità del passato: se in Plutarco la sua collocazione strategica introduceva il lettore, a iniziare dal destinatario della *Consolatio ad Apollonium*, alla certezza dell'immortalità dell'anima, col conseguimento del lenimento del dolore e della presa d'atto razionale della scomparsa del giovane defunto, ora in Leopardi il medesimo verso, su cui il poeta ha esercitato una riflessione approfondita, appassionata e persino spietata nella sua lucidità critica, conduce alla consapevolezza, anch'essa razionale pur nella sua dolorosità, dell'irreparabilità della morte e della totale assenza di ogni possibile conforto.

Sestri Levante

SERGIO AUDANO

Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico «Emanuele Narducci»

e non è un'opinione. Se l'uomo è immortale, perchè i morti si piangono? Tutti sono spinti dalla natura a piangere la morte dei loro cari, e nel piangerli non hanno riguardo a se stessi, ma al morto; in nessun pianto ha men luogo l'egoismo che in questo. Coloro medesimi che dalla morte di alcuno ricevono qualche grandissimo danno, se non hanno altra cagione che questa di dolersi di quella morte, non piangono; se piangono, non pensano, non si ricordano punto di questo danno, mentre dura il lor pianto. Noi c'inteneriamo veramente sopra gli estinti. Noi naturalmente, e senza ragionare; avanti il ragionamento, e mal grado della ragione; gli stimiamo infelici, gli abbiamo per compassionevoli, tenghiamo per misero il loro caso, e la morte per una sciagura. Così gli antichi; presso i quali si teneva al tutto inumano il dir male dei morti, e l'offendere la memoria loro; e prescrivevano i saggi che i morti e gl'infelici non s'ingiuriassero, congiungendo i miseri e i morti come somiglianti: così i moderni; così tutti gli uomini: così sempre fu e sempre sarà. Ma perchè aver compassione ai morti, perchè stimarli infelici, se gli animi sono immortali? Chi piange un morto non è mosso già dal pensiero che questi si trovi in luogo e in istato di punizione: in tal caso non potrebbe piangerlo: l'odierebbe, perchè lo stimerebbe reo. Almeno quel dolore sarebbe misto di orrore e di avversione: e ciascun sa per esperienza che il dolor che si prova per morti, non è nè misto di orrore o avversione, nè proveniente da tal causa, nè di tal genere in modo alcuno».

Riferimenti bibliografici

- M. Andria - P. Zito, *Qualche postilla a Leopardi e Stobeeo. Un inedito sentiero interrotto dalle carte napoletane (C.L. XII.7)*, «Teca. Testimonianze Editoria Cultura Arte» 4, 2013, 53-70.
- W. G. Arnott, *Alexis. The Fragments: A Commentary*, Cambridge 1996.
- D. Asheri, *Erodoto, Le storie. Libro I. La Lidia e la Persia*, Milano 1999⁵.
- S. Audano, *Una nota esegetica alla Consolatio ad Apollonium (120B)*, in A. Pérez Jiménez - F. Titchener (edd.), *Valori letterari dell'opera di Plutarco. Studi offerti a Italo Gallo dall'International Plutarch Society*, Málaga-Utah 2005, 29-40.
- S. Audano, *Il silenzio di Sileno. Genesi di una presunta variante narratologica in Cicerone (Tusc. 1.114)*, in C. Santini - L. Zurli - L. Cardinali (edd.), *Concentus ex dissonis. Scritti in onore di Aldo Setaioli*, Napoli 2006, I 49-65.
- S. Audano, *Dall'epigramma al sonetto: variazioni umanistiche su [Posidippo] A.P. 9.359 (*133 A.-B.)*, in G. Bastianini - W. Lapini - M. Tulli (edd.), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze 2012, I 41-54.
- S. Audano, *La retorica dell'indeterminazione: spunti per una lettura della Consolatio ad Apollonium*, in P. Volpe Cacciatore (ed.), *Plutarco: linguaggi e retorica. Atti del XII Convegno della International Plutarch Society - Sezione Italiana*, Napoli 2014, 17-27.
- G. Avezzi - G. Cerri - G. Guidorizzi, *Sofocle. Edipo a Colono*, Milano 2008.
- H. Baltussen, *Personal Grief and Public Mourning in Plutarch's Consolation to His Wife*, «AJPh» 130, 2009, 67-98.
- H. Baltussen (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013.
- F. Bardi, *Il dialogo terapeutico in Euripide*, «MD» 50, 2003, 81-113.
- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- F. Becchi, *Apathia e metriopatheia in Plutarco*, in A. Casanova (ed.), *Plutarco e l'età ellenistica. Atti del convegno Internazionale di Studi. Firenze, 23-24 settembre 2004*, Firenze 2005, 385-400.
- F. Becchi, *Citazioni menandree in Plutarco. A proposito di una contraddizione sul tema dell'eros: Plut. amat. 753B - fr 134 Sdb.*, in E. Calderon Dorda - A. Morales - M. Valverde (edd.), *Koinos logos. Homenaje al profesor Jose Garcia Lopez*, Murcia 2006, 81-92.
- F. Becchi, *Dalla τέχνη ἀλπίας di Antifonte al Περί ἀλπίας di Plutarco e di Galeno: evoluzione storica di un ideale di vita*, «SIFC» 10, 2012, 88-99.
- G. Bodei Giglioni, *Menandro e la politica della convivenza*, Como 1983.
- G. Boys-Stones, *The Consolatio ad Apollonium: therapy for the dead*, in H. Baltussen (ed.) 2013, 123-137.
- S. Brogi, *Nessuno vorrebbe rinascere. Da Leopardi alla storia di un'idea tra antichi e moderni*, Pisa 2012.
- R. Caballero - G. Viansino, *Plutarco. L'esilio*, Napoli 1995.
- M. Cannatà Fera, *Plutarco e la Consolatio ad Apollonium*, «Messana» 15, 1993, 121-153.
- A. Carlini, *Un argomento consolatorio dell'Assioco nella tradizione platonica*, «Differenze» 9, 1970, 49-56.
- A. Casanova, *Menandro e Plutarco*, in Id. (ed.), *Plutarco e l'età ellenistica. Atti del convegno Internazionale di Studi. Firenze, 23-24 settembre 2004*, Firenze 2005, 105-118.
- A. Casanova, *Citations de Ménandre dans les ouvrages de Plutarque: texte et interprétation*, «Ploutarchos» 8, 2011, 51-66.
- A. Casanova, *Menander and the Peripatos: New Insights into an Old Question*, in A. Sommerstein (ed.) 2014, 137-150.

- C. C. Chiasson, *Myth, Ritual, and Authorial Control in Herodotus' Story of Cleobis and Biton (Hist. 1.31)*, «AJPh» 126, 2005, 41-64.
- J. H. Kim On Chong-Gossard, *Mourning and Consolation in Greek Tragedy: The rejection of comfort*, in H. Baltussen (ed.) 2013, 37-66.
- M. G. Ciani, *La consolatio nei tragici greci: elementi di un topos*, «BIFG» 2, 1975, 90-128.
- G. Corsalini, *Pianto e consolazione nella genesi della prima sepolcrale*, in C. Gaiardoni (ed.), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008)*, Firenze 2010, 275-288.
- U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Torino 2008.
- F. D'Intino, *Giacomo Leopardi. Poeti greci e latini*, Roma 1999.
- G. D'Ippolito, *Plutarco pseudepigrafo*, in I. Gallo (ed.), *L'eredità culturale di Plutarco dall'Antichità al Rinascimento. Atti del VII Convegno plutarco, Milano-Gargnano 28-30 maggio 1997*, Napoli 1998, 29-54.
- G. D'Ippolito, *Generi letterari e problemi pseudoepigrafici nel corpus plutarco*, in I. Gallo-C. Moreschini (edd.), *I generi letterari in Plutarco. Atti dell'VIII Convegno plutarco, Pisa 2-4 giugno 1999*, Napoli 2000, 335-344.
- R. Damiani, *L'impero della ragione*, Ravenna 1994.
- G. Danesi Marioni, *In margine ad alcune recenti pubblicazioni sulla Consolatio ad Liviam*, «BSL» 31, 2001, 161-178.
- M. Di Florio, *Usi e riusi menandrei in Plutarco*, in A. Casanova (ed.), *Plutarco e l'età ellenistica. Atti del convegno Internazionale di Studi. Firenze, 23-24 settembre 2004*, Firenze 2005, 119-140.
- M. Di Florio, *Plutarco. Confronto tra Aristofane e Menandro*, Napoli 2008.
- N. Distilo, *Il prologo dell'Ifigenia in Aulide di Euripide. Problemi di attribuzione e tradizione testuale euripidea*, Tübingen 2013.
- U. Dotti, *Giacomo Leopardi. Canti*, Milano 2006⁵.
- M. A. Durán Lopez, *El mito del Gorgias en la Consolatio ad Apollonium*, in M. García Valdés (ed.), *Estudios sobre Plutarco. Actas del III simposio internacional sobre Plutarco. Oviedo 30 de abril a 2 de mayo de 1992*, Madrid 1994, 643-650.
- F. Fedi, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Pisa 1997.
- C. Fenoglio, *In ignem: sull'epigrafe giovannea della Ginestra*, «Lettere Italiane» 61, 2009, 220-245.
- M. Feo, *La traduzione leopardiana di Petrarca, Epist. II 14, 1-60*, in AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento. Atti del IV convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976)*, Firenze 1978, 557-601.
- A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi. Pensiero e poetica 1830-1837*, Roma 2008 (= Torino 1987).
- F. Ficca, *Nate... ubi es? (Cons. ad Liv. 122): lamento di una madre 'abbandonata'*, «BSL» 42, 2012, 108-121.
- I. Garofalo - A. Lami, *Galeno. L'anima e il dolore. De indolentia. De propriis placitis*, Milano 2012.
- V. Garulli, *Byblos lainee. Epigrafia, letteratura, epitafio*, Bologna 2012.
- V. Gigante Lanzara, *Il teatro di Menandro: il realismo soft e la città dei buoni*, «A&R» 43, 1998, 127-132.
- A. Grilli, *Eudemo e Protrettico da Cicerone a Giamblico*, in Id., *Stoicismo epicureismo letteratura*, Brescia 1992, 319-373.
- K. Ch. Grollios, *Techni alypias*, Thessaloniki 1956.
- J. Hani, *Plutarque, Œuvres morales, II*, Paris 1985.

- M. Heath, *Menander. A Rhetor in Context*, Oxford 2004.
- O. Karavas - J. L. Vix, *On the Reception of Menander in the Imperial Period*, in A. Sommerstein (ed.) 2014, 183-198.
- A. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975.
- S. Ihm, *Ps.-Maximus Confessor: Erste kritische Edition einer Redaktion des sacro-profanen Florilegiums Loci communes*, Stuttgart 2001.
- P. Impara - M. Manfredini, *Plutarco. La consolazione alla moglie*, Napoli 2003².
- E. Lefèvre, *Plautus' Bacchides*, Tübingen 2011.
- L. Melosi, *Giacomo Leopardi. Operette morali*, Milano 2008.
- H. J. Mette, *Zwei Akademiker heute. Krantor von Soloi und Arkesilaos von Pitane*, «Lustrum» 26, 1984, 7-94.
- S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge 2013.
- M. Nieves Muñoz Muñoz, *Giacomo Leopardi: la logica della prima sepolcrale*, «Lettere Italiane» 44, 1992, 440-450.
- T. O'Keefe, *Therapeutic Use of Inconsistency in the Axiochus*, «Phronesis» 51, 2006, 388-407.
- G. Pacella, *G. Leopardi. Zibaldone di pensieri*, Milano 1991.
- G. Paduano, *Plauto. Le Bacchidi (In appendice: Menandro. Dis exapaton)*, Milano 2011.
- M. P. Pattoni, *L'exemplum mitico consolatorio: variazioni di un topos nella tragedia greca* «SCO» 38, 1988, 229-262.
- I. Peirano, *The Rhetoric of the Roman Fake: Latin Pseudepigrapha in Context*, Cambridge-New York 2012.
- C. Pernigotti, *Menandri Sententiae*, Firenze 2008.
- L. Piccirilli, *Plutarco. Vita di Solone*, Milano 1998⁵.
- L. F. Pizzolato, *Morir giovani: il pensiero antico di fronte allo scandalo della morte prematura*, Milano 1996.
- L. Polato, *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Venezia 2007.
- G. Polizzi, *Giacomo Leopardi. La concezione dell'umano, tra utopia e disincanto*, Milano 2011.
- C. Questa, *T. Maccius Plautus. Bacchides*, Firenze 1975².
- S. Randino, *La piena e perfetta imitazione*, «IncTs» 6, 2006-2007, 211-245.
- M. A. Rigoni, *Leopardi. Poesie e prose, I. Poesie*, Milano 1987.
- A. Rodighiero, *Sofocle. Edipo a Colono*, Venezia 1998.
- D. Sansone, *Cleobis and Biton in Delphi*, «Nikephoros» 4, 1991, 121-132.
- H. D. Scheel, *Leopardi e i satirici greci e latini*, in AA.VV., *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia (Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani. Recanati 18-22 settembre 1995)*, Firenze 1998, 25-31.
- S. Schorn, *Tears of the Bereaved: Plutarch's Consolatio ad uxorem in Context*, in T. Fögen (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin-New York 2009, 335-365.
- S. Sconocchia, *Leopardi e le riflessioni sul comico nel teatro classico*, in AA.VV., *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia (Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani. Recanati 18-22 settembre 1995)*, Firenze 1998, 33-63.
- J. H. D. Scourfield, *Towards a Genre of Consolation*, in H. Baltussen (ed.) 2013, 1-36.
- A. Setaioli, *Il destino dell'anima nella letteratura consolatoria pagana*, in C. Alonso del Real (ed.), *Consolatio. Nueve estudios*, Pamplona 2001, 31-67.
- A. Setaioli, *Amor y consolación: la actitud de Plutarco ad uxorem y de Ps. Plutarco ad Apollonium*, in J. M. Nieto Ibáñez - R. López López (edd.), *El amor en Plutarco. IX Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, León 2007, 583-590.
- A. Setaioli, *Plutarch and Pindar's Eschatology*, in L. Van der Stockt - F. Titchener - H. G. Ingenkamp - A. Pérez Jiménez (edd.), *Gods, Daimones, Rituals, Myths and History of Reli-*

- gions in Plutarch's Works. Studies devoted to Professor Frederick E. Brenk, Málaga-Utah* 2010, 397-406.
- I. Sodini, *Pianto per i nati e letizia per i defunti. Riflessioni intorno a un topos da Erodoto ad Archia di Mitilene*, in M. Taufer (ed.), *Sguardi interdisciplinari sulla religiosità dei Geto-Daci*, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien 2013, 91-105.
- A. Sommerstein (ed.), *Menander in Contexts*, London-New York 2014.
- A. Straccali - O. Antognoni, *Giacomo Leopardi. I Canti*, Firenze 1978 (= Firenze 1910³).
- S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1988².
- S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari 1997³.
- M. Tulli, *Der Axiochos und die Tradition der consolatio in der Akademie*, in K. Döring - M. Erler - S. Schorn (edd.), *Pseudoplatonica*, Stuttgart 2005, 255-271.
- E. Turner, *Menander and the New Society of His Time*, «CE» 14, 1979, 106-126.
- A. Vergelli, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Roma 1977.
- P. Volpe Cacciatore, *Plutarco. I frammenti*, Napoli 2010².
- K. Ziegler, *Plutarco*, trad. it., Brescia 1965.
- B. Zimmermann, *Consolatio. Philosophie als Psychotherapie*, in Id. (cur.), *Vitae philosophiae dux*, Freiburg 2009, 121-140.

IL MENANDRO DI ALCIFRONE

Fra i *testimonia Menandri* figurano tre lettere fittizie di Alcifrone (4.2 e 4.18-19 = T 20 K.-A.¹), un retore atticista che, in mancanza di qualsiasi notizia sul suo conto, va prudentemente collocato fra II e III secolo. Le lettere, se forniscono notizie biografiche di attendibilità discutibile, costituiscono testimonianze del tutto plausibili della ricezione di Menandro in quest'epoca².

*

Ma anzitutto una digressione moderna. Nel febbraio 1803 Christoph Martin Wieland completò un romanzo epistolare che fu poi pubblicato nel 1804, *Menander und Glykerion*, intitolato dai due corrispondenti principali: le lettere narravano la storia d'amore dell'antico commediografo ormai affermato per una giovanissima fioraia originaria di Corinto ed immigrata ad Atene, capace di malia soprattutto intellettuale. La storia di Wieland tuttavia ha un sapore dolce-amaro: l'innamoramento vicendevole sfociava in un rapporto d'amore intenso sì ma solo per breve tempo sereno, perché Menander si lasciava colpevolmente distrarre e la giovane Glykerion, che pure avrebbe potuto avere altri amanti, dolorosamente registrava il distacco dall'amato.

Come avvertiva nella premessa, Wieland si fondava per la caratterizzazione di Menander sui resti menandrei per lui leggibili nell'edizione di Jean Le Clerc³, mentre per quella di Glykerion contaminava liberamente notizie antiche su Glycera e su un'altra figura femminile, con le lettere di Alcifrone⁴. La vera protagonista del suo romanzo è appunto Glykerion, la giovane Musa che, da semplice fioraia quale era, ha saputo acquisire doti intellettuali, musicali ed orchestriche, capaci di affascinare il poeta già celebre, e sa unire amore sincero e calma riflessività, tanto da far risultare Menander quasi un amante ed un uomo immaturo. Le figure del romanzo epistolare wielandiano sembra siano state influenzate dalle circostanze biografiche, perché l'autore avrebbe attribuito a Glykerion le sembianze dell'amata figlia Luise, allora

¹ Cito il testo di queste lettere da Kassel-Austin 1998; altrimenti seguo il testo alcifroneo di Benner-Fobes 1949, pur avendo presente l'edizione di Schepers 1905.

² La ricezione menandrea è indagata ora con particolare ampiezza da Sebastiana Nervegna (2013).

³ *Menandri et Philemonis Reliquiae*, Quotquot reperiri potuerunt; Græce et Latine, cum notis Hugonis Grotii et Joannis Clerici, qui etiam novam omnium versionem adornavit, indicesque adiecit, Amstelodami 1709.

⁴ «La Glicera o Glicerion di queste lettere è tutt'altra persona dalla Glicera di Ateneo. Egli stesso del resto sembra supporre che più di una donna di celebre bellezza abbia portato questo nome. La nostra ha almeno vent'anni in meno ed è quella stessa Stephanopolis o Stephanoplokos (venditrice o compositrice di ghirlande) ritratta dal pittore Pausia, di cui parla Plinio il Vecchio, e contemporaneamente è la Glicera cui Alcifrone attribuisce una lettera a Menandro così bella che la si vorrebbe ritenere vera» (Wieland 1998, 9).

quattordicenne, assimilando invece Menander al suo corteggiatore e futuro sposo, Heinrich von Kleist, che temeva fosse un seduttore e si rivelasse un marito volubile⁵.

Wieland prendeva comunque le mosse dalle notizie di Ateneo su Glycera e dalle lettere di Alcifrone (4.18-19): lettere di cui Wieland nel suo «Attisches Museum» del 1798 aveva pubblicato una traduzione ed uno studio di Friedrich Jacobs con il titolo *Beiträge zur Geschichte des weiblichen Geschlechts, vorzüglich der Hetären zu Athen*.

*

Già le lettere alcifronee 4.18-19 costituiscono davvero «a sort of miniature romantic novel»⁶. Nella prima, Menandros, dal Pireo, dov'è indisposto, scrive a Glycera, ad Atene per gli Haloa, informandola di essere stato invitato dal re d'Egitto ma di essere deciso a rifiutare pur di non lasciare sia lei, cui giura amore eterno, sia Atene con la sua cultura e le sue istituzioni democratiche. Nella risposta Glycera comunica a Menandros di aver letto con gran piacere la sua lettera, si congratula con lui per l'onore che gli viene accordato con l'invito regale, ma ancor più gioisce per la sua decisione, che le dimostra la profondità del suo amore; tuttavia gli chiede di riflettere ancora e, nel caso dovesse cambiare avviso, non solo gli consiglia come prepararsi al viaggio, e quali commedie portare in Egitto, ma gli promette che non si distaccherà da lui, accompagnandolo⁷.

La coppia di lettere ha grande rilievo nell'epistolografia alcifronea, un corpus sofisticato di rango del quale ricordo qui succintamente alcune caratteristiche⁸. L'autore, un sofista, si rivolge ad un pubblico di suoi pari, i contemporanei *pepaideumenoi*, mentre gli autori interni (mittenti delle lettere fittizie), appartenenti di norma a ceti bassi (uomini di mare e di campagna, parassiti ed etere), si rivolgono a lettori dichiaratamente del loro stesso livello⁹. Nella corrispondenza di argomento menandro, però, incontriamo una delle eccezioni a questa regola: perché naturalmente si deve considerare *pepaideumenos* Menandros, il commediografo che scrive all'etera Glycera in qualità di innamorato e parla della sua professione (4.18): non a caso lo si può addirittura riconoscere come una sorta di *alter ego*, quasi una maschera speciale, per l'«autore esterno» Alcifrone¹⁰, e *pepaideumene* risulta la stessa

⁵ Cfr. Arnold 2009.

⁶ Nervegna 2013, 219; già Rosenmeyer 2001, 259, 301-306.

⁷ Complementare è la lettera di Glycera a Bacchis (Alciph. 4.2): Glycera vi si mostra preoccupata che Menandros, recatosi a Corinto, possa invaghirsi di Bacchis.

⁸ Rinvio alla mia analisi in Vox 2013a.

⁹ Per la natura sofisticata dell'opera vd. Schmitz 2004; per la presenza della retorica anche nelle lettere di «pescatori» e «contadini» vd. Ureña Bracero 2013.

¹⁰ Cf. Rosenmeyer 2001, 301. Proprio Menandro è l'autore più adatto per un *pepaideume-*

corrispondente di Menandros, Glycera, che si presenta come sua aiutante oltre che come protagonista di almeno una sua commedia (4.19.5 e 20): ed è lei, nel ruolo di ‘grammatico’, a suggerire a Menandros la selezione di sette commedie in tutto, da portare come bagaglio in Egitto per essere apprezzato dal re (4.19.19-20).

Com’è ampiamente riconosciuto, le ‘lettere fittizie’ prodotte in età imperiale nascono anzitutto come applicazione dell’esercizio retorico dell’*ethopoia* (ἠθοποιία) o *prosopopoiia* (προσωποποιία), che prevede la costruzione di un testo, un discorso, coerente con le peculiarità di un personaggio parlante, un ‘carattere’ storico o etico ben riconoscibile (ἦθος), in una precisa circostanza¹¹. L’opera di Alcifrone impegna quattro tipi di ‘parlanti’ (ἦθη) caratterizzati socialmente e professionalmente: uomini di mare (non solo pescatori ma anche marinai), contadini (o pastori), parassiti, etere con i loro amanti; solo in quest’ultimo gruppo sembrano adoperati come parlanti, o autori interni, alcuni personaggi storici (via via Phryne, Bacchis, Lamia, Leontion, Menandros, Glycera). Proprio per questo aspetto – la costruzione di maschere, caratteri vari e tutti dotati di elocuzione congruente e verisimile – Menandro era un modello ampiamente raccomandato nella scuola retorica, come mostra la nota raccomandazione quintiliana di imitare Menandro soprattutto in vista delle *controversiae*, data l’abilità menandrea di riprodurre tante e così varie *personae* (*Inst.* 10.1.71)¹².

Ritroveremo questo stesso aspetto di esemplarità menandrea segnalato dalla Glycera alcifronea quando stila un catalogo di personaggi (e titoli) del suo amante, del tutto analogo rispetto a quello quintiliano (4.19.6 καὶ Αἴγυπτος καὶ Νεῖλος καὶ Πρωτέως ἀκρωτήρια καὶ αἱ Φάρια σκοπιαὶ πάντα μετέωρα νῦν ἔστι, βουλόμενα ἰδεῖν Μένανδρον καὶ ἀκοῦσαι φιλαργύρων καὶ ἐρώντων καὶ δεισιδαίμωνων καὶ ἀπίστων καὶ πατέρων καὶ υἱῶν (καὶ γραῶν) καὶ θεραπόντων καὶ παντὸς ἐνσκηνοβατουμένου)¹³: un

nos secondo Plut. *Comp. Ar. et Men.* 854A-C (= Men. T 103.24-9 K.-A.).

¹¹ Per l’*ethopoia* nella teoria antica vd. da ultimo Heutsch 2005 e Ventrella 2005; per l’applicazione nelle lettere fittizie, almeno Rosenmeyer 2001, 259-260, 266 e *passim*.

¹² *Ego tamen plus adhuc quiddam conlaturum eum declamatoribus puto, quoniam his necesse est secundum condicionem controversiarum plures subire personas, patrum filiorum, <caelibum> maritorum, militum rusticorum, divitum pauperum, irascentium deprecantium, mitium asperorum. In quibus omnibus mire custoditur ab hoc poeta decor.* Vd. Steinmetz 1964; Goldberg 1987; Citroni 2006, 10-12. Per l’uso di Menandro nella scuola vd. almeno Garzya 1959; Criobire 2001, 199-201, e Nervegna 2013, 201 ss. Inoltre l’eccellenza delle *ethopoiiai* (*prosopopoiiai*) menandree è sottolineata da Ael. Theon *Prog.* 2, p. 68.21-4 Sp. = Men. T 108 K.-A., Hermog. *Id.* 2.3 (Περὶ ἀφελείας) = Men. T 116 K.-A., vd. Kennedy 2003, 11, 84, 116; e vd. il contributo di Magnelli in questo volume, pp. 145-158. Inoltre, per l’esemplarità della dizione menandrea, cfr. lo scritto di Hurst in questo volume, pp. 173-191.

¹³ Nell’elenco di caratteri si possono riconoscere almeno due titoli menandrei, Δεισι-

passo non a caso citato da Adelmo Barigazzi per testimoniare la novità menandrea dei caratteri¹⁴.

Tornando alla coppia di lettere menandree 4.18-19, in primo luogo si osserva che qui Menandros, da esemplare creatore di caratteri, è trasformato originalmente in un personaggio, e viceversa un suo personaggio, Glycera, viene emancipato ed equiparato al suo stesso autore¹⁵.

E si può inoltre argomentare che proprio questa coppia epistolare potrebbe essere stata intesa come rappresentativa dell'intera produzione alcifronea, per le allusioni, anche contrastive, che vi si colgono ad altri tipi di caratteri alcifronei. Menandros infatti si caratterizza come un intellettuale disinteressato, che rifiuta le offerte e l'invito del re d'Egitto, più in generale si ritrae dal cambiare l'esistenza che gli è toccata – al contrario di quel che tendono a fare molti caratteri alcifronei, anzitutto i parassiti –, e si mostra un amante del tutto fedele. In modo speculare si presenta Glycera, che a sua volta impersona l'ethos dell'etera 'buona', interessata non alle ricchezze ma all'amore. La situazione di Menandros, che scrive dal Pireo, dov'è bloccato da un'indisposizione per lui abituale (4.18.4 ἐν Πειραιεῖ μαλακίζόμενον), agli occhi del lettore esterno non può che evocare il gruppo di lettere di marinai e pescatori (il libro I dell'ed. Schepers); mentre la precisazione da parte di Glycera che occupa un «campicello» (4.19.17 τὸ ἀργίδιον) non fa che richiamare il gruppo di lettere con parlanti di ambiente campestre (il libro II dell'ed. Schepers). Ancora, la dichiarata disponibilità di Glycera a diventare esperta di navigazione, pur di accompagnare Menandros fino in Egitto (4.19.9-10 ἀλλὰ παρεῖσα τὴν μητέρα καὶ τὰς ἀδελφὰς ναυτὶς ἔσομαι συμπλέουσά σοι...), sebbene forse solo un *adynaton*, equivale alla sua disponibilità a cambiare status, da etera cittadina a carattere di ambiente marino (libro I dell'ed. Schepers).

*

Ho anticipato così un giudizio su alcuni particolari ricavabili dalle lettere, che, concepite come una sorta di dialogo impossibile fra l'autore ed un suo personaggio prediletto, ci consegnano di Menandro un'immagine, ma deformata. Difficilmente, infatti, le lettere ce ne forniscono particolari biografici genuini¹⁶; come riteneva Alfred Körte (1931, 712), Alcifrone avrà anzitutto rielaborato invenzioni ellenistiche, tra le quali l'aneddotica di Linceo di Samo, sia pure combinandovi buona conoscenza diretta delle commedie me-

δαίμων e Ἄπιστος, cf. T 41.7 e 19 K.-A (vd. anche Kassel-Austin 1998, 74 e 95 ss.).

¹⁴ Barigazzi 1965, 79-80.

¹⁵ Proseguendo su questa strada, come ho già ricordato, Menander in Wieland risulterà personaggio letterario perfino eticamente inferiore rispetto a Glykerion!

¹⁶ Così già Wilamowitz 1924, 160 n., sia pure con prudenza.

nandree¹⁷.

1. L'attendibilità della stessa vicenda biografica del rapporto fra Menandros e Glycera sembra esclusa dalla cronologia, data l'omonimia di Glycera con l'etera amante di Arpalò (Ath. 13.586c-d); per ammetterne la credibilità occorrerebbe postulare una diversa Glycera. Conviene piuttosto notare che le notizie dell'amore fra Menandros e Glycera provengono da fonti che associano l'erudizione a contesto simposiale. L'*apophoreton* di Marziale 14.187 (T 18 K.-A. Μενάνδρου Θαΐς. – *Hac primum iuvenum lascivos lusit amores; / nec Glycera pueri, Thais amica fuit*) è relativo ad un rotolo della *Thais* menandrea, e presenta l'una come l'amante giovanile, Glycera come l'amante di Menandros non più *puer*¹⁸. Le notizie in Ateneo, pressoché contemporaneo di Alcifrone, potrebbero provenire entrambe da letteratura erudita di ambito simposiale: a rigore di provenienza ignota è quella a proposito di un Menandros deluso in amore che nega l'esistenza di qualsiasi etera *chresté* (Athen. 13.594d = T 17 K.-A. ὅτι δὲ καὶ Μένανδρος ὁ ποιητὴς ἦρα Γλυκέρρας κοινόν· ἐνεμεσῆθη δέ. Φιλήμονος γὰρ ἑταίρας ἐρασθέντος καὶ χρηστὴν ταύτην ὀνομάσαντος διὰ τοῦ δράματος (F 198 K.-A.), ἀντέγραψεν Μένανδρος ὡς οὐδεμιᾶς οὔσης χρηστῆς)¹⁹; invece il *double entendre* su γραῦς «grinze del latte» / «vecchia», rivolto da Glycera ad uno scorato Menandros (Athen. 13.585c = T 16 Μενάνδρω τῷ ποιητῇ δυσημερήσαντι καὶ εἰσελθόντι εἰς τὴν οἰκίαν Γλυκέρα προσενέγκασα γάλα παρεκάλει ροφήσαι· ὃ δ' "οὐ θέλω" εἶπεν. ἦν γὰρ ἐφεστηκυῖα γραῦς αὐτῷ. ἡ δὲ "ἀποφύσα, εἶπε, καὶ τῷ κάτω χρωῶ"), proviene dagli *Aneddoti* di Aristodemo²⁰.

2. Della notizia dell'invito in Egitto (4.18.5 ἐδεξάμην ἀπὸ Πτολεμαίου τοῦ βασιλέως Αἰγύπτου γράμματα, ἐν οἷς δεῖται μου πάσας δεήσεις, καὶ προτρέπεται βασιλικῶς ὑπισχνούμενος τὸ δὴ λεγόμενον τοῦτο τὰ τῆς γῆς ἀγαθὰ καὶ ἐμὲ καὶ Φιλήμονα...) si potrebbe sospettare, perché richiama un topos presente nella tradizione della lettera rivolta ad un intellettuale da un

¹⁷ Non mi convince l'ipotesi di Lucarini 2008 che a monte di questo scambio epistolare fittizio vi fosse un amebeo elegiaco di età ellenistica.

¹⁸ Si noti che il poeta non è nominato se non nel titolo greco, e che l'amore per Glycera risulta ben noto tanto che viene puntigliosamente e gratuitamente smentito come giovanile. Per analogia con *Thais* si deduce che la notizia dell'amore per Glycera sarà derivato da una commedia menandrea, anzi dal titolo di una commedia; Iversen 2011, 187, ricorda: «There is universal agreement that in this *apophorêton* Martial is referring to two of Menander's eponymous plays *Thais* and *Glycera*».

¹⁹ Forse se ne potrebbe scorgere un'eco oppositiva in Alciph. 4.2.3 (χρηστοτέρῳ γὰρ ἦθει κέχρησαι τοῦ βίου). Ma Bacchis anche al di fuori di questa lettera è caratterizzata in Alcifrone come *bona meretrix*, vd. Conca 2005, 12-13.

²⁰ Un particolare secondario affiorerebbe in 4.19.1 μὰ τὴν Καλλιγένειαν ἐν ἧς νῦν εἰμι, conservando il testo tràdito e interpretandolo «By Calligeneia, in whose hands I now am» con Granholm 2012, 196: Glycera sarebbe incinta!

potente, e frequente nel romanzo epistolare greco²¹; però ne abbiamo conferma da Plin. *NH* 7.30-31, 111, dove tuttavia non si accenna ad un analogo invito rivolto a Philemon. Proprio quest'ultimo particolare si può allora ritenere una innovazione alcifronea, dettata dal desiderio di condurre una più ampia *Comparatio Menandri et Philemonis*, secondo il gusto dell'epoca, interessata a sottoporre Menandro a confronti²².

3. Il cenno all'amicizia con Teofrasto ed Epicuro (4.19.14 ἔτι βούλευσαι, περίμεινον ἕως <ἄν> κοινῇ γενώμεθα {καὶ} μετὰ τῶν φίλων {καὶ} Θεοφράστου καὶ Ἐπικούρου) sembra piuttosto onvivo, perché le fonti erudite ricordavano Teofrasto come συνέφηβος (Strabo 14.638 = T 7) ed Epicuro maestro di Menandro (D. L. 5.36 = T 8), cui avrebbe rivolto perfino un omaggio, ma spurio (*AP* 7.72). Piuttosto, si noterà che in Alcifrone viene taciuta l'altrettanto nota familiarità con Demetrio del Falero (D. L. 5.79 = T 9), forse perché queste lettere vogliono mostrare un Menandros intellettuale democratico, anti-tirannico.

4. Il soggiorno al Pireo (4.18.4 ἃ δὲ νῦν ἤπειξέ με ἐν Πειραιεῖ μαλακιζόμενον, forse in un campicello di proprietà, 4.19.17 τὸ{ν} ἀγρίδιον) sembra non avere riscontro altrove²³. Ma si ricorderà che la tomba di Menandro era al Pireo (Paus. 1.2.2 = T 24 K.-A.), e che secondo alcune versioni piuttosto peregrine egli sarebbe morto bagnandosi al Pireo (Sch. Ov. *Ib.* 591 = T 23 K.-A.).

5. La costituzione fisica debole (4.18.4 ... οἶσθα γάρ μου τὰς συνήθεις ἀσθενείας, ἃς οἱ μὴ φιλοῦντές με τρυφὰς καὶ σαλακωνίας καλεῖν εἰώθησιν) di solito viene intesa in relazione con l'aneddoto fantasioso del primo incontro con Demetrio del Falero narrato da Fedro 5.1²⁴. Ma questo ritratto tendenziale di *pathicus* potrebbe essere in contrasto con l'indicazione di grande interesse verso le donne testimoniata in *Suda* (T 1), περὶ γυναικας ἐκμανέστατος, e già nello stesso Alcifrone, nelle parole di Glycera a Bacchis (4.3) ἐρωτικὸς γάρ ἐστι δαιμονίως.

4. L'attenzione all'atticismo (4.19.1 ἐπήνεις αὐτῆς τὸν ἐπιχώριον ἀττικισμόν), inteso in senso ampio, non limitato puristicamente alla lingua ma

²¹ Cfr. Holzberg 1994, 51 e n. 154.

²² Menandro sembra soggetto ideale in età imperiale per la *synkrisis* con altri autori, anche appartenenti ad epoche e generi distanti, da Aristofane ad Omero, come accade nell'epigrafe su erma romana attribuibile a Claudio Eliano (*IG* 14.1183 = T 170 K.-A.), su cui vd. Bowie 1989, 244-247.

²³ Evidentemente assumendo come credibile la residenza, Nervegna 2013, 43 ne ricaverebbe un indizio di filomacedonismo, perché i Macedoni tentavano di mantenere il controllo di Atene dal Pireo.

²⁴ = T 10 K.-A. vv. 12-13 *unguento delibutus, vestitu fluens, / veniebat gressu delicato et languido. 15-16 quisnam cinaedus ille in conspectu meo / audet venire?*

comprensivo di stile e contenuto, come spirito salace²⁵, sembra comunque un anacronismo²⁶, suggerito dall'erudizione alcifronea. In quest'epoca era ben ricordato il giudizio autorevole del grammatico Aristofane di Bisanzio²⁷, e Menandro era letto come modello di stile, nella scuola di grammatici e retori²⁸.

5. Di discutibile consistenza sono le informazioni sui *Realien* teatrali, dalla preparazione di maschere e costumi, alla presenza di una donna in prossimità della scena (4.19.5 καὶ τὰ προσωπεῖα διασκευάζω καὶ τὰς ἐσθῆτας ἐνδύω, κὰν τοῖς παρασκηνίοις ἔστηκα);²⁹ ma anche queste potranno dipendere in modo combinato da aneddotica e da lettura diretta dei testi.

6. Menandro a Corinto. Nell'altra lettera menandrea (4.2), che figura indirizzata da Glycera a Bacchis a Corinto, si fa riferimento ad un soggiorno corinzio di Menandro: con Mario Lamagna (1994) occorre ritenere possibile che Alcifrone «conoscesse la rappresentazione corinzia della *Perikeiromene* e ne avesse tratto spunto per la sua lettera» (41-2), oppure «che la rappresentazione di “Menandro spettatore alle Istmiche” sia solo un autoschediasmo derivante dalla lettura diretta del testo. In questo caso avremmo comunque una prova definitiva per l'ambientazione corinzia del dramma» (42 n. 40)³⁰.

*

L'ampiezza della conoscenza delle commedie di Menandro in Alcifrone è discussa: ricordo soltanto le diagnosi, in realtà piuttosto limitative, di Legrand (1910), Schwartz (1965), Anderson (1997). Ma basterebbe invocare un elenco di nomi e caratteri di ascendenza menandrea: a cominciare da Gly-

²⁵ Tanto più che perfino il re d'Egitto viene presentato come intenditore di atticismi, 4.19.4 ὁ βασιλεύς... ἡρέμα δι' ὑπονοιῶν Αἰγυπτίοις θέλων ἀττικισμοῖς σε διατωθάξειν.

²⁶ Per quanto il termine e il concetto di *attikismos* possano risalire a tradizione comica antica (alla quale peraltro Alcifrone attinge volentieri), cfr. Casevitz 1991, 14.

²⁷ L'epigramma sull'erma romana già ricordata con Menandro e Omero si conclude con la menzione del giudizio di Aristofane su Menandro, [εἰ σέ γε δεύτ]ερα ἔταξε σοφὸς κρεῖναι μετ' ἐκεῖνον / [γραμματικὸς κλεινὸς πρόσθεν Ἀριστοφάνης (IG 14.1883.12-3).

²⁸ L'ho ricordato sopra, a proposito delle osservazioni di Quintiliano; cfr. anche *infra*.

²⁹ In particolare per 4.19.5 κὰν τοῖς παρασκηνίοις ἔστηκα vd. Granholm 2012, *ad loc.*: «the editors have adopted Meineke's παρασκηνίοις 'side-scene, side-wings' For προσκηνίοις (VFPD) 'stage, painted scenery at the back of the stage'. the problem is that we know nothing about Alciphron's knowledge of theatre, whether he is describing a Roman theatre, which did not have parascenia, or a hellenistic theatre, which did. But there is an interesting parallel in Plautus which gives support to reading προσκηνίοις: Plaut. *Poen.* 17-8 *scortum exoletum ne quis in proscaenio l. sedeat*. This passage is discussed by Benndorf (1875) 86-7, who defends προσκηνίοις in this passage. He also argues that it was not uncommon for courtesans to stand behind the scenes during performances».

³⁰ Sui riferimenti a Demetrio Poliorcete in Menandro insiste Dixon 2005. Ricordo che su Demetrio Poliorcete, il cui assedio corinzio sarebbe alluso nella *Periceiromene*, si concentra l'ep. 4.16 (Lamia a Demetrio) di Alcifrone.

cera, appunto qui³¹, al mercenario Thrasonides di 2.13³², al soldato fanfarone di 2.34.3³³, alla Thettale destinataria di 4.6 e citata in 4.10.1³⁴.

Un'eco diretta di versi menandrei potrebbe comunque affiorare proprio all'inizio della lettera di Menandros (4.18.1 Ἐγὼ μὰ τὰς Ἐλευσινίας θεάς, μὰ τὰ μυστήρια αὐτῶν, ἃ σοι καὶ ἐναντίον ἐκείνων ὤμοσα πολλάκις, Γλυκέρα, μόνος μόνῃ, ὡς οὐδὲν ἐπαίρω τὰμά, οὐδὲ βούλομαι σου χωρίζεσθαι, ταῦτα καὶ λέγω καὶ γράφω), che richiama il fr. 96 K.-A. Γλυκέρα, τί κλάεις; ὁμνῶ σοι τὸν Δία / τὸν Ὀλύμπιον καὶ τὴν Ἀθηνᾶν, φιλότατη, / ὁμωμοκῶς καὶ πρότερον ἤδη πολλάκις. Appunto nel testo di Prisciano, fonte di questo frammento, Körte (1931, 719-720) proponeva di integrare il nome della commedia Γλυκέρα, che sarebbe caduto per aplografia, così ipotizzandone l'esistenza³⁵.

Soprattutto, nell'epistola di Glycera a Menandros vengono esplicitamente citati sei titoli menandrei (*Thais*, *Misoumenos*, *Thrasyleon*, *Epitrepontes*, *Rhapizomene*, *Sicyonios*)³⁶, e viene ricordata senza titolo una settima commedia (*Glycera* oppure *Periceiromene*)³⁷, ed anche altre vi vengono alluse, sia pure solo attraverso il titolo, prima *Deisidaimon* e *Apistos*³⁸, infine la *Theophoroumene*³⁹. Riguardo alla serie dei sei titoli esplicitamente citati, le opinioni sono state via via diverse: così l'elenco per Wilamowitz (1925, 142) non rifletteva una selezione scolastica, mentre per Bungarten (1967, 160)

³¹ Presente sia nella *Periceiromene*, sia nel *Philogynes*, ed anche nella commedia a lei intitolata *Glycera* secondo Körte 1931, 719. Per i nomi di caratteri menandrei in Alcifrone, cfr. Nervegna 2013, 219-220 (che ricorda Thrasonides, il figlio di contadini con la vocazione militare di 2.13; il violento Moschion aggressore di Epiphyllis in 2.35; il giovane ricco Pamphilos che noleggia una barca da diporto in 1.15).

³² Proviene dal *Misoumenos* di Menandro per Schwartz 1965, 44. Sul nome di derivazione menandrea, cfr. Arnott 1996, 249-50.

³³ Proviene forse dal *Misoumenos* di Menandro, accanto a Luc. *DMeretr.* 13 per Schwartz 1965, 44.

³⁴ Si potrebbe ricordare ancora Straton, citato in 4.6.2, dai menandrei *Naucleros* ed *Encheiridion*.

³⁵ Opinione ora condivisa da Kassel-Austin 1998, *ad loc.*

³⁶ 4.19.19 ἔχῃς εὐτρεπισμένα τὰ δράματα ... εἶτε Θαιῖδα εἶτε Μισούμενον εἶτε Θρασυλέοντα εἶτε Ἐπιτρέποντας εἶτε Ῥαπιζομένην εἶτε Σικυῶν(ιον, εἶθ' ὅτι)οῦν ἄλλο.

³⁷ 4.19.20 πάντως (δὲ) δέομαι, Μένανδρε, κάκεινο παρασκευάσασθαι τὸ δράμα ἐν ᾧ ἐμὲ γέγραφας, ἵνα κἂν μὴ παραγένωμαι σὺν σοί, διὰ σοῦ πλεύσω πρὸς Πτολεμαῖον. La commedia sarebbe la *Glycera* per Körte 1931, 719 (e già per Bergler nel 1715), altrimenti la *Periceiromene* ad es. per Benner-Fobes 1949, 337.

³⁸ Nell'elenco dei caratteri tipici (4.19.6) già citato.

³⁹ 4.19.21 φανείη δέ, ὦ θεοὶ πάντες, ὃ κοινῇ λυσιτελήσει, καὶ μαντεύσαιτο ἡ Φρυγία τὰ συμφέροντα κρεῖσσον τῆς θεοφορουμένης σου κόρης. Sulla effettiva conoscenza della commedia vd. le prudenti osservazioni di Nervegna 2010, 58.

presentava i migliori pezzi menandrei circolanti all'epoca di Alcifrone⁴⁰; invece Treu (1973) sottolineava che vengono elencate soltanto le commedie giudicate più adatte alla corte tolemaica – ma secondo il giudizio, si badi, di un personaggio letterario, la Glycera di Alcifrone, che solo con grande cautela può essere attribuito all'autore, e dunque difficilmente può valere come assoluto⁴¹.

*

La ricezione di Menandro in età imperiale sembra composita. La commedia menandrea è anzitutto, massicciamente, proposta in ambito grammaticale-retorico, come modello di stile, ma è fruita pure in ambito simposiale⁴².

Il primo ambito è ben riflesso nella lettera a Menandros: la Glycera di Alcifrone è pronta a “selezionare” le commedie menandree (4.19.19 ... τὰ Μενάνδρου διακρίνειν...) ⁴³, proprio come un grammatico, così come è capace di elencare i caratteri tipici del commediografo (4.19.5 ... φιλαργύρων ... θεραπόντων), proprio come un maestro di retorica.

Quanto poi alla fruizione nell'ambito del simposio, l'intrattenimento erudito tipico della società di *pepaideumenoi* ai quali si rivolge Alcifrone, essa pare documentata per Menandro nel mosaico del III sec. da Daphne, sobborgo di Antiochia, che lo mostra in compagnia proprio di Glycera e della personificata Commedia (T 37 K.-A.): la raffigurazione del terzetto su pavimento musivo di un ambiente di rappresentanza può suggerire l'uso di brani comici menandrei nel simposio⁴⁴.

L'analogia con il contesto di fruizione dell'opera di Alcifrone non potrebbe essere più evidente⁴⁵. Il pubblico erudito di Alcifrone può fornire appunto un quadro abbastanza fedele del pubblico menandreo contemporaneo, della ricezione menandrea contemporanea: nella scuola, del grammatico e

⁴⁰ Ma Bungarten in nota avanzava pure l'ipotesi opposta, che da retore Alcifrone potesse aver citato i titoli menandrei meno noti, «um mit seiner Kenntnis zu prahlen».

⁴¹ In base alla serie di titoli indicati da Glycera, Treu (1973, 212) tentava di rintracciare la corrispondenza ideologica fra le commedie e la corte di Tolemeo I Soter, ipotizzandola soprattutto in un tipo di militarismo non becero e brutale, nemmeno da *miles gloriosus*, semmai da *miles* piuttosto 'simpatico' («... der sympathische Soldat...»).

⁴² Vd. Nervegna 2013, 120 ss.

⁴³ 4.19.19 τί δέ; ἐγὼ θρασεῖα καὶ τολμηρά τίς εἰμι τὰ Μενάνδρου διακρίνειν ἰδιῶτις οὔσα;

⁴⁴ Vd. Marshall 2012. – A mia volta ho avanzato l'ipotesi che nell'ambiente decorato con quel mosaico si potessero fruire testi para-simplosiali come le stesse lettere fittizie, magari con soggetti menandrei: vd. Vox 2013b.

⁴⁵ Vd. König 2013, il quale a p. 197, in particolare, sostiene che 4.18-19 si richiamano alla tradizione della lettera di invito; si osservi però che in quella tradizione la lettera era rivolta all'intellettuale, anzitutto filosofo, mentre qui è rivolta a Menandros che, seppure parzialmente assimilato ad un filosofo, si rivela in realtà piuttosto un amante genuino.

del retore, e nel simposio dotto, alimentato dalla stessa letteratura antiquaria che preferiva argomenti e cornici simposiali – ogni riferimento ad opere pressoché coeve come i *Deipnosofisti* di Ateneo di Naucrati o la *Storia varia* di Claudio Eliano di Preneste è del tutto intenzionale.

Università del Salento

ONOFRIO VOX

Riferimenti bibliografici

- E. Amato - J. Schamp (edd.), *ΗΘΡΟΠΟΙΙΑ. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno 2005.
- G. Anderson, *Alciphron's miniatures*, «ANRW» II 34.3 (1997), 2188-2206.
- F. Arnold, C. M. Wieland: "Menander und Glycerion". *Ein moderner Briefroman in antikem Dekor. Studienarbeit*, München 2009.
- W. G. Arnott, *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.
- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- A. R. Benner - F. H. Fobes, *The letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*, with an Engl. transl., Cambridge (Mass.)-London 1949.
- E. L. Bowie, *Greek Sophists and Greek Poetry in the Second Sophistic*, «ANRW» II 33.1 (1989), 209-258.
- J. J. Bungarten, *Menanders und Glykeras Brief bei Alkiphron*, Diss. Bonn 1966.
- M. Casevitz, *Hellenismos: formation et fonction des verbes en -ίζω et de leurs dérivés*, in S. Saïd (ed.), *Ἑλληνισμός. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque. Actes du colloque de Strasbourg, 25-27 octobre 1989*, Leiden-New York-København-Köln 1991, 9-16.
- M. Citroni, *Quintilian and the System of Poetic Genres*, in R. R. Nauta - H.-J. Van Dam - J. J. L. Smolenaars (edd.), *Flavian Poetry*, Leiden 2006, 1-19.
- F. Conca - G. Zanetto, *Alcifrone, Filostrato, Aristeneto: Lettere d'amore*, introd., restituzione del testo originale, trad. e note, Milano 2005.
- R. Criatore, *Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton 2001.
- M. D. Dixon, *Menander's Perikeiromene and Demetrios Poliorketes*, «CB» 81, 2005, 131-00.
- A. Garzya, *Menandro nel giudizio di tre retori del primo impero*, «RFIC» 37, 1959, 237-252.
- S. M. Goldberg, *Quintilian on Comedy*, «Traditio» 43, 1987, 359-367.
- P. Granholm, *Alciphron. Letters of the Courtesans*, Edited with Introduction, Translation and Commentary, Doctoral thesis, Uppsala 2012.
- Ch. Heusch, *Die Ethopoie in der griechischen und lateinischen Antike: von der rhetorischen Progymnasmata-Theorie zur literarischen Form*, in Amato-Schamp 2005, 11-33.
- N. Holzberg, *Der Griechische Briefroman. Versuch einer Gattungstypologie*, in *Der Griechische Briefroman: Gattungstypologie und Textanalyse*, hrsg. von N. H. unter Mitarbeit von S. Merkle, Tübingen 1994, 1-52.
- P. Iversen, *Menander's Thais: 'Hac Primum Iuvenum Lascivos Lusit Amores'*, «CQ» 61, 2011, 186-191.
- R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, VI 2: *Menander. Testimonia et Fragmenta apud scriptores servata*, Berolini et Novi Eboraci 1998.
- G. A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, translated with introductions and notes, Atlanta 2003.

- J. König, *Alciphron and the Sympotic Letter Tradition*, in O. Hodkinson - P. A. Rosenmeyer - E. Bracke (edd.), *Epistolary Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston 2013, 187-206.
- M. Lamagna, *Menandro. La fanciulla tosata*, testo critico, introduzione, traduzione e commentario, Napoli 1994.
- Ph. E. Legrand, *Daos: Tableau de la Comédie grecque nouvelle*, Paris 1910.
- C. M. Lucarini, *Una fonte di Properzio 3.14 e le origini greche dell'elegia d'amore romana*, «Philologus» 152, 2008, 246-269.
- C. W. Marshall, *Cratinus, Menander and the Daphne Mosaic*, in C. W. Marshall - G. Kovacs (edd.), *No laughing matter. Studies in Athenian comedy*, London 2012, 187-196.
- S. Nervegna, *Menander's Theophoroumene between Greece and Rome*, «AJPh» 131, 2010, 23-68.
- S. Nervegna, *Menander in Antiquity: The Contexts of Reception*, Cambridge 2013.
- P. A. Rosenmeyer, *Ancient epistolary fictions: the letter in Greek literature*, Cambridge-New York 2001.
- M. A. Schepers, *Alciphronis rhetoris Epistularum libri IV*, Lipsiae 1905 (= Stutgardiae 1969).
- Th. A. Schmitz, *Alciphron's letters as a sophistic text*, in B. E. Borg (ed.), *Paideia: the world of the Second Sophistic*, Berlin-New York 2004, 87-104.
- J. Schwartz, *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles-Berchem 1965.
- P. Steinmetz, *Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians*, «Hermes» 92, 1964, 454-466.
- K. Treu, *Menander bei Alkiphron*, in W. Hofmann - H. Kuch (edd.), *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und für unsere Zeit. Protokoll der Karl-Marx-Städter Fachtagung vom 29.-31.10.1969*, Berlin 1973, 207-217.
- J. Ureña Bracero, *El rétor tras el personaje en "Las cartas de pescadores y campesinos" de Alcifrón*, in *Vox* 2013, 181-204.
- G. Ventrella, *L'etopea nella definizione degli antichi retori*, in Amato-Schamp 2005, 179-212.
- O. Vox (ed.), *Lettere, Mimesi Retorica. Studi sull'epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*, Lecce 2013.
- Vox 2013a = O. Vox, *Paideia ed esercizi retorici in Alcifrone*, in *Vox* 2013, 203-250.
- Vox 2013b = O. Vox, *Letture pubbliche delle lettere fittizie?*, in *Vox* 2013, 251-255.
- C. M. Wieland, *Menandro e Glicera*, traduzione e postfazione di G. Cermelli, Pisa 1998.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, I, Berlin 1924.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Menander. Das Schiedsgericht (Epitrepontes)*, erklärt, Berlin 1925.

MENANDRO NELL'EPISTOLOGRAFIA GRECA DI ETÀ IMPERIALE

Ha scritto W. Geoffrey Arnott che il recupero di lessico, *topoi*, convenzioni attinti al grande serbatoio della tradizione letteraria greca può essere considerato la cifra distintiva del genere dell'epistola fittizia sin dalle sue origini¹.

Sulle modalità di questo «recupero» occorre poi intendersi: una pur rapida analisi del microtesto, che attraverso i *corpora* di epistole fittizie, rivela un tessuto linguistico ordito di infinite allusioni e reminiscenze, che vanno dalla citazione aperta (la ripresa letterale di interi periodi, giunture, ovvero di singole parole e tratti connotativi dei testi emulati) al riposto riecheggiamento; tuttavia, superati i problemi della pur benemerita *Quellenforschung*, l'aspetto più interessante di una indagine che voglia privilegiare la memoria letteraria consiste non solo nell'individuare 'quali' testi entrino in relazione col genere epistolografico, ma 'come' i testi della tradizione si trasfondano nei nuovi col risultato di una rinnovata, anzi 'riformata' produzione di senso. E dunque, la densità delle forme di memoria letteraria presenti nel genere epistolografico va studiata nella specificità delle sue articolazioni, nella funzione che di volta in volta assume nei singoli luoghi, al fine di riconoscere una gerarchia delle imitazioni.

La ricognizione delle forme di memoria comica (in particolare menandrea) presenti negli epistolari di Alcifrone, Eliano, Aristeneto, Teofilatto Simocatta si rivela in questo senso particolarmente produttiva, per quanto non sistematicamente indagata². Non mancano certo, nelle epistole fittizie, esempi di memoria letterale (in cui del testo comico sotteso, agevolmente riconoscibile, vengono citate *verbatim* ampie porzioni: su queste basi Theodor Kock si era dedicato allo sterile esercizio, brillantemente smontato da Nauck, di trascrizione della prosa epistolografica in trimetri della commedia al fine di ricavare, dai *corpora* di lettere, frammenti comici, completamente congetturali, e possibili trame di testi teatrali perduti)³; ma numerosi si rivelano

¹ Arnott 1982, 301-2: «the unacknowledged exploitation of material from earlier literature [...] appears to have been considered an inalienable feature of the genre of imaginary and imaginative letters right from the beginning».

² Si vedano, tuttavia, da ultimo, alcuni ottimi contributi: Nervegna 2013 (sulla fortuna di Menandro), Smith 2014 (sull'opera complessiva di Claudio Eliano), Höschele in corso di stampa (sulla ricezione della commedia greca nel romanzo e nell'epistolografia); all'epistolografia «narrativa» è dedicato il volume monografico a cura di Hodkinson-Rosenmeyer-Bracke 2013.

³ L'impostazione di Kock è affidata a diversi lavori preparatori e trova compiuta realizzazione nell'edizione dei Comici: sulla questione (e per i riferimenti bibliografici relativi) rinvio a quanto ho scritto in Drago 2007, 77 con nn. 225 e 226.

anche i casi in cui la ripresa dei modelli si attua mediante forme di intertestualità più ampia e sfumata (con un minore tasso di ‘vischiosità’, direi citando Cesare Segre)⁴, meno legata – o non organicamente legata – al puntuale recupero narrativo, lessicale, stilistico di un determinato testo, e coinvolgente gli elementi tipici di un codice letterario: tali elementi non sempre hanno un loro unico ‘luogo’ testuale, non necessariamente formano un vero ‘intertesto’, ma possono comunque essere oggetto di strategie allusive.

In questa sede, ho scelto di concentrarmi sulla coscienza intertestuale menandrea di Claudio Eliano (latino di Preneste, vissuto nella Roma dei Severi all’incirca tra il 170 e il 240 d.C., discepolo del retore atticista Pausania)⁵ e ho pensato di passare in rassegna il *corpus* delle *Epistole rustiche*, dal momento che la presenza della commedia di Menandro nelle venti epistole fittizie eliane pervenuteci (che si tratti dell’opera integra o – come è forse più probabile – di una selezione)⁶ è un’eredità letteraria ancora in attesa di una valutazione adeguata: sebbene pagine estremamente limpide e metodologicamente illuminanti sulla fortuna di alcune commedie di Menandro (il *Dyskolos* e la frammentaria *Taide*) nelle lettere di Eliano siano state scritte da Augusto Guida⁷, manca sulla questione un’indagine sistematica⁸.

⁴ Segre 1966, 57.

⁵ I limiti cronologici di Eliano e la *vexata quaestio* del rapporto del *corpus* eliano con l’epistolario di Alcifrone sono minuziosamente dibattuti da Reich 1894; sulla questione rinvio alla documentata rassegna di Benner-Fobes 1949, 7; per un ripensamento del problema vd. Anderson 1997, 2194 n. 13. Da ultimo, Hodkinson 2013, 307-8 ridimensiona giustamente la pregnanza del problema cronologico. Per un inquadramento generale e la bibliografia relativa si rinvia a Kindstrand 1998, Rosenmeyer 2001, 308-321 e, da ultimo, Smith 2014, in particolare 2-3 con nn., il quale, sulla scorta di dati interni ed esterni alle opere dell’epistografo, stabilisce i limiti cronologici tra il 161 e il 222, ovvero tra il 177 e il 238 d.C.

⁶ Sulla spinosa questione, che coinvolge ragioni codicologiche e di tradizione del testo, fa il punto Guida 2007, 325 n. 1; da ultimo, Smith 2014, 24 (con ulteriore bibliografia) considera la collezione, quale che sia la soluzione del dilemma, «an artistic whole».

⁷ Vd. Guida 2004 e 2007.

⁸ Com’è noto, la questione del rapporto di Eliano con la commedia può prevedere soluzioni diverse a seconda che si ipotizzi una relazione di dipendenza diretta tra Eliano ed Alcifrone ovvero la mediazione di una fonte comica comune da cui avrebbero attinto autonomamente i due epistografi. L’impianto argomentativo di Reich, che sostenne con forza l’ipotesi della dipendenza diretta, fu condiviso con convinzione da Christ 1924, 790 e 791 con n. 2 e da Norden 1986, 447 (= 1915³, I, 437-438), ma suscitò le perplessità di Schmid 1901, 258-259 e Rohde 1914, 535 n. 3a nonché l’organica confutazione di Bonner 1909; alla tesi di Bonner aderirono sostanzialmente Benner e Fobes 1949, 15-17 e Leone 1975-76, 55-60, propensi a considerare le analogie tra i due *corpora* epistografici come generiche convergenze derivanti dalla comune adesione a un repertorio di *topoi* di matrice comica. Sulla questione rinvio in dettaglio a Hunter 1983, 6-15 e a quanto ho sintetizzato in Drago 2013. È forse indicativa della personale ammirazione dell’epistografo per Menandro la circostanza che nella villa di Claudio Eliano, nei pressi di Roma, figurasse un’erma del commediografo,

Premetto quello che spero risulterà evidente alla fine del mio intervento: l'allusività al testo di Menandro nel Prenestino è sempre un'operazione derivativa sofisticata, più complessa della semplice trasformazione, in quanto presuppone la mediazione e la padronanza da parte dell'autore di un modello di competenza generica, al tempo stesso formale e tematico; e dunque la padronanza di una maniera, di uno stile, di una 'grammatica' del genere letterario oggetto di strategie allusive, peraltro declinate da Eliano in modalità differenziate, talvolta all'interno della stessa lettera. In alcuni casi l'imitazione presuppone una relazione di tipo ipertestuale, ossia il rifacimento organico di un modello, che ha per oggetto una determinata commedia (che costituisce l'ipotesto della lettera: in questi casi, per ragioni inerenti la natura stessa del genere epistolografico che coltiva la *brevitas* e la varietà, della commedia che funge da modello viene ripreso, come ha evidenziato Guida⁹, non tanto l'impianto narrativo di base quanto il carattere dei personaggi); in altri casi, invece, il rapporto del testo eliano con il testo di Menandro prevede una relazione di tipo metatestuale, ovvero andrà collocato in quella complessa area di mediazione che è quella offerta dal codice culturale (quella che Genette chiama la 'relazione critica', di tipo metatestuale appunto)¹⁰.

Tralascio il caso della imitazione del *Dyskolos* presupposta dal doppio scambio di missive tra due corrispondenti, nonché γείτορες di campagna (Callippide e Cnemone: è un caso che rientrerebbe, peraltro, nella prima tipologia imitativa cui accennavo, quella di tipo ipertestuale, dove il *Dyskolos* è l'ipotesto conclamato delle quattro epistole¹¹, senza con questo escludere altri prestiti e interferenze): sono le lettere 13-16, un gruppo epistolare compatto, già indagato con metodo nuovo, attento alle sottigliezze dell'operazione imitativa attuata da Eliano e consapevole degli scarti della riscrittura, da Inga Thyressen¹² e da Augusto Guida in un contributo pubblicato negli

cui, peraltro, l'epistografo aveva probabilmente dedicato un epigramma in lode: su tutto questo vd. Magnelli, di prossima pubblicazione (ho avuto modo di visionare il lavoro in anteprima per la cortesia dell'autore).

⁹ Osservazioni dello stesso tenore, a proposito dell'eredità comica individuabile nel romanzo, in Höschele, in corso di stampa: «this influence manifests itself not so much through direct allusions – though these do exist – as through the appropriation of typically comedic elements and the overall «Menandrian spirit» of the world pictured in the novels. The parallels [...] are not necessarily meant to suggest that a scene or character is modeled on a specific play, but rather serve to illustrate comedy's general impact on this genre».

¹⁰ Vd. Genette 1982, 8-10 (= 1997, 6-9).

¹¹ Il modello del *Dyskolos* era già stato ipotizzato, in assenza delle successive conferme papiracee, da Ribbeck 1885, 13.

¹² Vd. Thyressen 1964; vd. anche Steffen 1972a (e cfr. anche 1972b).

Atti del convegno internazionale di studi sui papiri di Menandro promosso dall'Istituto papirologico Vitelli e tenutosi nel giugno 2003¹³.

E non mi soffermo sul caso emblematico dell'epistola 19, che ho analizzato in un contributo comparso nel 2012 in «Lexis»¹⁴: in una lettera sicuramente organica agli schemi profondi del codice comico (per il motivo del *gamos* e per la convenzionalità dei personaggi, assai vicina alla tipizzazione delle maschere comiche dell'etera, del giovane innamorato, del vecchio burbero, innanzi tutto), Eliano recupera alcuni tratti connotativi fondanti dalla *Samia* di Menandro, che non manca di esercitare la sua influenza sul tessuto lessicale del testo epistolografico.

Passo, invece, all'esempio dell'epistola seconda, in cui è, ancora una volta, riconoscibile un ipotesto ben determinato.

In questa lettera, il mittente Comarchide esprime al destinatario Dropide la sua preoccupazione per una brutta ferita procuratasi da Hemeron¹⁵:

Κωμαρχίδης Δρωπίδη

Ἡμέρων ὁ μαλακὸς φελλεῖ διέκοψε τὸ σκέλος πάνυ χρηστῶς,
καὶ θέρμη ἐπέλαβεν αὐτόν, καὶ βουβῶν ἐπήρθη. βουλοίμην δ' ἂν αὐ-
τὸν ἀναρρωσθῆναι ἢ μοι μεδίμνους ἰσχάδων ὑπάρξει τέτταρας. τὴν
ᾧν τὴν τὰ μαλακὰ ἔρια, ἦν ἐπαινῶ πρὸς σε, παρ' ἐμοῦ πρόσσειπε, 5
καὶ τὸ βοῖδίῳ καὶ τὴν κύνα καὶ τὴν Μανίαν καὶ αὐτὴν χαίρειν κέ-
λευε.

«Hemeron, il delicato, si è fatto una gran brutta ferita ad una gamba con un masso; gli è venuta la febbre e gli è spuntato un bubbone. Darei quattro medimni di fichi secchi per vederlo ristabilito! Tanti saluti da parte mia alla pecora dalla morbida lana, di cui ti faccio sempre l'elogio, e salutami la coppia di vacche, la cagna e Mania, anche lei.»

È facile riconoscere nelle due righe iniziali il modello del *Georgos* di Menandro: l'epistografo riecheggia da vicino le parole con cui nella commedia il servo Davo descrive l'incidente occorso al vecchio Cleeneto: si può

¹³ Vd. Guida 2004.

¹⁴ Vd. Drago 2012a.

¹⁵ Il testo delle lettere di Eliano, trasmessoci da due soli codici (l'Ambrosiano B 4 sup. del X secolo e il Matritense greco 4693 vergato tra il 1460 e il 1465 da Costantino Laskaris, ai quali va aggiunto il ms. perduto che servì all'edizione Aldina degli epistolografi greci curata da Marco Musuro nel 1499), è quello di Leone 1974 (un'edizione precedente è a cura di Benner-Fobes 1949; l'edizione più recente, quella teubneriana curata da Domingo-Forasté 1994, è viziata da errori clamorosi e limiti rilevanti: vd. Guida 1995). Per la tradizione del testo vd. di recente le indagini di Martin Sicherl a proposito dell'edizione Aldina degli epistolografi (1997, 167-169), il quale avvalorò la tesi già avanzata da De Stefani (1901), primo collazionatore dell'Ambrosiano, dell'unicità del codice come portatore di tradizione. Di diverso parere, Leone 1974, p. X, sostiene l'indipendenza dell'Aldina.

confrontare la r. 1 della lettera (Ἡμέρων ὁ μαλακὸς φελλεῖ διέκοψε τὸ σκέλος πάνυ χρηστῶς) con il v. 48 della commedia (διέκοψε τὸ σκέλος χρηστῶς πάνυ, «si procurò una gran brutta ferita ad una gamba») e la r. 2 (καὶ θέρμη ἐπέλαβεν αὐτόν, καὶ βουβῶν ἐπήρθη) con i vv. 51-2 (βουβῶν ἐπήρθη τῷ γέροντι, θέρμα τε / ἐπέλαβεν αὐτόν, καὶ κακῶς ἔσχεν πάνυ, «al vecchio si formò un bubbone e venne la febbre alta: stava malissimo!»). Da un punto di vista narrativo, nell'accorata preoccupazione espressa alle rr. 4-5 dal mittente Comarchide («Darei quattro medimni di fichi secchi per vederlo ristabilito!»)¹⁶, Eliano recupera il motivo delle cure premurose prestate nel *Georgos* al vecchio contadino Cleeneto dal giovane Gorgia (ai vv. 58-62 si legge: «gli prestò ogni cura necessaria quasi fosse suo padre: lo ungeva, lo strofinava, lo lavava, gli serviva i pasti, lo incoraggiava. Con le sue premure lo rimise in sesto che già stringeva l'anima coi denti»).

Non ho modo in questa sede di soffermarmi sulla genesi medica dei diversi significati del termine βουβῶν¹⁷; noto per inciso che il contenuto dei vv. 51-52 è stato oggetto di un interesse particolare da parte di grammatici e lessicografi sin dal II secolo; l'interesse è motivato dalla presenza del sostantivo θέρμα, forma censurata dall'atticista Frinico (vd. Phryn. *Ecl.* 304 Fischer), ma anche di βουβῶν che, con la menzione della forma alternativa βομβῶν, fornisce ad Erodiano l'occasione di citare il passo e riferirne la paternità (cfr. *GrGr* III.1, p. 23.1-5 Lentz).

Sul piano metodologico, dunque, non si può escludere che questi versi del *Georgos*, più volte ripresi, prima nell'ambito della controversia atticista (vd. Orus fr. A53 Alpers e Zonar. p. 1030 Tittmann) e in seguito nella lessicografia bizantina (*Et. gen.* β 199 Lass.-Liv.; *EM* 206.57-207.2 Gaisf.; *Et. Sym.* β 164; Eust. in *Il.* p. 789.32 s. Van der Valk), abbiano trovato una loro diffusione a partire da questa mediazione – e dunque da una antologiz-

¹⁶ Mi pare che ἰσχάς vada qui inteso nel suo senso concreto originario, sebbene dal *Kolax* di Menandro (fr. 4 Arnott = Ath. 13.587e: il passo è segnalato in nota da Benner-Fobes 1949, 353) sia nota un'etera di nome Ἰσχάς (il nome è anche congettura di Fritzsche, *ap.* Toepffel 1846, 22, in un frammento dell'*Etrusco* di Assionico: fr. 1.4 K.-A. = Ath. 4.166c). Il frutto del fico era molto comune presso i Greci, che conoscevano un vastissimo repertorio di nomi relativi e all'albero e al suo frutto (tra cui, ad esempio, ἰσχάς, συκῆ, συκίς, σῦκον, φήληξ, ἐρινός; vd., in dettaglio, Pellegrino 2000, 217). I fichi, le ἰσχάδες in particolare, sono frequentemente menzionati nei testi comici come semplice, modesto *dessert*, tipico dell'alimentazione di persone umili (Alex. fr. 167.15-16 K.-A.; Arcestr. fr. 62.13-15 M. = *SH* 192.13-15), ma anche come guarnizione di raffinate pietanze: Ar. *Vesp.* 297, *Pax* 634, *Pl.* 191, 811; *Pherecr.* fr. 74 K.-A.; *Eup.* fr. 404 K.-A.; *Theopomp.* Com. fr. 12 K.-A.; *Amphis* fr. 40.2 K.-A.; *Alex.* fr. 122, 196, 311 K.-A.; *Timocl.* fr. 38.1 K.-A.; *Philem.* fr. 105.3 K.-A.; *Diph.* fr. 89.4 K.-A.; sul fico come alimento precipuamente attico e sulla sua rilevanza in occasione di numerose festività religiose si rinvia all'ampia documentazione di Pellegrino 2000, 217-219.

¹⁷ Su questo rinvio a Perrone 2013, 201-212.

zazione della commedia di Menandro – e non necessariamente da una diretta disponibilità del testo della commedia (che peraltro è ampiamente documentata per Menandro nell'età in cui scrive Eliano, fine II-inizio III secolo: è chiaro che, almeno in parte, il problema va posto nei termini dei fattori materiali, sociali e culturali di selezione del patrimonio letterario del passato e della disponibilità dei circuiti istituzionali di recupero)¹⁸.

L'analisi della tecnica imitativa di Eliano penso possa orientare verso una soluzione differente (possa cioè avvalorare l'ipotesi di una conoscenza diretta della commedia di Menandro da parte di Eliano).

Notiamo intanto che, rispetto al modello di Menandro, l'epistolografo prevede lievi, scarsamente significative modifiche sia nell'*ordo verborum* (τὸ σκέλος χρηστῶς πάνυ diventa τὸ σκέλος πάνυ χρηστῶς) sia nel lessico (δια-κόπτω di Menandro viene sostituito in Eliano da ἐπι-κόπτω)¹⁹, ma soprattutto introduce, rispetto al *Georgos*, il termine φελλεύς. L'uso del sostantivo, che è un *hapax* nell'opera di Eliano e ha un impiego piuttosto raro nell'Attico del V-IV secolo, dove indica propriamente un «terreno pietroso», una «petraia», ha avvalorato tra gli studiosi l'ipotesi di una dipendenza diretta di Eliano da Alcifrone, che adopera il lessema in due lettere del suo epistolario (2.18.2 e 3.34.3) ed è tradizionalmente considerato più incline al riuso di espressioni peculiari della lingua attica²⁰. E tuttavia, un'analisi accurata dei due contesti di Alcifrone consente di rilevare la scarsa affinità contenutistica e lessicale dei luoghi alcifronei con l'epistola di Eliano²¹. Andrà piuttosto indagata, come aveva precocemente intuito Bonner²², la matrice comica del sostantivo, adoperato nel passo di Eliano nel significato peregrino (segnalato da diversi interpreti, a partire dall'edizione degli epistolografi di Hercher) di «pietra», «sasso»²³. Solo il riconoscimento del *Geor-*

¹⁸ Il processo è limpidamente chiarito da Cavallo 1986, 119; per Menandro vd. soprattutto Jacques 1959, 200-215; Dain 1963, 299; Irmscher 1965, 207-233; Easterling 1995, 153-160; Blanchard 1997, 213-225; Blume 1998, in particolare 16-45; Barbieri 2003, 43-51 (con ulteriore bibliografia); Blanchard 2007, in particolare 18-19; Mastromarco in Mastromarco-Totaro 2008, 232-233; una documentata sintesi della questione è in Ingrosso 2010, 37 n. 65.

¹⁹ Nella *Samia* (v. 680) compare la giuntura analogica διακέκομμα τὸ στόμα, «mi hai spaccato il labbro» (detto dal servo Parmenone a Moschione).

²⁰ Vd. Reich 1894, 40.

²¹ Nel primo (2.18.2), la protagonista racconta a una confidente l'incresciosa situazione che si è venuta a creare dopo la partenza del marito per la città, a causa dell'indolenza del lavorante Parmenone, incapace di impedire il ratto di una splendida capra dal terreno pietroso in cui si aggira (Χιόνην γὰρ τὴν καλλιστεύουσαν τῶν αἰγῶν ἐκ τοῦς φελλέως ἀρπάσας οἴχεται); nel secondo (3.34.3), il parassita protagonista sperimenta le durezza del lavoro nei campi, che prevede terreni da spietrare, fosse da scavare e alberi da piantare (φελλέα ἐκκαθαίρειν ἢ γύρουσ περισκάπτειν καὶ τοῖς βόθροις ἐμφυτεύειν).

²² Vd. Bonner 1909, 37-39.

²³ Hsch. φ 218 Hansen-Cunningham; cfr. Moer. φ 27 Hansen; Phot. 644.5-6 Porson; *Sud.* φ

gos come modello genetico della lettera può giustificare la scelta del termine da parte di Eliano: *φελλεύς* costituisce, infatti, una chiara allusione al motivo della scarsa fertilità della terra attica; il *topos*, peraltro attestato in diverse commedie menandree²⁴, aveva trovato espressione in alcuni versi del *Georgos* (si tratta dei vv. 37b-39a, in cui, per bocca di Davo, si dice che la terra attica «produce mirto, [edera] leggiadra e tanti fiori. Ma se ci semini qualcos'altro te lo rende in perfetto pareggio, né un po' [di più] né un po' di meno»)²⁵.

Ma che l'epistografo avesse una conoscenza complessiva (non compendiaria) della commedia di Menandro emerge, a mio avviso, anche dalla scelta dell'aggettivo con cui Eliano connota il carattere del protagonista: nell'epistola, la ferita non occorre, come in Menandro, al vecchio contadino Cleeneto, bensì a *Ἡμέρων ὁ μαλακός*; lo scarto dal modello e la qualifica del protagonista come *ὁ μαλακός* = «il delicato» costituiscono per noi una

189 Adler; il termine ricorre in Cratin. fr. 297 K.-A. [cfr. Harp. φ 10 Keaney]; Ar. *Ach.* 273, *Nu.* 71 [Harp. φ 10 Keaney]; Pl. *Criti.* 111c; Is. 8.42 (secondo la correzione di Reiske); *IG II²* 1582.52 ss., 2492.1; sulla discussa possibilità che il termine rappresentasse il nome proprio di una regione o di una località, cfr. St. Byz. 661.15-18 Meineke; *Schol. vet. Ar. Nu.* 71a Holwerda e, in dettaglio, Dover 1968, 103.

²⁴ Emblematico è l'esempio del *Dyskolos*, nella descrizione del contadino attico, pronto a misurarsi con le durezza e le asperità di una terra sterile e arida, che produce solo erbe ornamentali, ma di scarso valore: si possono confrontare, in particolare, i vv. 604-6 («ecco il vero contadino attico, pronto a lottare con pietraie che producono solo timo e salvia e a tirarsi addosso un mucchio di pene senza cavarne qualcosa di buono», dove è notevole il nesso del v. 605 *πέτρας μαχόμενος*, ripreso da Luc. *Phalar.* II 8, ma anche i vv. 3-4, in cui è presente la giuntura *πέτρας γεωργεῖν*, desunta poi da Teofilatto Simocatta: vd. n. successiva). L'affermazione della capacità del contadino di coltivare persino i territori più ostili emerge ancora in Menandro in una commedia frammentaria (779 K.-A.: «la pace nutre al meglio il contadino anche nelle pietre, la guerra malamente anche nella pianura»). Il concetto ricorre, inoltre, in alcuni versi *incertae fabulae* di Filemone (fr. 100 K.-A.): «Non mi ero accorto di avere per medico il mio podere, / che mi nutre come fossi infermo, / fornendomi bocconcini leggeri e il profumo del vino, / e sempre un po' di verdura e, per Zeus, / queste delicatezze cresciute fra i sassi: capperi, timo, / asparagi, tutto qua; ma ho paura che / a furia di assottigliarmi mi riduca a uno scheletro». Due frammenti comici adespoti (895 e 896 K.-A.) insistono sull'«avarizia» di appezzamenti che rendono meno di quanto si è seminato (il senso di giustizia di terreni che restituiscono tutti i semi che gli sono stati affidati, oltre a un modesto interesse, è in Xen. *Cyr.* 8.3.38); sul motivo in generale rinvio a Drago 2012, 321 con n. 11.

²⁵ Per l'interpretazione del passo rinvio a Lamagna 1998, 95-96. Estremamente produttivo risulta qui il confronto tra la memoria eliana e quella che più tardi riserverà a questi versi del *Georgos* Teofilatto Simocatta nell'epistola 27 (*ἀντὶ πυρῶν μυρρίνας, ἀντὶ κριθῶν κικτόν*, r. 3): la genericità del contesto in cui Teofilatto inserisce i versi di Menandro e la condivisione della citazione con altre fonti avallano la tesi di una fruizione esclusivamente mediata. Allo stesso *topos* Teofilatto allude ancora nell'epistola 5, dove il sintagma *πέτρας γεωργεῖν*, indubbiamente vicino alla giuntura dei versi iniziali del *Dyskolos* (3-4), è ormai irrigidito nell'uso della *langue* letteraria: vd. Barbieri 2003, 45 e 49 n. 24.

traccia preziosa. L'epistografo trasferisce al protagonista della lettera il carattere del giovane seduttore, immaturo e poco virile, del tipo etichettato da Polluce come «giovane delicato»²⁶, che nel *Georgos* ha attentato all'onorabilità della figlia di Mirrine. Si spiega così, con la diretta imitazione menandrea, il significato dell'epiteto *μαλακός* affibbiato al personaggio; altri (da Leone a Quillard) spiegano l'epiteto con il riferimento a presunti *double entendre* reconditi nella *iunctura* *βουβὸν ἐπήρηθη* (= «gli è spuntato un bubbone») o nei saluti finali alla «pecora dalla morbida lana», alla coppia di vacche, alla cagna e alla schiava (sono le rr. 5-7: *τὴν οἶν τὴν τὰ μαλακὰ ἔρια, ἦν ἐπαινῶ πρὸς σέ, παρ' ἐμοῦ πρόσειπε, καὶ τὸ βοῦδίῳ καὶ τὴν κύνα καὶ τὴν Μανίαν καὶ αὐτὴν χαίρειν κέλευε*)²⁷. Non deve, tra l'altro, stupire l'assenza di quei tratti di *machismo* che la nostra cultura attribuisce al tipo del donnaiolo “dongiovanni” e la caratterizzazione di un seduttore come “poco virile”: è stato ormai ampiamente chiarito come l'attitudine alla seduzione e allo stupro di ragazze perbene venga identificata nella commedia menandrea come carenza di autocontrollo, che è la faccia complementare dell'effeminatezza e dell'assenza di virilità matura²⁸.

²⁶ Sul versante iconografico liparese, la figura descritta dall'epitome del repertorio di Giulio Polluce (4.143-154) nel II secolo d.C. corrisponderebbe alla maschera di un giovane dal volto rotondo con guance piene, fronte liscia, naso piccolo un po' allargato, occhi socchiusi con palpebre superiori rigonfie: vd. Bernabò Brea 1981, 177 (fig. 279) e vd. anche Bernabò Brea 2001, 201 (273 a, b); la numerazione dei tipi di maschere offerta da Bernabò Brea segue quella canonica stabilita da Webster sulla scia di Polluce: cfr. Webster 1961 (1995³), 18 (per la maschera del 'giovane delicato'); sulle terracotte di Lipari vd. ora Handley 2011, 147-154.

²⁷ La gerarchia del gruppo familiare, che include la pecora, le giovenche, la cagna e la schiava, ha riscontro nel *Pluto* di Aristofane (vv. 1103-6), in cui Hermes chiama minacciosamente a raccolta, nominandolo analiticamente, tutto il gruppo cui Carione appartiene (il padrone, sua moglie, i figli, i servi, il cane, lo stesso Carione – con paradosso comico – e la scrofa); il passo aristofaneo è, peraltro, riecheggiato anche da Alcifrone (2.15.1), in cui il contadino protagonista invita ad un grande banchetto non solo il destinatario della lettera, ma anche sua moglie, i suoi figli, il suo colono e, per ultimo, il cane, fido guardiano delle greggi. Questi esempi mi pare rendano improbabile l'ipotesi di Quillard 1895, 68, secondo cui la pecora, di cui Comarchide è solito tessere le lodi, e la cagna individuino, in realtà, altrettante etere (in particolare, il paio di giovenche individuerebbe una coppia lesbica), in ossequio all'assimilazione etera-animale, peraltro non rara nella letteratura greca conservata (vd., in dettaglio, Drago 2007, 295-296, 406, 592-593); l'ipotesi è considerata verosimile da Leone 1975-76, 62 n. 4, secondo cui, tuttavia, con l'espressione «coppia di giovenche» l'epistografo allude al «'giogo' e cioè al paio di vacche (= cortigiane) che il padrone teneva abitualmente nel suo bordello»; scetticismo sull'interpretazione di Quillard mostrano, invece, Benner-Fobes 1949, 353. Per un'interpretazione alternativa di *Ἡμέρων ὁ μαλακός* e della formula di saluto finale vd. ora Smith 2014, 27-28.

²⁸ Vd. Ferrari 2001, p. XIX; un esempio per tutti è quello fornito dai *Sicioni*, dove il *μοιχῶδης* Moschione (v. 210) si contrappone al virile soldato Stratofane (definito *ἀνδρικός* al v. 215); vd. Belardinelli 1994, 170.

Un altro esempio, estremamente interessante per indagare il rapporto delle lettere di Eliano con la tradizione delle commedie di Menandro, è fornito dall'epistola nona, che è già stata decodificata nella sua genesi compositiva da una bella analisi di Augusto Guida (cui mi limiterò ad aggiungere qualche altro elemento a conforto)²⁹.

Nell'epistola, scritta da Cremete a Parmenone (o Parmenonte)³⁰, il protagonista ammette la bontà degli ammonimenti ricevuti dal suo corrispondente, cui esprime amare considerazioni sull'avidità – e la doppiezza – delle etere.

Χρέμης Παρμένοντι

Ὅψ' ἔμαθον ὅτι μοι συνεβούλευες καλῶς παιδεύων με ἀποδιδρά-
 σκειν τὰς ἐταίρας· λαβεῖν γὰρ κεχήνασι καὶ προσποιοῦνται φιλεῖν καὶ
 ἀποκλείουσι συνεχῶς καί, τὸ πάντων μοι βαρύτερον, πρὶν ὑπερπλησθῆ-
 ναι καὶ γενέσθαι διακορεῖς οὐ βούλονται συγκαθεύδειν, ἀλλὰ ἀκκίζον- 5
 ται καὶ θρύπτουσιν ἑαυτάς, εἶτα μυστιλῶνται πάλιν, καὶ λάθρα μὲν
 ἀν' αλοῦσι πάντα καὶ καταπίνουσιν ὑπὲρ τοὺς ἐργαστήρας τοὺς ἐν ἀ-
 γρῶ, παρόντων δὲ ἡμῶν ὠραῖζονται. ἐγὼ δὲ κατὰ χειρὸς ποιῶ πάν-
 τα καὶ σπεύδω καταλαβεῖν ἐν δύο τὰ σκέλη ἄρας καὶ ὑποστρέφειν 10
 ἐπὶ τὰς αἴγας πάλιν. ἐμέλλησα δὲ τὴν κάκιστα ἀπολουμένην Θηβαῖ-
 δα σαυλουμένην πρὸς με ἀράμενος μέσην εἶτα ρίψας εἰς τὸ κλινίδιον
 ἔχεσθαι τῆς σπουδῆς, ἀπόλοιτο δὲ ὁ στρατιώτης ὁ διακωλύσας με·
 Θρασυλέων, οἶμαι, ἦν ὄνομα αὐτῷ ἢ ἄλλο τι τοιοῦτο συμπεπλεγμένον
 θηρίῳ.

«Troppo tardi ho capito che mi consigliavi per il meglio quando mi raccomandavi di stare alla larga dalle etere: quelle restano a bocca aperta davanti alla prospettiva del guadagno, fingono di volerti bene per poi sbatterti regolarmente la porta in faccia e – questa è per me la cosa più seccante – non vogliono fare l'amore prima di essersi rimpinzate e saziare, ma fanno le santarelline e le schizzinose; poi tornano a inzuppare il pane e, lontano da occhi indiscreti, fanno fuori ogni cosa e divorano più di quelli che zappano la terra, mentre davanti a noi si danno un tono. Io di solito faccio tutto in gran fretta: alzo loro le gambe, le afferro in un batter d'occhio e me ne ritorno alle mie capre. Stavo per compiere l'impresa mentre quella stramaledetta Tebaide si dimenava vicino a me ed io la sollevavo per la vita, dopo averla sbattuta sul lettuccio. Vada alla malora il soldato che me lo impedì! Il suo nome credo fosse Trasileonte, o qualcosa del genere connessa a una belva.»

Come ha opportunamente rilevato Guida, nell'esame della lettera occorre partire dal dato esteriore dei nomi dei personaggi dal momento che «nel genere dell'*epistola ficta*, i nomi dei personaggi costituiscono [...] il primo e

²⁹ Integro qui (con qualche ripensamento) l'analisi parziale che ho dato di questa lettera in Drago 2013, 77-79.

³⁰ Παρμένοντι è lezione dell'Ambrosiano, il Matritense riporta Παρμενίωντι, l'Aldina Παρμένοντι: vd. Guida 2007, 340-341.

decisivo punto di orientamento per il lettore in quanto hanno la funzione di richiamargli immediatamente, come un'etichetta [...], l'ambito letterario di riferimento». E i nomi sono tanto più importanti perché «la lettera come tale, più che sulla trama e l'azione (quella che costituisce la caratteristica primaria del genere teatrale), volge e centra il suo interesse sul carattere del personaggio o dei personaggi in scena, che [...] devono emergere icasticamente e rapidamente nei tratti tipici del comportamento, nelle reazioni psicologiche, nei modi espressivi linguistici»³¹.

Il mittente e il destinatario della lettera ci riportano immediatamente all'ambito della commedia: Cremete è 'nome parlante'³² attribuito a un vecchio sgradevole e brontolone già nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane (il carattere del personaggio è chiaramente definito al v. 477) e anche nella già citata epistola 19 di Eliano, dove Cremete non è, come in questo caso, il mittente, ma il destinatario della missiva³³; stupisce certo che, nella nostra lettera, il nome non sia attribuito a un vecchio, bensì presumibilmente a un uomo giovane in quanto legato da un rapporto paideutico con il suo corrispondente (παιδεύω della r. 2 è verbo tecnico nel rapporto tra il servo e il suo giovane padrone): è già stato chiarito come questa violazione del legame univoco che nella commedia greca collega il nome del personaggio a un preciso tipo di maschera sia da addebitare all'influenza di Terenzio, che nell'*Eunuchus* (rifacimento dell'*Eunuchus* di Menandro, fatta salva la variazione dei nomi e l'interferenza del *Kolax* per i personaggi del parassita e del *miles gloriosus*), incorre nella stessa infrazione e attribuisce a Cremete la maschera di *adulescens*³⁴. Parmenone è un nome parlante costituito chiaramente da preposizione + participio («colui che rimane accanto», «fedele») che ben si addice a un servo ed è, infatti, nome di servo attestato in Filemone (nel *Moichos*) e di frequente nelle commedie di Menandro: *Samia*, *Plokion*, *Hypobolimaïos*, *Theophoroumene*³⁵; ed è anche il nome che prende il servo nel rifacimento

³¹ Vd. Guida 2007, 329-330.

³² Il nome è collegato dai linguisti a quello del pesce χρέμης = «pesce corvo» e connesso a χρεμετίζω = «nitrare, scalpitare» o forse anche a χρέμπτομαι = «scatarrare»: vd. Pape-Benseler 1911, 1690 s.v. Χρέμης; Bechtel 1917, 588; Chantraine, *DELG* 1272 s.v. χρεμετίζω; Beekes 2010, 1647-48 s.v. χρεμετίζω; vd. anche le ulteriori indicazioni contenute in Guida 2007, 332.

³³ Si tratta comunque di un'altra lettera che evidenzia una matrice comica: sull'intercambiabilità di nomi e personaggi come elemento di interrelazione tra le varie lettere del corpus eliano vd. ora le osservazioni di Smith 2014, 24.

³⁴ L'anomalia è rilevata già da Schmidt 1902, 183 e Jachmann 1934, 642 e, da ultimo, da Lefèvre 2003, 173-174; vd., inoltre, Guida 2007, 332 n. 14.

³⁵ Il nome è attestato anche in più recenti frustoli papiracei attribuibili al *Kitharistes* e alla *Hymnis* e pubblicati nel 2003 nella collezione dei papiri di Ossirinco: si tratta di *POxy.* 4642, edito da Nünlist, e di *POxy.* 4643, edito da Austin e Parsons. Più di recente, è stata proprio la

terenziano dell'*Eunuchus* (Davo nella versione di Menandro). Sorprende non poco, invece, il nome dell'etera, Tebaide: ci saremmo aspettati un nome comico ben identificabile, capace di richiamare al lettore un'etera della commedia e le sue vicende. Tebaide, invece, non è mai attestato come nome proprio di etera né come nome geografico indicante la provenienza dell'etera (la Tebana), non solo in commedia ma in tutta la letteratura sia greca che latina. Questa considerazione, insieme ad altri solidi argomenti cui accennerò dopo, hanno suggerito a Guida una probabile corruzione nel testo di Eliano e la brillante correzione del nome: è molto verosimile che la protagonista si chiami non già Tebaide, ma Taide, nome spesso sfigurato nella tradizione testuale; in particolare, si segnala un caso di piena corrispondenza con la nostra lettera: si tratta di un frammento menandro, il 168 K.-A., attribuito dalla tradizione manoscritta del paremiografo Zenobio a Menandro *nella Tebaide*, e dagli altri testimoni che citano lo stesso passo, Fozio e la *Suda*, alla *Taide*³⁶. E non è irrilevante che il nome di Taide registri una significativa consonanza con il nome dell'etera protagonista nell'*Eunuchus* di Terenzio.

Della *Taide* (dal nome della cortigiana di Alessandro Magno), una delle commedie di Menandro più celebri nell'antichità, sono superstiti solo pochi frammenti, di cui proprio il primo, il 163 K.-A. trasmessoci da Plutarco (*De aud. poetis* 19A) e attribuibile al prologo della commedia, presenta una sicura consonanza con la lettera di Eliano e ci rassicura sull'opportunità della correzione di Guida (peraltro segnalata con approvazione in apparato da Kassel e Austin); nel frammento, un personaggio non meglio identificabile entrava in scena ricalcando sapidamente l'invocazione omerica alla Musa e recitando un'invettiva contro l'etera Taide, che trova corrispondenza letterale con le prime parole dell'invettiva di Cremete contro la sua Taide nell'epistola eliana:

ἔμοι μὲν οὖν ἄειδε τοιαύτην, θεά,
 θρασεῖαν, ὠραίαν δὲ καὶ πιθανὴν ἄμα,
 ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά,
 μηθενὸς ἐρώσαν, προσποιουμένην δ' αἰί.

«Cantami, o dea, questa donna audace, fiorente e attraente, che commette *adikia*, che sbatte le porte in faccia, che fa richieste in continuazione, non è innamorata di nessuno e simula sempre.»

Insieme ai tratti comuni che definiscono l'identità del personaggio comico dell'etera, andrà rilevata la ripresa puntuale da parte di Eliano di alcune espressioni: *προσποιούνται φιλεῖν* della r. 3 della lettera richiama evidente-

presenza di un nome tipicamente comico come Parmenone a contribuire all'identificazione di un frammento papiraceo edito da Handley: vd. *POxy.* 5076 del 2011.

³⁶ Vd. Guida 2007, 330 con n. 12.

mente μηθενὸς ἐρώσαν, προσποιουμένην e ἀποκλείουσι della r. 4 dell'epistola rinvia a ἀποκλείουσαν. È suggestiva ipotesi di Frantz³⁷, ripresa anche da Leo³⁸ e poi da Webster³⁹, che Taide incarna la maschera dell'etera avida e opportunistica, accogliente solo in cambio di concreti benefici; a parere di Webster, in particolare, nel frammento citato si confronterebbe Taide, etera avida per eccellenza (non a caso definita κακίστη da Eliano, alla r. 12), con il modello dell'etera buona' introdotto da Filemone (fr. 198 K.-A. = Men. test. 17 K.-A.), così come racconta un aneddoto riportato da Ateneo (13, 594d: «Che il poeta Menandro amasse Glicerà è noto, ma se ne pentì: anche Filemone amava un'etera e la chiamò 'buona' nella sua commedia; Menandro scrisse in risposta che nessuna etera lo è»)»⁴⁰.

E tuttavia, se, come dicevamo, la costellazione onomastica della lettera eliana riflette la versione terenziana dell'*Eunuchus*, non solo di nomi si tratta, dal momento che tutta la scenetta descritta nella lettera trova corrispondenza nella commedia e diventa anzi comprensibile solo con l'identificazione di tale ipotesto: la lunga tirata contro l'ingordigia delle etere, che poco ha a che fare per la verità con l'episodio della tentata violenza, ha senso solo in relazione al testo di Terenzio, dove proprio il servo Parmenone (destinatario della lettera eliana, cui Cremete scrive dandogli ragione per i suoi ammonimenti) ricorda, ai vv. 929-940, l'indole avida delle etere, la loro propensione al cibo e, come in Eliano, la consuetudine di inzuppare il pane, «fare la scarpetta» (μυστιλάομαι della r. 7 è voce verbale tecnica derivante da μυστίλη = «pezzo di pane scavato e usato come cucchiaio»)»⁴¹, icastico particolare per il resto assente in tutta la letteratura comica greca e latina

³⁷ Frantz 1891, 68.

³⁸ Leo 1912, 239 con n. 2.

³⁹ Webster 1974, 148.

⁴⁰ Alla *Taide* di Menandro andrebbe attribuito, secondo McC. Brown e Parsons, anche *POxy.* 1153 = fr. adesp. 1153 K.-A.

⁴¹ Si confrontino, in particolare, i vv. 930-931 (*id verost quod ego mi puto palmarium, / me reperisse quo modo adulescentulus / meretricum ingenia et mores posset noscere / mature, ut quom cognomi perpetuo oderit*) con le rr. 2-3 (συνεβούλευες λαλῶς παιδεύων με ἀποδιδράσκειν τὰς ἐταίρας), i vv. 933-935 (*quae dun foris sunt nil videtur mundius, / nec mage compositum quicquam nec magis elegans / quae com amatore quom cenant ligurriunt*) con le rr. 6-9 (ἀκκίζονται καὶ θρύπτουσιν ἐαντάς, εἶτα μυστιλῶνται πάλιν, καὶ λάθρα μὲν ἀν'αλοῦσι πάντα καὶ καταπίνουσι ὑπὲρ τοὺς ἐργαστήρας τοὺς ἐν ἀγρῶ, παρόντων δὲ ἡμῶν ὠραῖζονται), i vv. 937-939 (*harum videre inluviem sordes inopiam, / quam inhonestae solae sint domi atque avidae cibi, / quo pacto ex iure hesterno panem atrum vorent*) con le rr. 7-8 (εἶτα μυστιλῶνται πάλιν, καὶ λάθρα μὲν ἀν'αλοῦσι πάντα). Su μυστιλάομαι, voce verbale attestata in diversi luoghi aristofanei (*Eq.* 827, dove è usata in senso metaforico, 1168, *Plu.* 627) e reimpiegata da Luciano nel *Lessifane* (5), vd. Bonner 1909, 43; sul senso 'tecnico' del verbo vd. Pellegrino 2000, 94-95.

pervenutaci, dove pure non mancano attestazioni sull'ingordigia delle etere⁴².

La situazione di base dunque attinge al rifacimento terenziano dell'*Eunuchus* (che è l'ipotesto della lettera) cui, come abbiamo visto, si affianca un esplicito richiamo all'*incipit* della *Taide* di Menandro.

Certo, la commedia agisce, oltre che come ipotesto, anche come grammatica generica di riferimento, intrecciando con il testo di Eliano una relazione di tipo metatestuale, organica ai codici culturali. Questo è vero per il tema delle righe iniziali (il motivo comico – anche se non esclusivamente comico – dell'avidità delle etere), e per l'episodio della parte finale (il rapporto sessuale consumato in tutta fretta, la violazione della donna, fanciulla illibata o etera), che è motivo che attraversa la commedia greca dall'*archaia* alla *nea* sia pure con differenti declinazioni: nell'*archaia*, è consueto il motivo dell'esuberanza sessuale di vecchi libidinosi (è il caso di Trigeo nella *Pace* di Aristofane, di Diceopoli negli *Acarnesi*, di Lisidamo nella *Casina* plautina, modellata su una commedia di Difilo, o di Demifone nel *Mercator* di Plauto, ispirato da Filemone); in Menandro, acquista inedito spessore l'episodio di violenza, generalmente ai danni di una fanciulla di condizione libera, che determina i presupposti dell'azione scenica (è così ad esempio, nella *Samia*, negli *Epitrepontes*, nello *Heros*, nel *Georgos*). Il tratto subitaneo dell'azione del protagonista di Eliano (cfr. rr. 10-11: ἐν δύο τὰ σκέλη ἄρα)⁴³ mi pare

⁴² In alcune lettere di Alcifrone (4.10.1, 5.13.15, 4.14.5), la voracità delle etere si accompagna all'astinenza forzata dal cibo e all'ostentazione della pudicizia (va rilevato che nelle epistole citate è il verbo ἀκκίζω a indicare, come in Eliano, la simulazione). È interessante, tuttavia, osservare che questo tratto peculiare della figura dell'etere, attestato anche altrove in ambito epistolografico (è il caso di Aristaenet. 2.18.19-22, dove una cortigiana, inizialmente contegnosa, si limita ad assaggiare il cibo servito con stoviglie d'argento, per poi perdere questo forzato ritengo quando il vasellame è d'oro e le pietanze servite presumibilmente più prelibate), è avvalorato dall'uso del verbo ἀκκίζω sin dalla commedia: in un frammento del *Ritorno alla giovinezza* di Filippide (5 K.-A.), conservato da Ateneo (9.384f), l'etere Gnatena, altrove ricordata come compilatrice di leggi simposiali per i suoi amanti (Ath. 13.585a-b) e per la sua ingordigia (il nome è connesso a γνῶθος = «ganascia»), ingurgita avidamente gli ὄρχεις, segnalandosi così tra le altre commensali per voracità alimentare e sessuale. Andrà ricordato che una precettistica simposiale rigorosa raccomandava alle etere di mantenere a tavola una condotta elegante e di mangiare con moderazione: cfr., ad esempio, il fr. 41 K.-A. del *Gobbo* di Eubulo, dove si descrive presumibilmente un'etere costumata, che non riempie la bocca di cibo, né strappa a brani le carni, ma assaggia le pietanze con compostezza, come una vergine milesia. Un simile comportamento, ritenuto auspicabile anche da Ovidio (*Am.* 1.8.35 ss. e *Ars* 3.755-6), è caldeggiato in Luciano (*DMeretr.* 6.3), dove la madre-mezzana suggerisce alla figlia di toccare appena, in punta di dita, le cibarie e di non riempirsi la bocca di bocconi smisurati. In Menandro, la contiguità (necessaria) delle cortigiane al cibo e ai banchetti viene ricordata nella *Samia*, nel riferimento di Demea alle etere, che «per racimolare dieci dracme [...] corrono ai banchetti e bevono vino puro fino a morire, oppure, se non ci mettono tutto il loro impegno, fanno la fame» (vv. 392-395).

⁴³ Secondo Leone 1975-76, 58, il passo «è forse mutilo o corrotto»: ἐν è emendamento di

possa trovare un fondamento, diciamo così ‘teorico’, in quanto espresso da Cherea nel *Dyskolos*: «in queste faccende, Sostrato, io mi regolo così. Se un amico cerca il mio aiuto perché si è innamorato di un’etera, gliela rapisco e gliela porto immediatamente. Mi ubriaco, appicco incendi, taglio corto con le chiacchiere: bisogna raggiungere lo scopo prima ancora di indagare chi sia. E questo perché ogni lentezza esaspera la passione, ma un’immediata soddisfazione subito la placa» (vv. 57-63).

E ci riportano alla commedia nuova e a Menandro anche le maschere al centro della vicenda di cui Cremete riferisce, ovvero l’etera e il soldato. Noto, in particolare, che la contrapposizione del protagonista della mancata violenza al soldato che impedisce lo stupro sembra riprodurre una dicotomia attestata sulla scena menandrea, dove frequentemente giovani seduttori sono avversati nei loro propositi da più o meno risolti militari: è il caso dei *Sicioni*, dove il *μοιχώδης* Moschione è contrastato, nell’aspirare all’unione con Filumena, dal soldato Stratofane, ma anche della *Perikeiromene*, dove ancora Moschione, fedele alla maschera del seduttore, bacia all’improvviso la ragazza incontrata sulla soglia di casa e deve vedersela col soldato Polemone; è anche lo schema che emerge dall’*Eunuchus* di Terenzio (da quanto sappiamo piuttosto fedele all’originale menandro), dove le *avances* dell’*adulescens rusticus* Cremete nei confronti di Taide, provocano la gelosa reazione del soldato. Anche nel caso di Eliano viene rispettato questo schema narrativo: il rivale del protagonista Cremete è, ancora una volta, un soldato.

E un’ulteriore contaminazione penso si possa scorgere proprio a partire dal nome del soldato, *Thraso* nell’*Eunuchus* terenziano: Eliano opera una lieve variazione (che gli consente il gioco sulla bestialità del personaggio)⁴⁴ e introduce il riferimento a un altro celebre soldato che aveva dato il nome a una commedia menandrea, *Θρασυλέων*. Il titolo di questa commedia, che un fine conoscitore della commedia menandrea come Arnott indicava in una lapidaria nota a piè di pagina come uno dei modelli di questa lettera di Eliano⁴⁵, compare, insieme ad altri, tra cui la *Taide*, in un elenco fornitoci da Alcifrone (4.19.19). E in una delle sue ‘tirate’ antiepicuree, Plutarco (*Non posse suaviter vivi sec. Epic.* 1095d) menziona Trasonide e Trasileonte come maschere adatte a suscitare fragorosi applausi nel pubblico, laddove Giuliano nel *Misopogon* (349C) ricorda, insieme al tipo Smicrine (il «vecchio misan-

De Stefani 1901, 483 in luogo di *ἐν/ εἰς* dei codici, *ἐς* dell’Aldina e indica, come già chiarito dai lessici antichi (Phot. *ε* 860 Theod. = *Sud.* *ε* 1193 Ad.) e confermato da un frammento dell’*Uomo di Efeso* di Menandro (152 K.-A.), un’azione subitanea (vd. Cazzaniga 1972, 50 n. 2).

⁴⁴ A torto Quillard 1895, 80 suppone qui, come interpretazione alternativa, un riferimento alla ferinità dell’etera: si sta alludendo, infatti, alla «belva» riecheggiata dal nome del soldato. Sull’interazione simbolica uomo-animali sottesa nella lettera vd. ora Smith 2014, 29-30.

⁴⁵ Vd. Arnott 1982, 302 n. 32.

tropo»), anche Trasileonte (lo στρατιώτης ἀνόητος, il «soldato sciocco»). Non ci sono pervenute porzioni di testo che ci permettano di ricostruire i tratti fondanti del *Trasileonte* e di capire dunque quali elementi Eliano possa aver attinto in questa lettera⁴⁶. Mi limito ad osservare che, in un frammento del *Trasileonte*, il 181 K.-A., si legge una comica variazione del motivo dello γνῶθι σαυτόν, che appare pienamente coerente all'incapacità dichiarata dal protagonista dell'epistola eliana di conoscere la reale personalità delle etere:

κατὰ πολλά γ' ἐστὶν οὐ καλῶς εἰρημένον
τὸ γνῶθι σαυτόν· χρησιμώτερον γὰρ ἦν
τὸ γνῶθι τοὺς ἄλλους

«Non è corretto quello che si dice di solito “conosci te stesso”; sarebbe meglio “conosci gli altri”»⁴⁷.

Università di Bari

ANNA TIZIANA DRAGO

⁴⁶ Ma vd. quanto Arnott (2000, 530-531) scrive a proposito di *PAnt.* 55 (numerato tra gli adespoti da Kassel e Austin: fr. 1096 = *CGFP* 242 = *fab. inc.* 7 Arnott = pp. 354-355 Sandbach²), che reca al margine del v. 55 = fr. (b)^v 3 la sigla nominale θρασ', interpretata dallo studioso, con solidi argomenti (vd. Austin 1967, 124 n. 3), con *Trasileonte*; secondo la ricostruzione di Arnott (2000, 533-534), il fr. b del papiro, in cui si evidenzia la presenza di un adultero e di un giovane uomo (Moschione), conterrebbe una contesa legale tra il soldato e il giovane.

⁴⁷ Sul motivo dello γνῶθι σαυτόν nella produzione della *nea* (con particolare attenzione a Menandro) rinvio all'ampia trattazione di Ingrosso 2010, 246-248.

Riferimenti bibliografici

- G. Anderson, *Alciphron's Miniatures*, in «ANRW» II 34.3 (1997), 2188-2206.
- W. G. Arnott, *Pastiche, Plesantry, Prudish Eroticism: the Letters of 'Aristaenetos'*, «YCIS» 27, 1982, 291-320.
- W. G. Arnott, *Menander*, ed. with an English Translation, III, Cambridge Mass.-London 2000.
- C. Austin, recensione a D. C. De Pozzi (ed.), *Menandro: El misantropo. Δύσκολος*, Buenos Aires 1965 e a C. Dedoussi, *Μενάνδρου Σαμία. Εισαγωγή, υπόμνημα, κείμενο*, Ἀθήνα 1965, «Gnomon» 39, 1967, 121-127.
- A. Barbieri, *La circolazione dei testi menandrei nei 'secoli ferrei' di Bisanzio: la testimonianza di Teofilatto Simocatta*, «MEG» 3, 2003, 43-51.
- F. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle a.d.S. 1917.
- R. Beekes (with the assistance of L. van Beek), *Etymological Dictionary of Greek*, I-II, Leiden-Boston 2010.
- A. M. Belardinelli, *Menandro. Sicioni*, Introduzione, testo e commento, Bari 1994.
- A. R. Benner - F. H. Fobes, *Alciphron, Aelian, Philostratus. The Letters*, Cambridge (Mass.)-London 1949.
- L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.
- L. Bernabò Brea (con la collaborazione di M. Cavalier), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001.
- A. Blanchard, *Destins de Ménandre*, «Ktèma» 22, 1997, 213-225.
- A. Blanchard, *La comédie de Ménandre. Politique, Éthique, Esthétique*, Paris 2007.
- H.-D. Blume, *Menander*, Darmstadt 1998.
- C. Bonner, *On Certain Supposed Literary Relationships*, «CPh» 4, 1909, 32-44.
- G. Cavallo, *Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali e culturali*, in A. Giardina (ed.), *Tradizione dei classici, trasformazioni della cultura*, Roma-Bari 1986, 83-172, 246-271.
- I. Cazzaniga, *Animadversiones criticae in Cresconii Corippi 'Iohannida'*, «RFIC» 100, 1972, 46-67.
- P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris 1968-1980.
- W. Christ, *Geschichte der griechischen Litteratur*, umgearbeitet von W. Schmid - O. Stählin, II, München 1924⁶.
- A. Dain, *La Survie de Ménandre*, «Maia» 15, 1963, 278-309.
- E. L. De Stefani, *Per il testo delle Epistole di Eliano*, «SIFC» 9, 1901, 479-488.
- D. Domingo-Forasté, *Claudii Aeliani Epistulae et fragmenta*, Stuttgartiae 1994.
- K. J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1968.
- A. T. Drago, *Aristeneto. Lettere d'amore*, introduzione, testo, trad. e commento, Lecce 2007.
- A. T. Drago, *Palombe e colombe (Ael. ep. 19)*, «Lexis» 30, 2012, 493-504.
- A. T. Drago, *Epistolografia e retorica: Teofilatto Simocatta, ep. 27*, in U. Criscuolo (ed.), *La retorica fra Tardo antico ed età bizantina: idee e forme (Convegno Internazionale, Napoli 27-29 ottobre 2011)*, Napoli 2012, 317-328.
- A. T. Drago, *Su alcuni (presunti) casi di imitazione letteraria: le epistole di Eliano e di Alcifrone*, in *Vox* 2013, 71-86.
- P. E. Easterling, *Menander: Loss and Survival. ζώεις εις αἰῶνα (AP 9.187)*, in A. Griffiths (éd.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in honour of E. W. Handley*, London 1995, 153-160.
- F. Ferrari, *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001.

- G. Frantz, *De comoediae Atticae prologis*, diss. Argent., Augustae Treverorum 1891.
- G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (*Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. a cura di R. Novità, Torino 1997).
- A. Guida, recensione a D. Domingo-Forasté 1994, «Sileno» 21, 1995, 283-285.
- A. Guida, *Convertire il dyskolos: da Menandro a Eliano (con un'appendice su Giuliano)*, in G. Bastianini - A. Casanova (edd.), *Menandro. Cent'anni di papiri. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 12-13 giugno 2003*, Firenze 2004, 165-184.
- A. Guida, *Da Menandro a Eliano attraverso Terenzio. Personaggi comici fra corrottele e interferenze linguistiche*, «Eikasmós» 18, 2007, 325-341.
- E. Handley, *The Rediscovery of Menander*, in D. Obbink - R. Rutherford (edd.), *Culture in Pieces. Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford 2011, 138-159.
- R. Hercher, *Epistolographi Graeci*, Parisiis 1873.
- O. Hodkinson, *Aelian's "Rustic Epistles" in the context of his corpus: a reassessment of Aelian's literary programme and qualities*, in Vox 2013, 257-310.
- O. Hodkinson - P. Rosenmeyer - E. Bracke, *Epistolary Narrative in Ancient Greek Literature*, London 2013.
- R. Höschel, *Greek Comedy, the Novel, and Epistolography*, in M. Fontaine - A. Scafuro, *The Oxford Handbook of Ancient Comedy*, Oxford (in corso di stampa).
- R. Hunter, *A Study of Daphnis and Chloe*, Cambridge 1983.
- P. Ingrosso, *Menandro. Lo scudo*, Introduzione, testo, trad. e commento, Lecce-Brescia 2010.
- J. Irmscher, *Menander in Byzanz*, in F. Zucker (ed.), *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, Berlin 1965, 207-233.
- G. Jachmann, *Terentius*, in RE V/A (1934), 598-650.
- J.-M. Jacques, *La résurrection du Dyscolos de Ménandre: ses conséquences*, «BAGB» 1959, 200-215.
- J. F. Kindstrand, *Claudius Aelianus und sein Werk*, in «ANRW» II 34.4 (1998), 2954-2996.
- M. Lamagna, *Il campo di Cleeneto: elementi socioeconomici nel 'Georgos' di Menandro*, «Sileno» 24, 1998, 93-107.
- E. Lefèvre, *Terenz' und Menanders Eunuchus*, München 2003.
- F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin 1912².
- P. L. M. Leone, *Claudii Aeliani Epistulae rusticae*, Milano 1974.
- P. L. M. Leone, *Le lettere rustiche di Claudio Eliano*. Introduzione, traduzione e note, «AFL» 7, 1975-76, 55-74.
- E. Magnelli, *Aelian's Epigrams in Praise of Homer and Menander: Greek Tradition in the Suburbs of Rome*, di prossima pubblicazione
- G. Mastromarco - P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Milano 2008.
- S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge 2013.
- E. Norden, *La prosa d'arte greca dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, edizione italiana a cura di B. Heinemann Campana con una *Nota di aggiornamento* di G. Calboli e una *Premessa* di S. Mariotti, Roma 1986 (tr. it. di *Die Antike Kunstprosa. Vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig 1915³).
- W. Pape - G. Benseler, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, Braunschweig 1911.
- M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell' 'Archaia'*, Bologna 2000.
- P. Perrone, *Intersezioni tra lessico medico e comico: il caso di βουβών e βουβωνιῶ* (*Ar. V. 275a-277a; Men. Georg. 48, 50-2*), «Lexis» 31, 2013, 201-212.
- P. Quillard, *Les Lettres rustiques de Claudius Aelianus Prenestin traduites du grec en français*, Paris 1895.
- H. Reich, *De Alciphronis Longique aetate*, Königsberg 1894.

- O. Ribbeck, *Agroikos. Eine ethologische Studie*, Leipzig 1885.
- E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914³.
- P.A. Rosenmeyer, *Ancient Epistolary Fictions: The Letter in Greek Literature*, Cambridge 2001.
- W. Schmid, *Bericht über die Literatur zur zweiten Sophistik aus den Jahren 1894-1900*, «JAW» 108, 1901, 259-260.
- K. Schmidt, *Die griechischen Personennamen bei Plautus*, «Hermes» 37, 1902, 173-211.
- C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966.
- M. Sicherl, *Griechische Erstausgaben des Aldus Manutius*, Paderborn 1997.
- S.D. Smith, *Man and Animal in Severan Rome: The Literary Imagination of Claudius Aelianus*, Cambridge 2014.
- V. Steffen, *De Callippidis et Cnemonis litterarum commercio*, in *Studi in onore di Q. Cataudella*, Catania 1972, II, 295-304 (cfr. anche Id., *Dialog Kallippidesa z Knemonem*, «Eos» 60, 1972, 255-262).
- I. L. Thyressen, *Quatre lettres de Claude Elien inspirées par le Dyskolos de Menandre*, «Eranos» 62, 1964, 7-25.
- J. Toepffel, *De Eupolidis Adulatoribus*, Lipsiae 1846.
- O. Vox (ed.), *Lettere Mimesi Retorica. Studi sull'epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*, Lecce-Brescia 2013.
- T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy* («BICS» Suppl. 11), London 1961 (1995³, ed. by J. R. Green and A. Seeberg, «BICS» Suppl. 50).
- T. B. L. Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester 1974.

METHODS OF HUMANIZATION AND SYMPATHY ESPECIALLY IN REFERENCE TO THE TRADITIONAL ODD CHARACTERS

The most important changes and developments in the form, the structure and the content, the various motifs and the social character types of comedy from Aristophanes to the New Comedy and Menander as well as the Peripatetic influences¹ have been repeatedly marked out by scholars and the bibliography is extensive².

Another, however, important factor not to be neglected is the personality of the comedians themselves and their personal contribution to the formation of the dramatic comic art³. The formation of the typology of the comic types and characters is the work mainly of the Middle Comedy poets⁴.

Menander, as Webster⁵ has noted, shows two supreme skills, a) he is able to make the situation in a play «completely convincing, immediate and particular», and b) to invest his comedy with the «humane view of life».

We intend to investigate briefly this last point, which we believe is almost idiosyncratic of the Menandrian dramatic art⁶. We will do this by sug-

¹ The influence of Aristotle's *Poetics* and *Ethics* and of Theophrastus, is unquestionable. Menander presents a natural κατὰ τὸ εἰκός development of his "mythos" and plot of his comedy, which is based on individual physical characteristics of the persons of his drama. His realism embraces both the hypothesis and the plot, as well as the characters, the language, the situations etc, with the exception of the divine prologues. According to Aristotle, οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον (*Poetics* 1451a36 f.), συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων (1451b12). As regards the delineation of the ethos of his characters it is evident that some of their principal traits are the moving power of their actions and of the development of it, as e.g. the avarice of Smikrines and the honesty and intelligence of Daos in the *Aspis* etc. (cf. Webster 1974, 68). As for the influence of Aristotle and the peripatetic school in general see Barigazzi 1965.

² Until at least 1995 see Katsouris 1995, under the numbers 1527-1546.

³ Aristophanes for the Old, Antiphanes and Alexis for the Middle, and Menander for the New Comedy, it is certain that they had contributed greatly in its formation. Important is also the tradition. The structural and thematic frames, the persons of the drama, the fact that these plays were performed in an open theatre within the framework of religious celebrations, all these were in themselves limitations, within which the comic poet could develop his own originality.

⁴ See especially Nesselrath 1990.

⁵ Webster 1974, 110.

⁶ It should be noted, however, from the beginning that our observations and conclusions are relative, since they are based on incomplete information, because no complete comedies are extant from the Middle Comedy except from fragments and, moreover, from the New Comedy are extant in the Greek original almost exclusively a few comedies of Menander. The

gesting some characteristic ways and methods, with which he succeeds in his aims, that is to present his characters more humane in such a way as to attract the sympathy of the audience.

First the question, how does Menander understand humanity⁷?

Ὡς χαρίεν ἐστ' ἄνθρωπος, ὅταν ἄνθρωπος ᾖ (fr. 707 K.-A.)

«How charming is a human being, when he is human».

This proverbial phrase of Menander probably characterizes more than anything else his dramatic art. A human being is not human, when he does not behave with gentleness, understanding and goodness, when he does not put himself rightly in the world, the society and his fellowmen, when he behaves like omnipotent and omniscient with arrogance either because of his social status or his richness, when he does not recognize, accept and confess his own mistakes and does not repent, when moreover he does not accept the blows of the Fate recognizing his own mortality and that it is the fate of all living beings to share in goods and misfortunes, and of course of death. The γνῶθι σαυτόν⁸ «know thyself» is of primary importance, as it is important the «know the others»⁹. The former is equivalent to knowing your own situation and what should be done in each particular case¹⁰, the latter because it is much more useful. The person who has these characteristics is the most charming being, but when he is lacking in these he is ἀπάνθρωπος¹¹ (in-human).

The words ἄνθρωπος, ἀνθρώπινος and ἀνθρωπίνως take their true meaning, when they are in accord with the above observations¹². The human νοῦς (intelligence) is inferior to Τύχῃ (Chance)¹³. To suffer is ἀνθρώπινον¹⁴,

other comedians, like Philemon and Diphilos, are known only from fragments and Plautine adaptations.

⁷ Barigazzi notes that the humanity of Menander extends not only to the society of the free men, but it embraces inevitably all the human beings (Barigazzi 1965, 17. Chapter three, pp. 46-68, with the title *Homo sum: humani nil a me alienum puto*, Ter. *Heaut.* 77, is quite important for our subject).

⁸ *Aspis* 191. It is quite interesting that the reference to the well-known proverb is made by the slave Daos in his conversation with Smikrines.

⁹ In the *Thrasyleon*, fr. 181.2-3 K.-A. someone says that it is more useful to know the others (τὸ γνῶθι τοὺς ἄλλους).

¹⁰ *Koneiazomenai* fr. 1.1 K.-Th.

¹¹ Like Cnemon in the *Dyskolos* (v. 6).

¹² As it is noted by Gomme-Sandbach 1973, on v. 17 of the *Samia*, “the idea that man is by nature admirable, pride in being human, and the belief that to be human means to be humane, are concepts more than once expressed by Menander’s characters».

¹³ *Hypobolimaios or Agroikos* fr. 372.2 K.-A. and *Titthe* fr. 349.2-3 K.-A. See also Katsouris 2004, s.v. Τύχῃ and τύχη.

¹⁴ *Epitrepontes* fr. 10.2 Sandbach.

as human is also to fall in love or to desire to be with a woman¹⁵. To endure with patience and resignation even the death of someone beloved or whatever comes to one's life, is an attitude appropriate to a human being as mortal¹⁶. The fact that one is human is sufficient to know that misfortunes are on their way to his life¹⁷.

Craton in the *Theophoroumene*, fr. 1, as any other citizen, gets indignant, when he sees that a good, gentle and brave man does not enjoy the goods that are proper to his ethos, contrary to what happens in the society where successful are first of all the cajoler, then the sycophant and the κακοήθης (wicked). In the *Samia*, 7-17, Moschion in his monologue admits that he became ἄνθρωπος, because Demea, his father, took care in order that he should grow up properly, having all goods while he was a child and then as grown up having the possibility to have dogs and horses and even to be a choregos; but most important of all, he could be useful to those of his friends who were in need. He refutes another preconception about the legitimate and illegitimate children, giving a new dimension to it. Since the time someone is born, there is no difference between the one and the other. The real difference is between a good and a bad and wicked person; the former is legitimate, the latter is illegitimate¹⁸. Ἄνθρωπος is not only the rich, but also the poor; for this reason one should not aim at things beyond his powers¹⁹.

Greed, avarice, cupidity, impudence and violence, injustice, ungratefulness, wickedness, hate, cruelty, rage, rudeness, arrogance, jealousy, are negative traits of the ethos of an ἄνθρωπος²⁰.

The recognition of one's mistake, of the ἁμαρτία, is a way of his "humanization", of acceptance of his mortal nature. As someone says in the *Rhapizomene*, fr. 358.4, success or failure is due to God, it is not due to a negative or positive trait of the character or the way one behaves. To contemplate mistakes is not characteristic of a perchance person²¹. How serious is the mistake no one could calculate it, unless after the consequences are obvious²².

¹⁵ *Samia* 22.

¹⁶ *Aspis* 166, 260, fr. 874 K.-A. Not to be able to accept a misfortune as a mortal being, this is not proper to man (*Misoumenos* 703).

¹⁷ Fragments 602.10 and 847 K.-A. See also *Androgynos or Kretan* fr. 50.2 K.-A.

¹⁸ *Samia* 135-142.

¹⁹ *Phasma* 31-33 Sandbach.

²⁰ See fragments *722.1, 188.6 K.-A., *Epitrepontes* 433, *Perikeiromene* 368, and fr. 732 K.-A.

²¹ Fr. 452.2 K.-A.

²² *Stratiotai* fr. 334.2 K.-A.

Some of the methods used by Menander to achieve his aims are:

1) The divine expository prologue speech, which similarly as it happens in Euripides places the spectators in an advantageous position in reference to the dramatic personae, since they are given information about facts which is unknown to these persons. Thus, the spectators feel sympathy for the actions and the reactions of the persons of the play, thinking that in a way they are victims of Chance or Ignorance. This happens in all the comedies of Menander²³.

2) The misunderstandings which are created from the ignorance of the real facts, which sometimes lead to confrontations and inter-family turmoil. Quite often these come to such extreme that the comic poet artfully with the interposition of some more light and humorous scenes and characters, as e.g. of the *mageiros*, diminishes this emotional intensity. It should be noted that misunderstanding is often a very good means to produce smile or even laughter. There is a great variety of this motif, which we have examined in a monograph²⁴.

3) The facts *per se*, as for instance the death and the funeral. In the *Aspis* Daos' appearance on stage at the beginning of the play carrying the battered shield of his young master, whom he believes is dead, although he is alive but missing, the message of his death, the captives – boys and girls – who are carried tied as a booty of war, all these beyond any doubt create an atmosphere not at all comic producing the sympathy and compassion of the spectators, some of whom in those days probably had similar experiences²⁵. Moreover, Daos' honesty and humanity, especially in contrast to the avarice, the meanness and pusillanimity of Smikrines, the free man, uncle of the missing young man, produce a sincere sympathy. His willingness to console the relatives of his "dead" master and his advice to face this event ἀνθρωπίνως, his ironic depreciation of himself compared with the free man Smikrines, by saying that he is a Phrygian slave, and that for this reason what seems good to free men seem to him awful and *vice versa*, and even that Smikrines as a free man φρονεῖ βέλτιον εἰκότως (naturally he is more prudent), and his answer to the *trapezopoios*, the cook's assistant, who regards him as stupid, because he had such richness at his disposal and instead of running away he came back home, all these delineate a slave who attracts the sympathy of the audience. The last scenes of the *Aspis* are not extant and we do not know, whether the old man at the end recognized his fault and showed some signs of humanity. In the divine prologue the goddess

²³ See Katsouris 1997, with bibliography at 127 ff.

²⁴ See Katsouris 1976.

²⁵ Cf. Katsouris 1975, 105 ff.

Tyche referring to him she says that Smikrines surpasses all humans in wickedness and that he does not acknowledge either relative or friend because of his extreme avarice, does not care at all about all those things which are regarded shameful, in order to get what he wants.

Similarly, in the first scene of the first act of the *Andria*, Simo, the father of Pamphilus (the young man who had raped and left pregnant Glycerium, Chrysis' sister), narrates to his slave Sosia how he discovered his son's love-affair with the supposed courtesan. And all this in an extensive narrative about the death and funeral of Chrysis, in which his son had taken part; during the funeral, seeing his beloved to be ready to throw herself in the pyre of her sister, he rushed towards her to save her and she fell in his embrace crying, something which proved their familiarity. The reaction of Sosia and then of Simo towards the death of Chrysis produce a smile, which tones down the grave atmosphere of death and funeral.

4) Recognition of one's mistake and repentance. The most characteristic examples are in the *Dyskolos* and the *Epitrepontes*²⁶. Impressive is Kneumon's repentance after his *dyscolia* and his *misanthropy* in his social relations, even with his close relatives and Gorgias, the son of the widow he married. In a speech, an apology for his behavior in life, he recognizes his mistake²⁷ saying ἐν δ' ἕσως ἡμαρτον ὅστις τῶν ἀπάντων ὥμην / αὐτὸς αὐτάρκης τις εἶναι καὶ δεήσεσθ' οὐδενός, that his only mistake was that he believed that he was self-sufficient and that he needed no one and explains that the reason of his previous behavior was due to his belief, formed by his everyday experience, that people are interested only in their own profit and that they did not care about anything and anyone else. Now he understands, as he says, that in every circumstance everybody needs someone else to come to his help. As Barigazzi says, *philanthropia* has triumphed over *misanthropy*²⁸.

In the *Epitrepontes* the misunderstanding caused by ignorance of the real facts leads Charisios to the courtesan Abrotonon, where he drinks his pain, because he believes wrongly that the child which was born by Pamphile, his wife, five months after his marriage, is not his own. Later, his wife's father, Smikrines, appears on stage with the intention of getting his daughter away from her husband, because he feels indignation caused by his son-in-law's unacceptable behavior, on the one hand spending the dowry of his wife and

²⁶ Sostratos (*Dyskolos* 75 ἡμαρτον...) reacting to the parasite's astonishment after he had heard from the young man that he had sent his slave to ask from the old man, the father of the girl he fell in love, to marry her, expresses immediately his repentance for this action. But this is a minor point aiming at the characterization of the young man.

²⁷ *Dyskolos* 709-747. See also Katsouris 1975, 86 ff.

²⁸ For similar thoughts in other Menandrian fragments see Barigazzi 1965, 50.

on the other having a child by a courtesan. Pamphile, however, does not want to leave her husband. Charisios, having listened to this conversation, believes that his wife, although she thinks that he had got a child with the courtesan, shows nobility and does not want to leave him. Then he realizes his great mistake – that he did not forgive her for the supposed *hamartia*, whereas she had pardoned him having done the same. This repentance takes a central and very significant position in the comedy and is transferred to the spectators both indirectly, with Onesimos' lively narrative in which several quotations are included from the monologues of his young master inside the house and directly through the presence of Charisios on stage²⁹. From all the plays of Menander Charisios' repentance is the most intense and the most sensational. The intensity of the situation is slightly lowered because of the knowledge which the spectators have of the real facts on the one hand and from the verbal exaggerations of Onesimos, which refer to Heracles' madness in the homonymous play of Euripides³⁰. Charisios reproaches himself as barbarian and cruel, because he did not forgive his wife's ἀτύχημα, speaks about himself ironically as impeccable, incorruptible and faultless, as someone who knows to distinguish the good and the bad. The god had treated him as he deserved, has proved to him that he is human. «You, most miserable creature, you speak and behave with arrogance, you do not accept with patience your wife's involuntary fault. I will show you that you too have done the same fault, and then your wife will behave to you leniently, whereas on the contrary you humiliate her. You will prove yourself as being not only unfortunate, but rude and ungrateful».

Demeas in the *Samia* 695-712, after the misunderstanding was resolved, recognizes his own fault in front of Moschion saying that he had wrongly and unjustly suspected him, that ignorance was the cause of his fault and rage, and asking to forget one day of his (Demeas') life, on which this mistake was made. Reciprocal recognition of one's fault and forgiveness are the basis of good family and social relations.

In the final scenes of the *Misoumenos*, as it is obvious from the verb μετέμειλ', we find once again recognition of the fault and repentance by Thrasonides, the soldier. Similarly in the *Perikeiromene*, Polemon, another soldier in love, begs Pataikos to feel pity for him and intervene so that Glykera do not leave him: he is ready to repent for his previous action against her, as it is obvious from lines 513-514 and especially lines 986-988, where in a very characteristic way he says ὁ δ' ἀλάστωρ ἐγὼ / καὶ ζηλότυπος

²⁹ *Epitrepontes* 878-907 and 908-931.

³⁰ *Epitrepontes* 878, 893, 900.

ἄνθρωπος [/ εὐθὺς ἐπαρώνου³¹.

In the conversation between husband and wife in the *Heautontimorumenos* 625-665, the former is willing to forgive the previous «fault» of his wife³², who in turn blames her own ignorance.

5) The method employed by Menander to present the character-types negatively delineated from the Middle Comedy, like the parasite, the *meretrix*, the soldier, etc., is also both significant and related to our discussion. Here, the signs of development and of the personal contribution of Menander are even more obvious. Because of the limitation of our time, we will be as brief as possible.

The main traits of the character-type of the parasite are well known: his close attachment to a τρέφων, his eternal hunger and voracity, his garrulity, and of course his role as a buffoon. There are many fragments as well as titles of plays from the Middle Comedy related to the parasite³³.

In the Menandrian plays, the original Greek, we find him in the *Dyskolos* and the *Sikyonioi*. In the Latin adaptations of his comedies, Gelasimus in the *Stichus* (*Adelphoi a'*) and Gnatho in the *Eunuchus*, which was, as we know, contaminated by Terence with the introduction of the soldier and the flatterer from Menander's *Kolax*³⁴.

³¹ See also 1006 f., 1016-1020. We find a similar phraseology, ἐμεθύσθην... ἥμαρτον in a fragment of Philippides, a comedian younger than Menander (Barigazzi 1965, 141). A discussion of the peripatetic notion of responsibility and the *Perikeiromene* is to be found in Barigazzi 1965, 135-160.

³² Sostrata repeatedly recognizes her «fault» (that she gave her new-born child, a girl, to be exposed and not to be killed, as her husband had asked her): *si peccavi, mi Chreme, insciens feci* (632), *mi Chreme, peccavi, fateor. Vincor. Nunc hoc te obsecro, quanto tuos est animu' natu' gravius, ignoscentior, ut meae stultitiae in iustitia tua sit aliquid praesidi* (644-646). Chremes forgives her on the basis of *misericordia* and taking in account the *animu' maternus* (637), which was the motivation of her action.

³³ The name «parasite» was first given to this type of character by Alexis in a play with the same title. A comedy with the same title was also written by Diphilus. The type of the parasite is met in the following plays: *Kybernetes*, *Omoia*, *Parasitos*, *Polykleia*, *Protochoros*, *Pyraunos*, *Tokistes*, *Demetrios*, *Phryx*, *Pseudomenos*, of Alexis (see Arnott 1996); *Didymoi*, *Knapheus*, *Lemniai*, *Parasitos*, *Progonoi*, *Stratiotes* or *Tychon*, of Antiphanes. Also in the *Iatros* and *Pythagoristes* of Aristophan, the *Chalkidikos* of Axionikos, the *Epikleros* of Diodoros, the *Epheboi* of Ehippos, the *Ion* of Dolon, the *Oedipus*, *Orthanos* and *Charites* of Eubulus, the *Dionysiazousai* of Timokles, and the *Atalante* of Philetaieros. In New Comedy it is found in very few cases: the *Metion* or *Zomion*, and the *Pareision* of Philemon, and the *Parasitos*, *Synoris* and *Lemniai* of Diphilos.

³⁴ A parasite is also present in the *Bacchides* (*Dis exapaton*). The parasite plays a role also in other Latin comedies: Phormio (Apollodorus' *Epidikazomenos*), Peniculus in the *Menaechmi*, Saturio in the *Persa*, Curculio, Artotrogus in the *Miles gloriosus*, Ergasilus in the *Captivi*, and also a parasite in the *Asinaria* (Demophilos' *Onagos*).

In short the roles of the parasites in plays with unknown or non Menandrian original are:

Ergasilus in the *Captivi*³⁵ is presented with the traditional character traits, but also with new ones³⁶.

Curculio combines in himself the roles of a parasite and of the callidus servus, who plans an intrigue, in order to secure for his young patron his beloved girl³⁷.

The role of the parasite in the *Menaechmi* is important³⁸, as he contributes greatly to the misunderstandings created by the similarity of the two brothers, the consequence of which is to be excluded permanently from the dinners of his patron.

The couple of the soldier Pyrgopolynices and the flatterer-parasite Artotrogus in

³⁵ He appears at the beginning of the first, the third and the fourth act. In the first and the third he delivers long monologues which refer to himself. The first is used also to give the necessary information about the plot to the audience. In the second he speaks about his failed attempts to secure food for himself. In the fourth he comes from the harbor as a *servus currens*, in order to announce to the old master of the house the arrival of his son with the runaway slave, and thus he secures food, since the father allows him to do whatever he likes in the kitchen with the promise that he could be always there. This act ends with a slave who comes out of the house, who relates the “achievements” of the parasite inside the house.

³⁶ As for instance at the beginning to give information to the spectators about the plot and later as a *servus currens* to bring a message. Are there elements to make him likeable? That he is crying each time he sees the house of his patron and that he expresses his sorrow to the father of the young man could be regarded as ways of achieving the good-will of the old man. However, the father asking from him not to cry confirms the friendship between the parasite and his son. Moreover, the parasite rejects the comment of the father that he is a “stranger” (ἀλλότριος); see lines 96-7 and 133-151.

³⁷ He appears in the second, third, fourth and fifth acts. After the recognition towards the end of the play between the soldier and the *meretrix*, the parasite secures also for himself the permanent attachment to the house of his young patron.

³⁸ The first two scenes of the first act (1-109, 110-181) are occupied by a long monologue of the parasite Peniculus and his dialogue with Menaechmus, to whom he is attached, and who, although married, is preparing for dinner with the *meretrix* Erotium. The parasite philosophizes and praises his patron for the very rich food he offers. In the third scene the *meretrix*, the parasite and Menaechmus appear; the latter, after giving the guidelines about the dinner, leaves together with the parasite, until the food is prepared. The parasite reappears at the beginning of the third act (446 ff.) saying that he had lost his master Menaechmus and he is afraid lest the reason be that his patron did not want to dine together. After his monologue he takes sight of Menaechmus II coming out of the house of Erotium, to deliver a monologue in which he says that he ate and drank and had a good time with the courtesan, and taking him for his master starts a dialogue with him protesting because he had left him, and decides to reveal everything to his patron’s wife. In the fourth act, first scene (559 ff.), the wife (matron) appears with the parasite coming out of the house having learned everything; and when her husband (Menaechmus I) coming from the market-place for the dinner with his beloved *meretrix* meets his wife with the parasite and is engaged in a conversation, because of what had happened before with the misunderstanding. The parasite, conceiving the real situation, leaves knowing that he has lost forever his patron and the dinner.

the *Miles gloriosus* is presented within the traditional framework³⁹.

Quite important roles are also played by the parasite Saturio in the *Persa*⁴⁰ and the nameless Parasitus in the *Asinaria*⁴¹.

From all the above mentioned parasites the only one who has some traits which make him likeable is Ergasilus in the *Captivi*.

There are two cases which deserve special attention, one in the *Phormio*⁴² and one in the *Poenulus*. In both cases the plan devised by the parasite and the slave respectively coincides with the actual reality. And this technique is extremely important, because we find it also in the *Sikyonioidi* of Menander, the subtlety of which is an indication that Menander was the originator of this.

³⁹ Already from the first scene Pyrgopolynices appears boasting his supposed achievements in battle and Artotrogus not only agrees flatteringly, but exaggerates them, in order to be pleasing to his patron for his own benefit. In the Latin adaptation the parasite appears only in the first act; in the Greek original, however, he probably played a much more important role.

⁴⁰ In his monologue (53-80) he presents himself as a successor of the family tradition. The new element here is that he compares his own art with that of a sycophant, preferring the former and condemning the latter. In his conversation with Toxilus (81-167) he agrees to offer his daughter for a mock sale in an intrigue planned by the slave, in order to free the meretrix Lemniselenis from the pimp Dordalus. He reappears at the beginning of the third act (329-399) together with his daughter, to whom he gives instructions how to play her role, although she objects to all this, and towards the end of the fourth act (711-752) participating in the plan of Toxilus for the deception of Dordalus.

⁴¹ The couple soldier-parasite appears in 746-827 (fourth act) and the parasite in 851 ff. (fifth act). The parasite writes and reads a contract between the soldier and the courtesan (746-809) and then he says that he is going to inform Demaenetus' wife that her husband together with her son share the "services" of the courtesan in her own house. In the fifth act the parasite appears together with the old man's wife going to the house where her husband and son enjoy themselves. The soldier, from what we listen in the fourth act, appears to be naïve, as traditionally, and he is like a "game" in the hands of the parasite, while the parasite shows to know how to exploit the soldier for his own aims, that is not to lose, as he confesses, his patron (919).

⁴² His fabricated plan is devised in order to justify the marriage of the young Antipho with Phanium, the secret daughter of Chremes with a clandestine marriage in Lemnos (even the name of the supposed relative, with which Chremes was known in Lemnos, that is the name Stilpo, as well as the name of Chremes' supposed brother, Demipho coincide with reality). The original of this Latin adaptation is Diphilus' *Epidicazomenos*. With his intelligence, daring, devotion to the two young sons of the two old men respectively he manages that one of them marries the girl he wanted and the other to secure from the pimp the courtesan he was in love with. His assertions that, without contributing anything (ἀσύμβολος), he eats and drinks from others' fortunes and that he regards his τρέφοντα as a god, are within the framework of the *gratia* which he feels towards them.

In the *Poenulus*⁴³, after the recognition between Hanno, the Carthaginian, and Agorastocles, his nephew, Milphio asks Hanno, whether he would be ready to play a role in order that the two *meretrices* sisters be liberated from the *leno*, since Agorastocles is in love with one of them. The plan suggested is for Hanno to pretend that he is the father of the two *meretrices* and that they were kidnapped when they were little girls from Carthage, and that he came to liberate them. Hanno accepts gladly saying that he also lost two little girls and started crying. This is misinterpreted by Milphio, who thinks that Hanno is playing in the best way his role, even surpassing himself in craftiness, regarding Hanno as a wicked and treacherous person. Hanno asks about the nurse and how she looks like and when he gets her description from Milphio, wants to meet her, believing that she may recognize him. In the next scene, the nurse meets the Carthaginian and immediately “recognizes” him, which is also misunderstood by Milphio, who thinks that she plays this role, in order to gain her freedom. The recognition follows soon after.

A reconstruction of the plot of the *Sikyonioides* is made by Gomme and Sandbach, in the *Commentary* on this play⁴⁴. What was the role of Theron, the parasite? His first appearance is in the mutilated fragment, 38-51, as is obvious from the verb θρέψεις, and the words τέχνην (probably the parasitic art) and ἄπληστος (‘insatiate’, which is twice repeated).

That a plan is being devised, probably in order to prove that the girl is a freeborn citizen, is obvious in lines 52-61. It is not absolutely certain whether Theron is the person who suggests this plan, but it seems very probable. A reference is made to Eleusis and to a celebration which takes

⁴³ A play with the title *Karchedonios*, as we know, was written by Alexis and Menander. If the original of *Poenulus* was Alexis’ play, it seems that Menander imitated in a more subtle way this motif in his *Sikyonioides*. And what about Diphilos? Did he imitate Menander?

⁴⁴ From the prologue speech, which is delivered by a god, we learn one important information, that three persons were abducted from Attica, an old woman, a male-servant and a little girl, the daughter of his master. The abducters having left behind the old woman as of no use, took the other two to Asia where they sold them. A Sicyonian bought them, about whom we get the information that he was a very nice person and very rich. From the remaining sections of the play we learn that the father of the little girl was Kichesias, a very poor man, the girl was called Philoumene and the slave Dromon. The soldier Stratophanes was probably the heir of the Sicyonian who had bought the slave and the girl, who after the death of his supposed father became master of the girl and was in love with her. Stratophanes has a parasite, called Theron, who seemingly supports the wishes of his patron and even more puts in action a plan, with which he intends to prove that the girl is of free Athenian citizenship, so that Stratophanes could marry her. Stratophanes, after the death of his parents, learns with the means of *gnorismata* that he was the son of Smikrines. The rival of the soldier, Moschion, the son of Smikrines, was thus proved to be brother of the soldier.

place there, and because of these events it appears to be difficult for abducting the girl who took refuge to the altar. What is certain is that, in 110 ff., Theron in an intelligent way tries to seduce by the offer of money a very poor old man to play some role (to give false testimony?), in order that the girl be proved to be a freeborn citizen. In 125 ff., Stratophanes learns from his slave Pyrrhias that his mother had died and had left a letter, in which she informed him about his real parents and, even more important, that his adoptive father had lost a lawsuit against a Boeotian implying many talents owed with a contract. Together with the letter she had left the recognition tokens and the evidence of his real origin. In the fifth Act, Theron the parasite, having a plan in his head, approached an old man, started a friendly conversation while going along with him, in such a way that a familiarity could be created, and then suggested him, with some large amount of money in exchange, to play the role of some relative of Philoumene – who, after the decision of the citizens of Eleusis, is being in custody by the priestess, until the real identity of Stratophanes be ascertained – in order to give a false testimony. The old man, however, reacts with indignation to this suggestion saying that he (Theron) makes a mistake if he thinks that Kichesias (he himself) will do such a crafty thing. Theron believes that the old man already cunningly plays his role and that not only is willing to meet his demands, but as more sly person than he expected pretends that he is Kichesias Skambonides, that is the father of Philoumene. And asks him to play just this role. Moreover, he adds, according to the description given by the slave, he (the old man) looks after him, since he is small and snub-nosed. «Add to these», he says, «that you have lost a four-year-old daughter together with her slave Dromon». The old man, because he is actually the father of Philoumene, adds more details of his adventure and begins to cry for these misfortunes, something which the parasite misinterprets again, believing that the old man plays his role cunningly and wonderfully. Soon after Dromon appears, who announces to his master Kichesias that his daughter who was abducted by pirates is safe, and Kichesias from his emotion collapses. The parasite's plan by chance coincides with reality. His role, as we have seen, is quite important for the development of the plot.

In the *Dyskolos* Chaereas the parasite is used as a πρόσωπον προτατικόν⁴⁵ and is characterized by Sostratos as a practical, that is effective person. On his appearance he expounds in short his abilities, which, as he says, he adjusts according to the circumstances, that is whether it is about a love-

⁴⁵ Through the dialogue between the parasite and Sostratos some additional information about the situation is given to the audience.

affair with an *hetaira* or with a free-born girl for marriage. He expresses his dislike, as soon as he learns from the young man that he had sent his slave to talk to the father or the *kyrios* of the girl he is in love with. And after the news he gets from Pyrrhias, he advises Sostratos to postpone everything for the next day, since it seems that the old man is in a great distress, noting that the most “practical” thing for everything is εὐκαιρία, the right moment. He leaves with a general comment on the poor farmers, disappointing the young man, who says that the parasite looked for an excuse to leave, since even from the beginning he seemed not to approve of his intentions.

Quite short is also the role of the parasite, as it appears from Plautus’ adaptation of Menander’s *Dis Exapaton*, and has none of the traditional traits of the parasite⁴⁶. On the contrary, the parasite Gnatho and the soldier Thraso in the *Eunuchus* (232-287, 391-453), a pair which as we learn from the prologue were transferred by Terence to this play from Menander’s *Kolax*⁴⁷.

⁴⁶ He is sent by the soldier, whom he calls worth-for-nothing (οὐτιδανός) and useless (ἀχρεῖος), in order to get from Bacchis the payment or else to follow him to the soldier. Facing the threats of Pistoclerus he leaves threatening in his turn that he will come back along with the angry soldier. The joke here refers to the slave who follows him and to the way he knocks on the door, something reminding us of the similar scene in Aristophanes’ *Frogs*. Moreover, his reference to food concerns the slave: «you swallow», he says, «a three-foot-loaf, but you do not know how to knock on the door».

⁴⁷ It must be noted that the name of the soldier in Menander is Bias and of the parasite Gnathon. There is also the name Strouthias, a person who is not certain whether is the same with Gnathon. See Nesselrath 1990, 316 n. 91. Gnatho introduces, as he boasts, a new parasitic method and his pupils, in an analogy with the pupils of the philosophers, will be called Gnathonikoi. In his monologue (232-266) he talks about his art with pride comparing it to another hungry parasite’s art, noting the difference between a clever and a stupid person. His method is new, as he says, and consists in clinging to men who, irrelevant as they are, wish to be important, and always agrees with them in everything. In this way, he says, although he has nothing, has everything. His success is such that when he goes to the market place all run towards him to greet him and call him for a dinner. When he appears on stage with Thraso (391-453), the soldier speaks about his «gallantries», while he not only agrees but augments them. Parmeno is also present, and with his “asides” gives one more colour to the whole scene, characterizing the soldier as “pitiful” and the parasite as sacrilegious. As usual, the behaviour of the soldier, as when he meets Thais (454-506), is not smart, on the contrary. In the last scene of the fourth Act (771-816) the parasite accompanies Thraso in his supposed layout of his armed forces for an attack on the house of Thais and the abduction of Pamphile. His army consists of three to four persons, who are supposed to be arranged for battle. However, finally he dismisses his army, as soon as Pamphile’s brother appears with Thais and announces that Pamphile is a free-born citizen and warns him not to dare use violence. The parasite with the soldier reappear, because Thraso was to give himself up to Thais, like Heracles to Omphale. The parasite shows his worst self, when in 1067 ff. betrays Thraso mocking him and encouraging the others to take advantage of the soldier’s stupidity.

Gelasimus in his monologue, as usual in Menander, combines the traditional with new elements (155-233)⁴⁸. His first word is *Fames* («hunger»), which is personified and identified with his mother; the analogies between the pains of childbirth and his own pains are impressive and original. He never was satiated, because his mother is *Fames*. Nobody honours more his mother than himself, since he is always in hunger. She carried him in her womb for ten months, he carries her ten years. She left him as a little child in order not to be tired, he carries her extremely grown up and heavy. Her childbirth labour lasted for a short time, his pains are daily and do not give birth to her, so he never gets rid of her. When he learns of the arrival of the two husbands, he hopes to get the *Fames* out of his belly. They say that elephants are pregnant for ten years, his *Fames* in his belly is an elephant sperm. Finally, he decides to give himself for auction. In spite of the negative predisposition of the audience with such a traditional character, nevertheless invites our sympathy his effort to secure food from the two brothers and his humiliated treatment. Even more so his final decision to commit suicide, so that nobody could say that he had starved to death (632-640) and his remark that *philantropia-benignitas* and *goodness-prothymia* (636) have vanished from the world⁴⁹.

In this play the role played by the parasite is not necessary for the development of the plot⁵⁰. His presence functions only to create humour with a traditional social type, like the parasite.

In regard to the slaves, in Menander we find many of them who have an ethos much superior and more liberal than their masters free citizens, and one such quite characteristic example is Daos in the *Aspis*⁵¹.

The soldiers, with the exception of the *Kolax*, are presented more humane, having got rid of the excesses of the traditional character, show a real love towards the supposed 'hetaira' with whom they live together, and are in

⁴⁸ Duckworth 1952, 265 is of the opinion that Gelasimus increased and enriched the role of the parasite of the Greek original and created one of the most original characters. See also Fraenkel 1922, 288 f., who believes that the parasite in this play is a Plautine creation.

⁴⁹ We should say that, as Petersmann 1973, 39 has noted, although we feel sympathy, this does not necessarily mean that the same happened with the ancient audience, who rather laughed with the misfortunes of this traditional character.

⁵⁰ Cf. also Petersmann 1973, 39.

⁵¹ A slave bears the name Pistos in the *Agroikos* or *Boutalion* of Antiphanes, and Pistos is also the name of a slave of Lysimachos in Plautus' (i.e. Philemon's) *Mercator* 278, who however does not appear on stage. It is very probable that these are slaves obedient to their masters. The slave-pedagogue of Ganymedes in the play of Antiphanes with the same title, and the slave in the *Diplasioi*, are probably earlier examples of the good slave. See also Nesselrath 1990, 293.

real agony, when she for some reason rejects them, as for instance Polemon in the *Perikeiromene*, Thrasonides in the *Misoumenos*, Stratophanes in the *Sikyonioidi*.

Similarly with the 'hetairai', like Samia or Habrotonon in the *Epitrepontes*, Thais in the *Eunuchus* etc. Some of their traditional traits of character are more or less preserved or are faced by other characters of the play as if they had only these negative traits, something which quite often is marked out even by the persons themselves⁵².

The tenderness, the gentleness, the friendship which is expressed between the 'hetairai' in the first scene of the *Cistellaria* (Menander's *Synaristosai*) especially between Selenium and Gymnasium are unexpected and emotional.

The old men, with some exceptions, are always presented by Menander with more understanding and sympathy⁵³.

University of Ioannina

ANDREAS KATSOURIS

Bibliographical References

- W. G. Arnott, *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.
 A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
 G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952.
 E. Fraenkel, *Plautinisches in Plautus*, Berlin 1922.
 A. W. Gomme - F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
 A. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975.
 A. Katsouris, *Η Παρεξήγηση στην Τραγωδία και την Κομωδία*, Ioannina 1976.
 A. Katsouris, *Menander Bibliography*, Thessalonike 1995.
 A. Katsouris, *Πρόλογος Δραματική Τεχνική*, Ioannina 1997.
 A. Katsouris, *Menandri Concordantiae. A Concordance to Menander*, Hildesheim-Zürich-New York 2004.
 H.-G. Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie*, Berlin 1990.
 H. Petersman, *Plautus. Stichus*, Heidelberg 1973.
 T. B. L. Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester 1974.

⁵² Thais says that Phaedria forms his opinion about herself on the basis of the behaviour of other courtesans (197 *forsan hic mihi parvam fidem / atque ex aliarum ingeniis nunc me iudicet*). A similar opinion has also his younger brother, Chaerea (382-387). Suspicious is also Chremes (507 ff.). In the Menandrian tradition Bacchis in Apollodorus' *Hecyra* is proved to be a good *hetaira* (χρηστή), although she evokes the suspicions of the father of Pamphilus, of Laches, as well as of the father of Philoumene, of Pheidippus (see 734-5, Bacchis 756, Laches 763-5, Pheidippus 772).

⁵³ As for instance in the *Adelphoi* (Ἀδελφοὶ β') and *Heautontimorumenos* (Ἐαυτὸν τιμωρούμενος). See Webster 1974, 18.

SUL RIUSO MENANDREO DI ALCUNI *TOPOI* PROVERBIALI

Menandro, nell'antichità, fu considerato – al pari di Euripide – autore gnomico per eccellenza, tant'è vero che uno degli gnomologi più importanti della tarda greçità è quello denominato *Monostici di Menandro*: molti trimetri giambici che avevano un contenuto sentenzioso furono, infatti, attribuiti pseudoepigraficamente a questo autore. È inoltre sintomatico che gran parte dei frammenti pervenuti per tradizione indiretta ci siano giunti proprio a causa del loro contenuto gnomico o proverbiale e che siano testimoniati da florilegi, antologie, gnomologi¹.

Un terzo elemento che va preso in considerazione è la larga messe di citazioni e riprese nella letteratura latina. Notevole è il caso di un passo senecano (*Tranq. an.* 17.10: *sive Graeco poetae credimus, aliquando et insanire iucundum est*), che va posto in relazione col fr. 317 K.-A. οὐ πανταχοῦ τὸ φρόνιμον ἀρμόττει παρόν, / καὶ συμμανῆναι δ' ἔναι δεῖ. Seneca riprende qui un *topos* estremamente diffuso, quello secondo cui non ci si può sempre comportare da saggi, un motivo che può assumere il senso del *Semel in anno licet insanire*² o significare che in certe circostanze conviene non apparire saggi³; lo scrittore romano richiama, tuttavia, l'autorità di un greco, che –

¹ Di questa problematica e dei suoi rapporti con la pratica scolastica si occupa ora Nervegna 2013, 205-208. Per un'analisi del linguaggio proverbiale di Menandro si veda Schirru 2004.

² In questi termini, la locuzione è medievale (si veda anche il *Semel insanivimus omnes* di Giovanni Battista Spagnoli detto il Mantovano, *Ecloga* 1, *De honesto amore* 116, cf. Walther 27869d), ma probabilmente deriva da un passo, conservato da Sant'Agostino (*C.D.* 6.10.31), di un perduto dialogo di Seneca, il *De superstitione* (fr. 69 Vottero), in cui si legge *Tolerabile est semel anno insanire*: in esso, tuttavia, come evidenzia Pasoli 1958, 248-249, l'accezione era di tipo religioso, ben diversa da quella attuale, perché si riferiva agli adoratori di Osiride, i quali in momenti ben determinati esprimevano il dolore per la morte del dio e la gioia per la sua resurrezione, con la stessa intensità che se si fosse trattato di eventi reali. L'importanza di una sporadica follia priva di doppi fini, di un ribaltamento dei valori di tipo carnevalesco, ritorna, invece, nelle letterature moderne: cf. ad es. i divertenti vv. 792-795 del *Bacco in Toscana* di Francesco Redi.

³ Famoso è Hor. *Carm.* 4.12.27-28: *Misce stultitiam consiliis brevem, / dulce est desipere in loco* (citato, tra l'altro anche da Giovanni da Salisbury nel *Policratico* [8.13] e da Montaigne, *Essais* 3.5). Il fatto che talora occorra per opportunismo fingersi pazzi ritorna in Cassiodoro (*Variae* 3.51.13) e in un famoso passo dei *Distici di Catone* (2.18: *Insipiens esto cum tempus postulat ipsum! / Stultitiam simulare loco prudentia summa est*), citato da vari autori medievali, come ad es. Liutprando da Cremona (*Antapodosis*, *PL* 136.861c), Rupertus Tuitiensis (*Commento all'Ecclesiaste*, *PL* 168.1288c), Petrus Cantor (*Verbum abbreviatum*, *PL* 205.49b) e Thomas Cisterciensis (*Commentario al Cantico dei Cantici*, *PL* 206.265a); variazioni sul tema ad es. *Stultitiam simula tempore sive loco!* (Walther 30421b, cf. anche 30418a), *Desipere est semper sapere et non tempora nosse* (Walther 5469). Proverbi del genere si ritro-

come affermano vari studiosi, tra cui Pasoli 1958, 250, Mazzoli 1970, 170-171⁴ e Setaioli 1988, 61-63 e come fa sospettare l'ένια parallelo ad *aliquando* – ha buone probabilità di essere Menandro, il cui fr. 317 K.-A. doveva essere famoso, dato che viene citato da Clemente Alessandrino (*Strom.* 6.12.5-6) all'interno di una lunga sequela di espressioni celebri. Su tale luogo menandro, ovviamente, non si può dire nulla di sicuro, ma il verbo *συμμανῆναι* induce il sospetto che il comico non si limitasse ad enunciare una gnomo tradizionale, ma vi infondesse un ulteriore senso, quello del motivo, ampiamente attestato, secondo cui in presenza di folli ci si comporta da folli (si veda soprattutto la formulazione *ὁ μαινομένους μὴ συμμανόμενος, οὗτος μαιίνεται*, attestata da *Suda* μ 685)⁵, proprio come andando con lo zoppo si impara a zoppiare, o frequentando il lupo si apprende ad ululare⁶.

vano in tutte le lingue europee, come ad es. nel francese *Il y a un temps que le sage trouve son compte à faire le fou*, nello spagnolo *Fingir y demostrar locura alguna vez es gran cordura*, nell'inglese *It is wisdom sometimes to seem fool*, nel tedesco *Torheit zu gelegener Zeit ist die grösste Weisheit*, e infine nel veneto *Bisogna far da mona per no pagar el dazio* (cf. ancora Arthaber 1232). Il motivo ritorna anche nella tradizione aforistica: cf. in particolare La Rochefoucauld 209; 245; 310.

⁴ Lo studioso ipotizza, a mio avviso a ragione, che Seneca riprendesse uno gnomologio: rileva infatti come nel nostro luogo ci siano anche citazioni di passi noti di Platone (*Phdr.* 245a) e dei *Problemata* pseudo-aristotelici (30.1) e come spesso le sentenze morali senecane abbiano affinità con versi menandrei. A favore della fonte menandrea si pronuncia anche Schiassi 1981, 112.

⁵ Accanto a questa versione, accattivante per il poliptoto, si hanno ulteriori varianti, come, il *μετὰ μαινομένων φασι χρῆναι μαινεσθαι πάντα ὁμοίως* del comico Callia (fr. 25 K.-A., testimoniato da Clem. Al. *Strom.* 6.2.12.5), il *μετὰ νοσοῦντων μαινεσθαί φασι καλόν* dei paremiografi, cf. *App. Prov.* 3.87 (*Prov. Bodl.* 78.656 Gaisford) e *Suda* μ 685, che vari studiosi hanno pensato costituissero un frammento comico adespoto (1287 Kock; non è considerato tale da Kassel-Austin). Il motivo ritorna anche altrove: in Teognide (313-314, cf. Renhan 1963) si afferma in prima persona che coi pazzi si impazzisce, tra i giusti si diventa giusti; uno scolio lo sfrutta nell'ambito del *topos* della solidarietà conviviale (19 [PMG 902].2 *σὺν μοι μαινομένῳ μαινεο, σὺν σώφρονι σωφρόνει*); San Paolo nell'*Epistola ai Romani* raccomanda (12.15) di *χαίρειν μετὰ χαϊρόντων, κλαίειν μετὰ κλαιόντων*, una ripresa, infine, si ha anche in Galeno (*Nat. Fac.* 1.15 [II 56.18-19 Kühn]). Famoso è il *Necesse habent cum insanientibus furere* di Petronio (3.2); un parallelo si trova nella prefazione agli *Aenigmata* di Sinfosio (14-15 [IV 365 Baehrens]), mentre in Orazio (*S.* 2.3.39-40) è cattivo pudore quello che fa vergognare di essere pazzi tra i pazzi. Non mancano riprese del proverbio antico nelle letterature moderne, come nel *Faust* di Goethe (2.1), in cui Mefistofele, dopo il ratto di Elena tentato da Faust, riflette che mettersi coi pazzi può procurare danni perfino al diavolo, in *Un medico* di Tommaseo (13. p. 670 Puppo), dove si afferma che *con gli stupidi il parlatore più fino diventa imbecille* e in *Ombre sull'Hudson* di I. B. Singer (22.1), in cui si dice che «quando si è in mezzo ai pazzi bisogna far finta di essere matti. Se tutti camminano sulle mani, Yasha Kotin non sarà l'unico a reggersi sui piedi».

⁶ L'italiano *Chi va con lo zoppo impara a zoppiare*, che trova paralleli anche nelle altre lingue europee (cf. Arthaber 1481, Mota 179, Schwamenthal-Straniero 1744), è già antico: ci

Probabilmente, dunque, il luogo menandro, che in séguito diventò canonico, aveva in sé una valenza supplementare che favoriva la compresenza di significati. Del resto, l'uso di proverbi e sentenze da parte di un autore di teatro non poteva ridursi a una loro piatta ripetizione: varrà la pena di esaminare altri casi, per meglio comprendere la loro utilizzazione da parte di Menandro. Di particolare interesse mi sembrano alcuni luoghi del comico che trovano paralleli nella tradizione gnomico-proverbiale, precedente e successiva, e in particolare nei cosiddetti *Monostici*.

1. Esistono casi in cui c'è coincidenza (o, almeno, noi dobbiamo supporre che ci sia coincidenza alla luce delle notizie a noi pervenute). Così è, ad es., *Monostici di Menandro* (27 Pernigotti = *Comparatio Menandri et Philistionis* 1.302 = Men. *Arrhephoros*, fr. 72 K.-A.) ἀνδρὸς χαρακτήρ ἐκ λόγου γνωρίζεται, che ci riporta una particolare formulazione del *topos* secondo cui c'è corrispondenza tra il carattere di una persona e le sue parole, e si può capire l'indole di uno da quello che dice, un *topos* che si presenta con numerose formulazioni sia in greco sia in latino sia nelle lingue moderne⁷.

2. All'estremo opposto, non mancano casi in cui il rapporto con espressioni tradizionali e proverbiali è solo contenutistico. Un esempio è Men. *Mon.* 573 Pernigotti (= *Pap. Vind.* 19 999B.17) ὁ μὴ δαρεὶς ἄνθρωπος οὐ παιδεύεται, che costituisce un'icastica formulazione del *topos* pedagogico, che invita maestri e genitori a insegnare picchiando alunni e figli⁸. Un parallelo può essere intravvisto⁹ in *Dysk.* 699-700, dove Gorgia così riflette sulla disavventura di Cnemone che pare in un certo senso addolcito dopo la

è tramandato dai paremiografi (Macar. 6.90, Apost. 2.94) ed è reperibile – con variazioni di scarso rilievo – anche in Plutarco (*De liberis educandis* 4a) e in uno scolio a Pindaro (*N.* 7.127). Nelle varie lingue moderne esiste il corrispettivo del nostro *Chi pratica il lupo impara ad ululare* e dei francesi *Avec le loup on apprend à hurler* e *Il faut hurler avec les loups* (cf. Lacerda-Abreu 198; Schwamenthal-Straniero 1538; riprese letterarie si trovano, ad es., nei *Plaideurs* di Racine e in *Un début dans la vie* di Balzac [ed. Lille 1950, 83]; tra le sentenze medievali Walther [3201] registra *Consonus esto lupis cum quibus esse cupis* «adattati ai lupi se desideri stare con loro»), che dal punto di vista semantico corrisponde al proverbio antico.

⁷ Rinvio a Tosi 2010, nr. 1711.

⁸ Esso è diffuso non solo in ambito greco (un'espressiva variante è ὁ πηλὸς ἦν μὴ δαρῆ κέραμος οὐ γίνεται, registrata da Apost. 12.97), ma anche in quello ebraico-cristiano (cf. *Pr.* 13.24, *Si.* 30.1, *NT Ep. Hebr.* 12.6, *Apoc.* 3.19, Clem. Al. *Ecl. Proph.* 9.2, Ces. Arel. *Serm.* 114.6, Ambr. *Psalmi* 38.34.3, Aug. *De uti. ieiun.* 4.5). Da qui il medievale *Qui bene amat bene castigat* (Walther 23830a, cf. ad es. Bernardo di Chiaravalle, *Sermones de diversis* 5.4, Cunradus abbas Eberbacensis, *Exordium Magnum Cisterciense* 4.6, *Epistulae Guiberti* 28; 42; 54, Gerlach Peters, *Breviloquium* 249, Isaac de Stella, *Sermones* 47.15), e vari proverbi moderni (per ulteriori particolari cf. Tosi 2010, n. 2011).

⁹ Cf. ad es. Stoessl 1965, 171.

caduta nel pozzo: τὰ κακὰ παιδεύειν μόνα / ἐπίσταθ' ἡμᾶς ὡς ἔοικε, Qui però più che lo specifico *topos* pedagogico, la cui presenza è comunque evidenziata dal verbo παιδεύειν, la massima sembra far riferimento a un motivo più generale, a quello dell'apprendimento attraverso la sofferenza, che ha la sua più famosa formulazione nel πάθει μάθος eschileo (A. 177) e costituisce la morale della favola esopica (134 Hausrath) del macellaio che impara a fare più attenzione alla merce dopo che un cane gli ha rubato un pezzo di cuore¹⁰; una sua variante, già attestata in Omero (*Il.* 17.32; 20.198) e in Esiodo (*Op.* 218), è quella secondo cui lo sciocco impara solo dopo aver subito il male, la cui formulazione gnomica è costituita da una massima della tradizione democritea (68 B 76 D.-K.: νηπίοισιν οὐ λόγος ἀλλὰ ξυμφορὴ γίνεται διδάσκαλος)¹¹. È questo l'ipotesto proverbiale cui più specificatamente si rifà Menandro: con le sue parole Gorgia intende, in definitiva, evidenziare la precedente stoltezza del comportamento di Cnemone, che, appunto in quanto stolto, ha avuto bisogno di subire un male per imparare¹².

3. Rilevanti sono i casi in cui le differenze sono solo apparentemente marginali. Ne presento alcuni, senz'altro problematici, ma proprio per questo interessanti.

3.1. Esiste una tradizione proverbiale secondo cui non è vero che la vecchiaia comporti una maggiore saggezza. La sua più chiara formulazione si trova, in greco, in Democr. 68 B 183 D.-K. χρόνος γὰρ οὐ διδάσκει φρονεῖν, ἀλλ' ὠραίη τροφή καὶ φύσις ε, in latino, in Pl. *Trin.* 367 *Non aetate verum ingenio apiscitur sapientia* e Pub. *Sent.* S 7 *Sensus non aetas invenit*

¹⁰ Famose sono anche le parole di Creso in Hdt. 1.207.1, dove sono le sofferenze del re di Lidia ad essere d'insegnamento sia per lui, sia per gli altri; cf. anche S. *OT* 403, Mel. *AP* 12.144.4) e inoltre Philem. fr. 123 K.-A., Synes. *Op.* 6.8 (48a), Macar. 3.44; per altri passi rinvio a Dörrie 1956 e a Neri 2009, 276-280. Il *topos* assume ovviamente un significato completamente nuovo nella cultura giudaico-cristiana, in cui la sofferenza si fa redentrice: ciò si trova già nell'*Antico Testamento* (*Ps.* 119.71, *Pr.* 3.12; 15.30; 20.30) ma ha il suo più completo sviluppo nel *Nuovo* (in particolare nella *Ep. Hebr.* 12.11) e nella successiva letteratura e mistica cristiana. Nella stessa linea si hanno le riprese nelle letterature moderne, per le quali rinvio a Tosi 2010, n. 1201.

¹¹ Cf. inoltre Pl. *Smp.* 222b, dove il motivo è esplicitamente definito proverbiale, ed Apost. 15.22, che riprende il testo omerico. In età moderna ha avuto inoltre una certa fama il liviano *Eventus... stultorum... magister* (23.39.10) che costituisce un lemma nell'*Emblematum liber* di Jean Jacques Broissard del 1593 (23, cf. anche Walther 8224a); fra gli *Adagia* di Erasmo figura *Malo accepto stultus sapit* (2.4.49, cf. anche Walther 14335a); per ulteriori riprese moderne rinvio a Tosi 2010, n. 2048.

¹² Handley 1965, 250 nota che questa «is in effect the answer to the dilemma he [sc. Gorgias] posed at 249 ff.», dove ci si chiedeva come si potesse far ragionare Cnemone.

*sapientiam*¹³. In questi tre luoghi il tempo (χρόνος, *aetas*) non porta saggezza, perché essa è invece dovuta alla natura (φύσις, *ingenium*, *sensus*) e all'educazione (τροφή). Su questa linea si trova anche Men. *Mon.* 618 Pernigotti, in cui si legge οὐχ αἱ τρίχες ποιοῦσιν αἱ λευκαὶ φρονεῖν: la vecchiaia è sostituita dai capelli bianchi e c'è solo l'elemento negativo, mentre manca quello positivo, cioè si precisa ciò che non rende saggi, ma non si contrappone ad esso ciò che è importante per acquisire la saggezza. Parallelamente esiste anche un frammento di Menandro (776 K.-A., attestato da Stob. 4.11.8) che recita οὐχ αἱ τρίχες ποιοῦσιν αἱ λευκαὶ φρονεῖν, / ἀλλ' ὁ τρόπος ἐνίων ἐστὶ τῇ φύσει γέρων: apparentemente il frammento si pone sullo stesso livello del passo plautino e delle massime democritea e di Publilio Siro, aggiungendo a quanto afferma il monostico il polo positivo, un τρόπος che è sullo stesso piano di φύσις, *ingenium* e *sensus*. In realtà, però, il secondo verso innesta sul *topos* una variazione particolare, che solo in apparenza si limita a evidenziare l'importanza della φύσις, perché si dice che esistono caratteri che di per sé sono vecchi, si riprende cioè un altro *topos* gnomico, quello della vecchiaia prematura, che era diffuso nelle letterature classiche e, come ha mostrato Curtius 1992, 115-118, è di particolare importanza nella storia della cultura europea¹⁴. Anche Gnilka 1972, 57 ha notato che nel secondo verso sono già insite in potenza le variazioni sul tema del *puer senex*: egli interpreta questo su un piano spirituale («der Begriff γέρων wird spiritualisiert»); alla vecchiaia biologica Menandro sostituirebbe dunque una maturità spirituale; non so se si possa arrivare fino a questo punto, ma certamente l'autore di teatro non si limita a una piatta ripetizione del *topos* proverbiale.

¹³ Concettualmente imparentati sono un altro monostico (661 Pernigotti *πολιὰ χρόνου μὴνυσις, οὐ φρονήσεως*) e un passo del *De senectute* di Cicerone (18.62); in un luogo dell'*Antico Testamento* (*Jb* 32.9-10) si dice inoltre che chi è vecchio non è σοφός e non ha discernimento. Il motivo ritorna nel vulgato *Senes interdum delirant* (Walther 28009b), e anche nei proverbi moderni, cf. Tosi 2010, n. 1093.

¹⁴ Il fanciullo precoce compare già in un frammento di Sofocle (562 R. τὸν ἀνδρόπαιδα δεσπότην ἀπόλεσα), spiegato dallo scolio a Pi. *P.* 2.121c e da Arist. *Rh.* 2.21.1314a, il quale esortava i maestri a non far diventare eccessivamente sapienti gli allievi; un ulteriore parallelo in ambito greco si ha nel *Libro dei sogni* di Artemidoro Daldiano (4.19, a proposito del quale cf. Riess 1894, 191-192). Plinio (*NH* 7.171) riferisce che Catone era solito ripetere *Senilis iuventa praematurae mortis signum*, affermando che tale motto era stato pronunciato da un oracolo: il motivo ritorna anche altrove, cf. ad es. Hor. *S.* 2.7.3-4, Quint. *Inst.* 6, *praef.* 10, Sen. *Con.* 1.1.22, Sen. *Cons. Marc.* 2.23.5, Ov. *Am.* 2.6.39-40, Mart. 6.29.7, Curt. 8.5.15 e, in particolare, Apul. *Apol.* 85 *Odi puerulos praecoqui sapientia* (ripreso da Leon Battista Alberti nelle *Intercenales* [*Defunctus* 356] e da Erasmo [*Ad.* 4.1.100]). Lehrs 1856, 46 legava poi la variante secondo cui il fanciullo precoce muore prematuramente al più generale concetto dell' 'invidia degli dèi'. Per ulteriori attestazioni cf. Tosi 2010, nr. 1073.

3.2. Men. fr. 47 K.-A. ζῶμεν γὰρ οὐχ ὡς θέλομεν, ἀλλ' ὡς δυνάμεθα è in realtà uno dei *Monostici di Menandro* (273 Pernigotti), riportato anche dai paremiografi (Zenob. vulg. 4.16, Diogen. 4.100, Diogen. Vind. 2.81, Greg. Cypr. 2.58, Greg. Cypr. M. 3.57, Macar. 4.31, Apost. 8.38, *Suda* ζ 133), attribuito all'*Andria* di Menandro solo alla luce di Terenzio, *And.* 805 *Ut quimus, aiunt, quando ut volumus non licet* e 305-306 *Quoniam non potest id fieri quod vis / id velis quod possit*. Il concetto secondo cui non si può fare quello che si vuole ma solo quello che si può è già presente in Demostene (57.31) ed è detto esplicitamente proverbiale in Platone (*Hp. Ma.* 301c, unico passo citato dai paremiografi, e il cui scolio rileva la proverbialità dell'espressione), mentre Eronda (2.9 καὶ ζῶμεν οὐχ ὡς βουλό[με<σ>]θα, ἀλλ' ὡς ἡμέας / ὁ καί]ρὸς ἔλκει) pone sulla bocca del lenone Battaro una massima che ricorda che non viviamo come vogliamo ma come ci impongono le circostanze¹⁵. Non si può non rimanere perplessi di fronte al fatto che il monostico rechi ζῶμεν γὰρ οὐχ ὡς θέλομεν, ἀλλ' ὡς ἀγόμεθα e che δυνάμεθα sia solo una *varia lectio* (in A e nella versione planudea, cf. Pernigotti 2008, 262), in effetti banalizzante: ἀγόμεθα, se inteso in senso intransitivo, cambierebbe profondamente il senso della frase, mentre con valenza passiva indica – con maggiore verosimiglianza – che non agiamo come vogliamo ma come siamo indotti ad agire da fattori esterni o interni. Si sarebbe tentati di attribuire tale variazione all'originale menandro: essa impreziosirebbe il testo del nostro comico, conferendogli un senso simile a quello del passo di Eronda. È vero infatti che Ter. *An.* 805, che costituirebbe una sua traduzione, fa esplicito riferimento alla frase proverbiale tradizionale, ma ciò non esclude che l'ipotesto menandro avesse connotazioni che non sono riprese dal comico latino: come si è visto (cf. *supra*, 291-293), anche Seneca *Tranq. an.* 17.10, riprendendo Men. fr. 317 K.-A., ne rispecchia la valenza topica e non il peculiare συμμνηναί.

3.3. Men. fr. 682 K.-A. τυφλὸν γε καὶ δύστηνόν ἐστιν ἡ τύχη riprende il motivo della fortuna cieca, tema che ritorna in Plutarco (*De fortuna* 98a) e, più frequentemente, nella letteratura latina, da Pacuvio (366; 370 Ribbeck³) a Cicerone (*Phil.* 13.5.10, *Amic.* 15.54) a Marziale (4.51.3-4) a Ovidio (*Pont.*

¹⁵ L'integrazione καιρός è di Stadtmüller 1893, 457; su questo passo si veda da ultimo Di Gregorio 1997, 127. Altri *Monostici di Menandro* riportano applicazioni particolari, in cui il volere ma non potere è applicato all'arricchirsi (104 Pernigotti = *Comparatio Menandri et Philistionis* 1.82), e al vivere bene (329 Pernigotti). Il motivo ritorna ancora, ad es., nell'*Heautontimoroumenos* (v. 666) dello stesso Terenzio e in Cecilio (177 Ribbeck³), e, al di fuori della commedia, in Plinio il Giovane (*Paneg.* 61: *Felicitatis est quantum velis posse, sic magnitudinis velle quantum possis*) e trova poi parecchie riprese in ambito cristiano e nella cultura moderna (cf. Tosi 2010, nr. 1544).

4.8.16, *Fast.* 6.576) a Plinio (*Nat.* 2.5.22) a Seneca (*Phaed.* 979-980, *Phoen.* 631-632) a Stazio (*Silv.* 2.6.8-9) ad Apuleio (*Met.* 8.24; 11.15) ad Ammiano Marcellino (31.8.8) ai *Disticha Catonis* (4.3), fino ad Adalbero di Reims, *Ep.* 10 (*PL* 137.508d) e a Giovanni di Salisbury, *Entheticus ad Polycraticum*, *PL* 199.381c)¹⁶. Perplexità ha destato l'aggettivo *δύστηνον*, apparentemente poco consono a qualificare la fortuna cieca: Usener propose *δυσήνιον*, Heimsoeth un efficace quanto funzionale *δυσήκοον*. Wilamowitz (*ad Eur. HF* 1346¹⁷), però, giustificò e interpretò convincentemente il testo tràdito: «*δύστηνος tristis* in der verschiedenen Bedeutungen des Wortes bis zu der italienischen hin. [...] Die Anrede ὦ δύστηνε ist in der Komödie gewöhnlich und bezeichnet einen der aus Dummheit oder Ungeschicklichkeit eine Sache selb verdirbt, ganz wie die *τύχη*». Nel nostro passo, dunque, la *τύχη* sarebbe detta «miserabile» non perché degna di essere commiserata, ma perché si comporta in modo sciagurato. Alternativamente, si potrebbe sospettare che l'aggettivo *δύστηνον* fosse spiegabile alla luce del contesto: un indizio in questo senso è costituito da *Men. Mon.* 741 Pernigotti *τυφλόν γε καὶ δύστηνον ἀνθρώποις βίος*, e dal fatto che, se *Stob.* 1.7.3 riporta la versione con *τύχη*, *Stob.* 4.34.10 offre *τυφλόν γε καὶ δύστηνον ἀνθρώπου βίος*. Meyer e Koerte sospettarono che si trattasse di due frammenti diversi; l'ipotesi ha una sua plausibilità (non mancano casi di espressioni tradizionali ripetute in più passi, con variazioni, come Leurini 2003, 299-301 ha notato per *γνώθι σαυτόν*), ma, a mio avviso, è possibile anche un'altra chiave interpretativa. Nel passo menandro il *topos* della fortuna cieca poteva essere collegato ad una condizione umana particolarmente disgraziata: ricostruire con precisione il testo è ovviamente impossibile, ma in un luogo del genere sarebbe quanto mai funzionale la variazione *τυφλόν γε καὶ δύστηνον*. Ciò che ovviamente manca è la contestualizzazione della *gnome*: non sappiamo chi la pronuncia e a quale condizione alluda; non possiamo quindi neppure sapere se avesse ragione Wilamowitz¹⁸ o se la variazione possa confermare l'affermazione di Barigazzi 1965, 110-112, secondo cui in Menandro si ha un collegamento tra

¹⁶ Nel passo del *De amicitia* di Cicerone si afferma che *Non enim solum ipsa Fortuna caeca est, sed eos etiam plerumque efficit caecos quos complexa est*; parallelo è il motivo della cecità della ricchezza (cf. ad es. il *Pluto* di Aristofane, *Amphis* fr. 23 K.-A., *Antiph.* fr. 259 K.-A., nonché Newiger 1957, 167-168). Per ulteriori riprese cf. Tosi 2010, n. 106.

¹⁷ In questo passo l'aggettivo ha una valenza decisamente negativa: si tratta delle «miserabili storie dei poeti» (*ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι*) che attribuiscono agli dèi caratteristiche non proprie della divinità (per questo valore di «contemptuous» cf. anche Bond 1988, 401).

¹⁸ C. Neri mi segnala che in tal caso un precedente potrebbe essere visto in *Hippon.* fr. 44 Degani, in cui Pluto è detto nello stesso tempo *τυφλός* e *δείλαιος*, «vile» (per la tradizionale ignavia di Pluto cf. Degani 1991², 67).

τύχη e τρόπος che farebbe riferimento alla concezione peripatetica e sarebbe invece contrario a quella stoica ed epicurea.

Negli esempi citati, è indubbio che Menandro riprenda espressioni tradizionali e proverbiali, ma va rilevato come egli le impreziosisca con variazioni, in particolare facendo riferimento a *topoi* paralleli, come fa intendere il *συμμανῆναι* del fr. 317 K.-A. ed è evidente nel caso di *Dysk.* 699-700; è presumibile che anche il fr. 47 K.-A. presentasse una variazione di questo tipo e che non dicesse semplicemente che non si può fare ciò che si vuole e che ci si deve accontentare di fare ciò che si può, ma che ponesse l'accento sui condizionamenti che determinano le nostre azioni; così pure, il fr. 682 K.-A. probabilmente collegava il motivo della cecità della fortuna alla sventurata condizione umana. In realtà, come la metafora, anche le espressioni tradizionali, gnomiche e proverbiali, corrono il rischio dell'assopimento, di perdere cioè, divenendo comuni, il loro originario mordente: per questo motivo, gli autori intendono ridestarle, ridare loro vigore, con variazioni funzionali ai diversi contesti. Menandro, come si è visto, non fa eccezione, anzi opera in questa direzione con particolare abilità.

Università di Bologna

RENZO TOSI

Riferimenti bibliografici

- A. Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano 1927.
- A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- G. W. Bond, *Euripides. Heracles*, Oxford 1988.
- E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992 (ed. or. Bern 1948).
- L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (I-IV)*, Milano 1997.
- E. Degani, *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, Stutgardiae-Lipsiae 1991².
- H. Dörrie, *Leid und Erfahrung. Die Wort- und Sinn-Verbindung παθεῖν-μαθεῖν im griechischen Denken*, Wiesbaden 1956.
- Ch. Gnilka, *Aetas spiritalis*, Köln-Bonn 1972.
- E. W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965.
- R. Cortes de Lacerda - H. de Rosa Cortes de Lacerda - E. dos Santos Abreu, *Dicionário de Provérbios*, Lisboa 2000.
- K. Lehrs, *Populäre Aufsätze aus dem Alterthum*, Leipzig 1856.
- L. Leurini, *Strategie del comico: proverbi in Menandro*, in P. Mureddu - G. F. Nieddu (edd.), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam 2006, 299-309.
- G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970.
- L. Mota, *Adagiário Brasileiro*, pref. P. Rónai, São Paulo 1987.
- C. Neri, *La χάρις degli dèi (Bacch. 3,37-39, Aesch. Ag. 182 s., Hdt. I 207,1)*, «Paideia» 64, 2009, 253-302.
- S. Nervegna, *Menander in Antiquity*, Cambridge 2013.
- H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, München 1957.
- E. Pasoli, *Semel in anno licet insanire*, «Latinitas» 6, 1958, 247-250.
- C. Pernigotti, *Menandri Sententiae*, Firenze 2008.
- R. Renehan, *An Unnoticed Proverb in Theognis*, «CR» 13, 1963, 131-132.
- E. Riess, *Volksthümliches bei Artemidoros*, «RhM» n.F. 49, 1894, 177-193.
- G. Schiassi, *Seneca. De tranquillitate animi*, Bologna 1981.
- S. Schirru, *La tradizione paremiografica nelle commedie di Menandro*, «AFLC» 59, 2004, 5-24.
- R. Schwamenthal - M. L. Straniero, *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano 1991.
- A. Setaioli, *Seneca e i Greci*, Bologna 1988.
- H. Stadtmüller, *Zu Herondas und der neue Herondasausgabe von Crusius*, «Blätter für das Gymnasial-Schulwesen» 29, 1893, 456-460.
- F. Stoessl, *Menander. Dyskolos*, Paderborn 1965.
- R. Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, Grenoble 2010².
- Y. Z. Tzifopoulos, *Proverbs in Menander's Dyskolos: the Rhetoric of Popular Wisdom*, «Mnemosyne» s. IV 48, 1995, 169-177.
- H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, I-V, Göttingen 1963-1967; *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, I-III, Göttingen 1982-1986.

INDICE DEI PASSI DISCUSSI

- | | |
|--|---|
| <p>Adriani, Marcello jr.
 <i>Discorso di consol. ad Ap.</i> p.
 213: 233-234</p> | <p>Aristoteles
 fr. 65 Gigon: 224 n. 46</p> |
| <p>Aelianus
 <i>epist.</i> 2: 262-266
 9: 267-273
 <i>IGUR</i> 1526.9-12: 154, 253 n. 27</p> | <p>Athenaeus
 13.585c: 251
 13.594d: 251</p> |
| <p>Aeschylus
 <i>Pers.</i> 424-428: 85
 <i>Th.</i> 384-385: 86 n. 10</p> | <p>Caesar
 fr. 1 Blänsdorf: 147-148</p> |
| <p>Alciphro
 4.2: 253
 4.18-19: 248-255</p> | <p>Christodorus
 <i>AP</i> 2.366: 147</p> |
| <p>Anonymus
 <i>De com.</i> 1 (p. 13 Koster): 106 n. 3</p> | <p>Democritus
 68 B 76 D.-K.: 294
 68 B 183: 294</p> |
| <p>Antiphanes
 fr. 27 K.-A.: 71-77</p> | <p>Dio Prusaensis
 <i>or.</i> 18.7: 146-147 e n. 10, 176</p> |
| <p>Aristophanes
 <i>Ach.</i> 893-894: 84
 964-965: 86 n. 10
 <i>Av.</i> 620-624: 47
 <i>Eq.</i> 1249: 86
 1250-2: 84
 <i>Pl.</i> 39: 86
 316-317: 124
 <i>Ra.</i> 96-97: 86
 <i>Vesp.</i> 559: 49
 596-598: 47
 1085-7: 85</p> | <p>Dionysius Halicarnassensis
 <i>de imit.</i> 6.2: 176</p> |
| <p>Aristophanes Byzantius
 test. 9 Slater: 154</p> | <p>Donatus
 <i>Ad.</i> 111: 149
 196-197: 149-150
 790: 151
 <i>Hec.</i> 825: 199 n. 31
 <i>Phorm.</i> 5: 145-146, 148-149, 152</p> |
| | <p>Euanthius
 <i>de fab.</i> 3.5: 152</p> |
| | <p>Eubulus
 fr. 10 K.-A.: 65
 fr. 106 K.-A.: 66-67</p> |

- Euripides
Alc. 177-182: 84
 367-368: 84
 fr. 310 Kannicht: 86
- Horatius
ars p. 189-190: 121
- Leopardi, Giacomo
Amore e Morte, epigrafe: 230,
 234-235
 45-55: 237-238
*Dialogo di Tristano e di un
 amico*: 236
Sopra un basso ril.: 238-241
Versi morali dal gr.: 235
Zib. p. 988: 228
 p. 1393: 229 n. 65
 pp. 2674-5: 233
 pp. 3486-7: 228-230
 p. 4002: 227-228
 p. 4197: 227
 p. 4277: 240 n. 93
- Martialis
 14.187: 251
- Menander
Asp. 28: 182
 250-391: 111-113
 372-373: 179
 399-428: 97-100
Carch. fr. 4 Sandbach: 186
Dis ex. fr. 4 Sandbach: 185-
 186, 212, 220-227
Dysc. 8-13: 44
 34-36: 47-48
 94-134: 114
 153-159: 44
 432-434: 125-126
 611-619: 115
- 633-634: 181
 699-700: 293-294
 709 ss.: 281
 718-721: 47
- Epitr.* 143: 162
 156: 25-26
 171-183: 26-31
 218-367: 110-111
 320-333: 92-93
 384-387: 133-136
 430-442: 162-163
 555: 164
 576: 31-32
 801-823: 11-22, 32-38
 853-854: 164
 908-918: 281-282
 1096: 56
 1123-6: 100
- Georg.* 22-34: 107, 160-161
 46 ss.: 263-266
 53: 161
 55-84: 107-108
 79-80: 183
 85: 161
 fr. 4 Sandbach: 161
- Mis.* 166-167: 181-182
 210-215: 91, 165
 247-249: 166
 303: 181
 394: 166
- Perik.* 712: 168
 723-725: 168
 756-757: 137
 768-772: 137-138
 774-827: 109-110
 802-805: 168-169
 815-816: 138-139
 820-823: 139-141
 1002-1026: 117
- Phasm.* 42-43: 180

- Sam.* 7-17: 279
 11: 179
 13: 125
 163: 185
 206-209: 88-89
 324-327: 89
 495-500: 94-95
 506-510: 94-95
 516-517: 95
 568: 167
 589-599: 95-97
 623-629: 90
 632: 90
 732-733: 90
 733-737: 125
- Sic.* 280-286: 141-142
 367: 117-118
- Theoph.* fr. 1.2 Sandbach: 227
- fr. 47 K.-A.: 296
 64: 173-174
 72: 293
 96: 254
 163: 269
 165: 174-175, 177
 181: 273
 218: 180
 236: 188-189
 296: 179-180
 317: 291-292
 352: 198
 400: 186
 460: 181
 500: 185
 602: 92, 217-219, 226
 682: 296-298
 707: 183, 278
 727: 227-228
 776: 295
 793: 198
 838: 188
- 867: 186
 871: 187-188
 874: 217
- ‘Menander’
Mon. 27 Pernigotti: 293
 273 P.: 296
 573 P.: 293-294
 618 P.: 295
 741 P.: 297
- Phrynichus
 fr. 19 K.-A.: 59
- Plato
Theaet. 174a-b: 53
- Plutarchus
Comp. Ar. Men. 853d-e: 152-153, 169-170
Cons. Ap. 108e-f: 224-226
 115b-e: 224 n. 46
- Publilius Syrus
sent. S 7: 294-295
- Seneca
tr. an. 17.10: 291-292
- Terentius
Ad. 411: 198
Eun. 929-940: 270
Heaut. 77: 183
Phorm. 4-8: 148-149
- Timocles
 fr. 4 K.-A.: 69
 fr. 12 K.-A.: 67-68
 fr. 14 K.-A.: 68

