



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca  
in Scienze dell'Antichità  
ciclo 32

Tesi di Ricerca

**Studio della  
caratterizzazione  
di alcuni personaggi  
del teatro menandro  
tra tradizione  
e innovazione**

Lo στρατιώτης, la γυνή, la παλλακή

SSD: L-FIL-LET/02

**Coordinatore del Dottorato**

ch. prof. Luigi Sperti

**Supervisore**

ch. prof. Augusto Guida

**Dottorando**

Elena Bonollo

Matricola 956311



# Indice

<b>I</b>	<b>Introduzione</b> .....	1
<b>II</b>	<b>Lo στρατιώτης</b> .....	4
<b>II.1</b>	<b>Il 'tipo' del soldato nella tradizione comica</b> .....	6
<b>II.1.1</b>	Le origini .....	6
<b>II.1.2</b>	Nell' <i>Archaia</i> .....	15
▪	Lamico .....	18
▪	Pisandro .....	28
<b>II.1.3</b>	La tipizzazione nella <i>Mese</i> e nella <i>Nea</i> .....	30
<b>II.1.4</b>	L'ἀλαζών di Teofrasto .....	39
<b>II.2</b>	<b>Gli στρατιῶται menandrei: la classificazione di Hofmann - Wartenberg</b> .....	44
<b>II.2.1</b>	Nel solco della tradizione: l'adesione al paradigma del <i>miles gloriosus</i> .....	44
<b>II.2.1a</b>	Due <i>milites</i> nella commedia latina .....	45
▪	Pirgopolinice .....	45
▪	Trasone .....	51
<b>II.2.1b</b>	Biante nel <i>Kolax</i> e altri <i>milites gloriosi</i> menandrei .....	59
<b>II.2.1c</b>	Gli ἀλαζόνες στρατιῶται di Luciano e Alcifrone .....	69
<b>II.2.2</b>	Il caso del <i>miles civilis</i> .....	75
▪	Cleostrato .....	75
▪	Moschione .....	87
<b>II.2.3</b>	La novità rappresentata dal <i>miles amatorius</i> .....	90
<b>II.3</b>	<b>I <i>milites amatorii</i> di Menandro</b> .....	96
<b>II.3.1</b>	Il ruolo dell'amore e il diverso esito della vicenda drammatica .....	97
<b>II.3.2</b>	La caratterizzazione del <i>miles amatorius</i> nei λόγοι .....	98
<b>II.3.2a</b>	Nei giudizi degli altri personaggi .....	98
▪	Polemone .....	98
▪	Trasonide .....	104
▪	Stratofane .....	114
<b>II.3.2b</b>	Nelle parole dei soldati: lamento e volontà di suicidio .....	119
▪	Trasonide .....	119
▪	Polemone .....	143
<b>II.3.2c</b>	Nelle parole dei soldati: la dichiarazione d'amore .....	145
▪	Polemone .....	145
▪	Trasonide .....	148
<b>II.3.3</b>	La caratterizzazione dei <i>milites amatorii</i> nei πράγματα .....	150
▪	Polemone .....	151
▪	Trasonide .....	152

<b>II 4</b>	<b>Altre riflessioni su lingua e stile .....</b>	<b>154</b>
<b>II 4.1</b>	<b>Il trasferimento del linguaggio militare .....</b>	<b>157</b>
▪	Trasonide e Polemone .....	157
▪	Il servo Sosia e il rivale Moschine nella <i>Perikeiromene</i> .....	160
<b>II 4.2</b>	<b>L'innalzamento del registro poetico .....</b>	<b>165</b>
▪	Trasonide .....	166
▪	Stratofane .....	169
<b>III</b>	<b>La γυναή .....</b>	<b>176</b>
<b>III 1</b>	<b>Il 'tipo' della moglie nella tradizione comica .....</b>	<b>179</b>
<b>III 1.1</b>	<b>Nell'<i>Archaia</i> .....</b>	<b>179</b>
<b>III 1.2</b>	<b>Nella <i>Mese</i> e nella <i>Nea</i> .....</b>	<b>184</b>
▪	Le giovani spose .....	191
<b>III 1.3</b>	<b>La trasposizione nella commedia latina .....</b>	<b>192</b>
▪	L'immagine 'tipica' della <i>mulier</i> nelle parole dei <i>viri</i> .....	193
▪	Le <i>mulieres</i> plautine nelle loro battute: il lamento e l'insulto; Dorippa nel <i>Mercator</i> e il <i>double standard</i> .....	195
▪	La smentita della visione dei mariti e la giovane <i>bona mulier</i> : l' <i>Hecyra</i> di Terenzio .....	202
<b>III 2</b>	<b>Le γυναίκες menandree .....</b>	<b>206</b>
<b>III 2.1</b>	<b>Le nozze come lieto fine e la questione della presenza sulla scena .....</b>	<b>206</b>
<b>III 2.2</b>	<b>L'adesione al paradigma negativo della <i>mulier</i>: le descrizioni dei <i>viri</i> .....</b>	<b>208</b>
<b>III 2.2a</b>	<b>I frammenti .....</b>	<b>208</b>
▪	Crobile nel <i>Plokion</i> .....	214
▪	Mirrine nell' <i>Heros</i> .....	224
<b>III 2.2b</b>	<b>L'assenza di mogli in Luciano e Alcifrone. L'<i>unicum</i> della νύμφη di Alciph. IV 12 .....</b>	<b>225</b>
<b>III 2.3</b>	<b>La <i>bona mulier</i> di Menandro: la caratterizzazione nei λόγοι .....</b>	<b>226</b>
<b>III 2.3a</b>	<b>Nelle parole delle γυναίκες: l'agone di Panfile col padre e la retorica...</b>	<b>227</b>
▪	Panfile, la <i>mulier</i> dell'adesp. com. fr. 1000 e le spose dello <i>Stichus</i> di Plauto .....	245
▪	Panfile e l' <i>Andromaca</i> di Euripide .....	255
<b>III 3</b>	<b>Le παλλακαί menandree (con uno sguardo ai corrispettivi latini).....</b>	<b>259</b>
<b>III 3.1</b>	<b>La caratterizzazione della παλλακή nei λόγοι .....</b>	<b>263</b>
<b>III 3.1a</b>	<b>Nei giudizi degli altri personaggi .....</b>	<b>263</b>
▪	Glicera .....	263
▪	Cratea .....	268
▪	Criside .....	273
<b>III 3.1b</b>	<b>Nelle parole delle παλλακαί.....</b>	<b>281</b>
▪	Glicera .....	281

▪ Cratea .....	289
▪ Criside .....	290
<b>III<sub>4</sub> Altre riflessioni su lingua e stile .....</b>	<b>300</b>
<b>III<sub>4.1</sub> Il registro tragico nelle scene di riconoscimento .....</b>	<b>301</b>
▪ Cratea .....	302
▪ Glicera.....	311
<b>IV Bibliografia .....</b>	<b>322</b>
<b>IV<sub>1</sub> Edizioni critiche e traduzioni.....</b>	<b>322</b>
<b>IV<sub>1</sub> Studi.....</b>	<b>330</b>



# I

## Introduzione

La famosa interrogativa retorica di Aristofane di Bisanzio ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο; (“O Menandro, o vita, chi di voi due ha imitato l'altro?”)<sup>1</sup> guida direttamente al cuore dello studio sulle caratterizzazioni del commediografo che qui si propone, indicandone lo scopo. Nel contesto in cui il filosofo Siriano cita la domanda del grammatico alessandrino, infatti, il realismo per cui Menandro è apprezzato è quello con cui egli delinea i caratteri dei suoi personaggi, figure dai tratti verosimili, con cui gli spettatori potevano entrare in sintonia<sup>2</sup>. Menandro è infatti un esponente della Commedia Nuova, di cui adotta il microcosmo della quotidianità familiare in cui si sviluppano le trame, incentrate sull'οἶκος, e i personaggi dai caratteri tipizzati attesi dal pubblico, come il vecchio avaro, il cuoco o il soldato. In questo contesto, la cifra della commedia menandrea è l'interesse per la rappresentazione del τρόπος dei personaggi, di cui il commediografo fa emergere il modo di pensare e i valori morali che ne ispirano l'agire lasciando spazio alla loro espressione o manifestazione di emozioni e stati d'animo. Obiettivo primario di questa ricerca è dunque indagare come Menandro delinei efficacemente l'indole di alcune sue *personae* attraverso le loro parole e azioni. Se infatti alcune figure menandree, come i cuochi o i servi, rimangono del tutto aderenti ai tipi standardizzati che popolano la *Nea*, altre hanno uno spessore psicologico che rappresenta una marcata innovazione rispetto a quanto possiamo ricostruire del panorama comico; tra questi personaggi si possono senza dubbio annoverare alcuni soldati, alcune mogli e alcune concubine, le tre maschere oggetto di questo studio. Agli στρατιῶται menandrei è dedicata la sezione II, alle γυναῖκες la sezione III, che comprende, accanto alle mogli vere e proprie<sup>3</sup>, anche le παλλακαί (“concubine”)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Syrian. *Comm. in Hermog.* II 22-23 Rabe = T 7 Slater = Men. test. 83 K.-A.

<sup>2</sup> Lo precisa Lesky 1971<sup>3</sup>, 744: «Wenn ihn [sc. Menander] sein Aristophanes von Byzanz mit der geistvollen Frage preis, wer eigentlich den anderen nachgeahmt hätte, Menander das Leben oder dieses den Dichter, so meinte er damit nicht den treuen Schilderer der bürgerlicher Konvention oder den Erfinder verwickelter Handlungen, sondern vor allem anderen den großen Menschengestalter»; sulla natura del realismo che viene ammirato in Menandro cfr. anche, *e.g.*, Petrides 2014, 10-11 e per il contesto della citazione di Siriano vd. Hunter 2014, 373-374 e Petrides 2014, 15-16. Siriano menziona la lode di Menandro da parte di Aristofane di Bisanzio quando commenta la categoria, posta dal retore Ermogene, degli ἠθικὰ πρόσωπα, comprendente i personaggi caratterizzati da particolari tratti distintivi sui quali gli oratori avrebbero dovuto plasmare i discorsi; esempi di questa tipologia di πρόσωπα sono i contadini, solitari e strenui lavoratori, gli avari, che pensano sempre al loro guadagno, e i ghiottoni, pronti a tutto per il proprio piacere, personaggi –osserva Siriano– “che popolano anche tutte le trame di Menandro, il quale sapeva imitare la vita meglio di chiunque altro” (ἔθεν καὶ Μενάνδρω τῷ κάλλιστα τὸν βίον ἐκμιμησαμένῳ πάσαι ὑποθέσεις ἐκ τῶν τοιούτων ἠθικῶν συμπληροῦνται).

<sup>3</sup> Che indichiamo, come in Menandro, con il termine γυναῖκες. γυνή naturalmente ha anche il significato generico di “donna”, ma sarà qui sempre riferito alle mogli; allo stesso modo sarà usato anche il corrispettivo latino *mulier*.

<sup>4</sup> L'inclusione delle παλλακαί nella sezione sulle mogli è dovuta al fatto che –come si vedrà– nelle commedie di Menandro le concubine occupano nell'οἶκος in cui vivono una posizione di fatto simile a quella delle mogli legittime; l'accostamento è inoltre motivato dal fatto che le παλλακαί di Menandro non presentano alcun tratto caratteriale che le leghi alla tradizione comica del personaggio dell'ἑταίρα. L'analisi della caratterizzazione delle

Come provano alcuni suoi *milites* e sue *mulieres*, Menandro qualche volta plasma anche queste figure secondo gli schemi della tradizione, ma i personaggi in cui più traspare l'abilità del poeta nel ritrarre *τρόποι* e *πάθη* delle sue maschere sono quelli che si allontanano dalla tradizione comica anche nell'indole, nelle scelte e nelle azioni. Nel caso dei più noti *στρατιῶται* menandrei, infatti, l'innovazione introdotta dal commediografo consiste nel far trasparire il pensiero e il sentire di soldati che sovvertono la caratterizzazione tipica dei *milites gloriosi* tradizionali; parallelamente, anche le caratterizzazioni delle mogli e delle concubine di Menandro che conosciamo meglio non hanno paralleli nella produzione comica greca trådita né in quella latina.

L'approfondimento della caratterizzazione di queste categorie di personaggi ambisce a includere tutti gli esponenti che è possibile individuare nel teatro menandro che conosciamo, tenendo conto di commedie intere e frammenti, di tradizione diretta e indiretta. L'analisi è svolta seguendo, per quanto possibile e finché risulta utile allo scopo, lo stesso schema. Data la portata innovativa di perlomeno alcuni dei personaggi menandrei delle tre categorie, un confronto con i corrispondenti tipi del soldato e della moglie nella tradizione comica precedente (*Archaia* e *Mese*) e contemporanea a Menandro (*Nea*) costituisce il punto di partenza di entrambe le sezioni. In quest'ambito, sarà dato spazio alla presentazione di alcuni soldati e mogli nella commedia latina sia, in generale, per la delineazione dei tipi caratteriali della Commedia Nuova (a cui le figure della commedia latina restano perlopiù fedeli), sia, più in particolare, per il recupero (per quanto parziale) dei tratti che avevano i personaggi degli originali menandrei perduti. I personaggi menandrei analizzati saranno considerati sia nella prospettiva della categoria a cui appartengono, per evidenziare i punti di continuità e di rottura con i tipi della *Nea*, sia nella loro singolarità, per valorizzare (anche attraverso il loro confronto reciproco) la caratterizzazione individuale con cui Menandro rende ciascun ritratto per certi versi unico. Per ottenere un quadro completo degli stati d'animo, dei valori morali e del carattere di queste *personae* e per indagare le modalità e le tecniche con cui il poeta li fa trasparire in ogni categoria caratteriale si prenderanno in considerazione tre livelli per ciascun esponente: quello delle descrizioni, dei commenti e dei giudizi forniti dagli altri personaggi, quello dell'espressione delle proprie emozioni e delle proprie ragioni da parte del soggetto stesso e quello delle azioni e dei comportamenti che ne sono la conseguenza e la manifestazione<sup>5</sup>. Costante attenzione sarà data all'uso dei vari strumenti a disposizione del commediografo che contribuiscono alla caratterizzazione dei personaggi, dalle tecniche narrative drammatiche utilizzate (*e.g.* monologo, dialogo riportato) all'impiego di motivi o scene ricorrenti nella commedia menandrea e topiche nella vicenda di certi personaggi (*e.g.* lamento dell'innamorato, agnizione), dall'uso di maschere e nomi che concorrono a determinare l'orizzonte di attesa degli spettatori alle variazioni dello stile, che si innalza al registro tragico, nel lessico come nel metro, oppure adotta i moduli dell'argomentazione retorica. La tragedia in particolare costituirà un punto di riferimento importante al pari della tradizione comica nella nostra analisi delle caratterizzazioni:

---

*παλλακαί* risulta dunque meglio inquadrata accanto a quelle degli *στρατιῶται*, partner di alcune di loro, e delle *γυναίκες*, figure che le concubine menandree sostituiscono oppure diventano sposando gli amanti.

<sup>5</sup> Spesso non è possibile distinguere il piano delle azioni da quello della parole e sarà necessario trattare i due aspetti insieme.



verranno indagati le tipologie delle riprese o degli echi tragici (sul piano stilistico, tematico o della costruzione scenica e in forma esplicita o implicita), il grado di serietà che il tragico mantiene quando è calato nel genere comico e gli effetti del παρατραγωδεῖν menandro sull'espressione di emozioni e riflessioni da parte dei personaggi. Punto di partenza nell'analisi caratteriale di ogni personaggio saranno i testi, su cui l'indagine resterà sempre ancorata e che verranno commentati sotto il punto di vista linguistico e filologico tanto quanto sotto il profilo letterario, nell'impegno di valorizzare le sfumature e i tocchi raffinati del greco di Menandro e nella consapevolezza dello stato frammentario di gran parte dei suoi testi, che impone di confrontarsi spesso con i problemi filologici della ricostruzione del testo e delle dinamiche sceniche.

Per i versi e i frammenti di ciascuna commedia di Menandro la numerazione adottata è quella dell'edizione critica più recente (*Aspis*: Ingresso 2010; *Dyskolos* e *Plokion*: Ferrari 2001; *Epitrepontes*: Blanchard 2013; *Perikeiromene*: Furley 2015; *Samia*: Sommerstein 2013; *Sikyonios*: Blanchard 2009; *Georgos*, *Dis exapaton*, *Eunouchos*, *Theophoroumene*, *Thrasyleon*, *Karchedonios*, *Kitharistes*, *Kolax*, *Koneiazomenoi*, *Leukadia*, *Misoumenos* e *Perinthia*: Blanchard 2016; *Heros* e *fabula incerta* di P. Cair. 43227 (= fab. inc. 1 Arn.): Blanchard 2013; *Phasma*: Austin 2011; le altre *fabulae incertae*: Arnott 2000; i frammenti minori: Kassel - Austin 1998); non sempre, però, i passi menandrei citati riproducono il testo dell'ultima edizione: essi sono aggiornati alle scoperte papiracee e ai contributi filologici più recenti e sono frutto di una personale valutazione delle congetture proposte nonché di una nostra lettura dei papiri (mediante le riproduzioni digitali o fotografiche) ogni volta che si è ritenuto opportuno. Ove non diversamente esplicitato, i frammenti e le testimonianze della commedia greca sono citati secondo l'edizione dei *Poetae Comici Graeci* di Kassel - Austin, quelli della tragedia secondo i *Tragicorum Graecorum Fragmenta* di Snell - Kannicht - Radt. Aristofane è citato secondo l'edizione di Wilson, Eschilo secondo quella di Page 1972, Sofocle secondo quella di Lloyd-Jones - Wilson 1990, Euripide secondo quella di Diggle 1981-1994. Per Plauto ci si avvale dell'edizione di Ernout 1932-1961<sup>2</sup>, per Terenzio di quella di Marouzeau 1942-1984<sup>2</sup>. Per tutti questi autori sono anche state consultate le altre edizioni che sono riportate nella prima sezione della bibliografia (cap. IV 1). Tutte le traduzioni fornite, dal greco e dal latino, sono di chi scrive.

## II

### Lo στρατιώτης

In un'epoca in cui le poleis greche sono passate sotto il controllo macedone, i regni ellenistici mantengono grandi eserciti per difendere e ampliare i propri domini e molti cittadini greci intraprendono la carriera mercenaria al soldo di un sovrano straniero, i personaggi degli *στρατιῶται*, la menzione delle spedizioni militari a cui essi prendono parte (in Licia, a Cipro, in Caria<sup>6</sup>) e gli accenni a conflitti in corso<sup>7</sup> sono tra i principali aspetti che ancorano la commedia menandpadreera al suo tempo. Avvenimenti capitati durante le spedizioni (ad esempio la presunta morte del mercenario stesso nell'*Aspis*, la presunta uccisione del fratello dell'amata nel *Misoumenos*) o più in generale lo stesso mestiere del soldato (da cui dipende l'indole violenta del militare protagonista della *Perikeiromene*) costituiscono anche il motore della vicenda drammatica soggetto della commedia, che da questi fatti prende avvio e nella quale però l'obiettivo è fisso sulla dimensione civile e familiare della vita dello *στρατιώτης* nel suo *οἶκος*, mentre quella della sua carriera militare resta ai margini. Le imprese militari dei personaggi e le guerre che fanno da sfondo alla vicenda drammatica sono infatti sempre inquadrare dalla prospettiva borghese tipica della *Nea*, per cui il focus rimane sulle relazioni dei membri degli *οἶκοι* sulla scena e sui loro sentimenti, mentre il mondo dei conflitti in terre più lontane riecheggia, ad esempio, nella menzione del ritorno del soldato protagonista da una spedizione (in *Misoumenos*, *Perikeiromene* e *Sikyonios*) o nella ventilata possibilità dell'imminente partenza di un cittadino per la carriera di mercenario (finta da Moschione nella *Samia*<sup>8</sup>), oppure nel breve squarcio sul campo di battaglia fornito da Davo nel I atto dell'*Aspis*<sup>9</sup> o nell'esclamazione sull'azione disgregatrice dei nuclei familiari dei conflitti pronunciata nel *Misoumenos* da Demea, che a causa della guerra ha perso le tracce dei due figli<sup>10</sup>. Come si vedrà, inoltre, i soldati menandrei di cui i testi ci permettono di seguire meglio le vicende sono totalmente assorbiti dall'amore per una ragazza, che li porta a prendere le distanze dai comportamenti violenti e prepotenti a cui li lega la loro professione. In questa innovativa rappresentazione dei mercenari più studiosi hanno voluto cogliere l'ideologia politica e sociale dell'autore, per cui i *milites* menandrei che si sposano e si lasciano alle spalle i modi degli *στρατιῶται* canonici impersonerebbero i rappresentanti del potere macedone che si integrano nelle poleis greche come loro cittadini<sup>11</sup> oppure, in tutt'altra prospettiva, i soldati che

---

<sup>6</sup> Sono state le mete delle spedizioni di, rispettivamente, Cleostrato nell'*Aspis*, Trasonide nel *Misoumenos* e Stratofane nel *Sikyonios*. Sull'estensione geografica, al di fuori dei confini della polis, dell'orizzonte degli spettatori del teatro menandreo e di conseguenza anche dei personaggi di esso riflette Furley 2014b, 1; 11.

<sup>7</sup> Così, ad esempio, nella *Perikeiromene* si allude alle battaglie combattute per il controllo di Corinto (315-303 a.C.), nel *Misoumenos* ai conflitti tra i principati di Cipro che hanno dilaniato l'isola tra il 321 e il 309 a.C.

<sup>8</sup> Rimandiamo al cap. II 2.2.

<sup>9</sup> Anche per questo cfr. il cap. II 2.2.

<sup>10</sup> Ai vv. 634-635, su cui cfr. il cap. III 4.1.

<sup>11</sup> Così Lape 2004, 32-33, 171-173; nelle pagine successive la studiosa applica questa lettura a *Perikeiromene* e *Misoumenos* e a p. 202 conclude che questi due drammi «enclose and solve the conflict between the Greek cities and the Hellenistic kingdoms in stories of romantic reconciliation. Specifically, by transforming the transient mercenary into a settled and civilized inhabitant of the polis (that is, into a husband), these plays offer

mettono da parte il loro impegno nelle armi sarebbero il paradigma di Menandro per dimostrare ai concittadini che facevano meglio a investire le loro energie nella vita del loro οἶκος e della loro comunità lasciando ai Macedoni la gestione della sfera politica e militare<sup>12</sup>. Pur nella convinzione che la figura del soldato rappresenti certo un significativo elemento di raccordo tra la dimensione borghese e familiare della commedia menandrea e la realtà storica del tempo, in quanto permette di gettare uno sguardo sull'allargarsi degli orizzonti dei cittadini delle poleis nel più vasto mondo dei regni ellenistici, la finalità già dichiarata del presente studio è un'analisi della caratterizzazione degli στρατιῶται di Menandro sul piano letterario e linguistico. Si metterà dunque in luce il loro rapporto con il paradigma del *miles* della *Nea* (e della tradizione comica)<sup>13</sup>, riproposto dal nostro commediografo in alcune commedie e invece profondamente rinnovato nel personaggio del soldato innamorato in altre. Nella rappresentazione di questi *milites amatorii* in particolare nel rovesciamento dell'immagine attesa del soldato (con un effetto comico sicuramente percepito dal pubblico), va colto anche l'interesse del poeta nel costruire e dipingere l'umanità e il carattere di questi personaggi, i quali acquistano, nell'espressione dei propri sentimenti, una personalità individuale (a differenza dei soldati più standardizzati della Commedia di Mezzo e Nuova) e al contempo un'universalità che suscita la συμπάθεια degli spettatori e permette loro di immedesimarsi in essi. Dopo alcuni capitoli dedicati alla ricostruzione della figura tradizionale del soldato sulla scena comica, si cercherà dunque di analizzare come Menandro abbia fatto emergere questi aspetti del τρόπος dei suoi στρατιῶται, sfruttando, per caratterizzarli, elementi canonici del tipo comico e moduli e stilemi propri del genere tragico, strumenti linguistici ed elementi visivi come il costume e la maschera.

---

a civic solution to the demographic and cultural challenges of Hellenistic mercenary service». Lape interpreta anche la presenza nella Commedia Nuova del personaggio del soldato fanfarone, sempre sconfitto, come una rappresentazione dei sovrani ellenistici che ha lo scopo di sfidarne e ridicolizzarne il potere in modo velato e sicuro (pp. 62-67).

<sup>12</sup> Questa è invece la lettura di Major 1997, 71-73.

<sup>13</sup> Nel delineare i tratti caratterizzanti il tipo del militare in commedia saranno di particolare utilità i due recenti articoli di Konstantakos 2015a e 2016.

## II 1

### Il 'tipo' del soldato nella tradizione comica

#### II 1.1

#### Le origini

Sono già rintracciabili in diversi generi della produzione letteraria pre-aristofanea alcuni fondamentali aspetti della caratterizzazione dei soldati fanfaroni<sup>14</sup>, che si svilupperanno sulla scena comica greca a partire dai primi, parziali esempi dell'*Archaia* fino alla codificazione del personaggio nella *Mese* e nella *Nea* e alla sua successiva emulazione nella palliata latina. Il personaggio di Tersite nell'epos omerico e il modello negativo di generale scartato dalla *persona loquens* nel frammento archilocheo 114 W.<sup>2</sup> presentano infatti alcuni tratti caratteriali che saranno elementi distintivi del *τρόπος* del *miles gloriosus* della commedia. Introduciamo perciò alcune delle essenziali caratteristiche del tipico *στρατιώτης* comico ritrovandole in questi suoi riconosciuti predecessori<sup>15</sup>.

Se la tragedia riprende la materia mitica dell'epos e molti drammi hanno per protagonisti i suoi valorosi re e i suoi eroici guerrieri<sup>16</sup>, la commedia si ispira per il ritratto del suo *miles* ad altre, meno intrepide figure. Eccezione tra i tanti arditi combattenti dell'*Iliade*, Tersite si distingue dai compagni anche sul piano visivo col suo aspetto fisico. Il fatto che venga definito da Odisseo "l'uomo più brutto che venne sotto le mura di Ilio" (*Il. II* 216 ἀίσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε)<sup>17</sup> quando la bellezza è, per l'eroe epico, il diretto riflesso della sua ἀρετή<sup>18</sup>, è infatti un chiaro indice dell'immagine antieroa con

---

<sup>14</sup> Questa prospettiva ad ampio raggio cronologico e di generi letterari è generalmente supportata dagli studiosi; sottolineano l'importanza dei modelli pre-aristofanei Hunter 1985, 66, Handley 1985, 410 e Mastromarco 2005, 165-170 (= 2009, 33-40), ma si veda soprattutto Konstantakos 2015a, 47-48, 62-63, che dedica l'intero articolo alla presenza del *miles gloriosus* in alcune figure letterarie precedenti la commedia attica (cfr. anche Konstantakos 2016, 140-142).

<sup>15</sup> Su Tersite e lo *στρατηγός* archilocheo come antecedenti del militare millantatore della commedia si possono vedere infatti Mastromarco 2005, 167-170 (= 2009, 36-40) e Konstantakos 2015a, 47-63; limitatamente ad Archiloco qualche osservazione si trova in Ribbeck 1882, 28, Legrand 1917, 226, Halliwell 1984, 10 n. 17, Hunter 1985, 163 n. 18, Degani 1987, 19, Stein 1990, 68, Totaro 1999, 129, Silva 2001, 371, Burzacchini 2001-2002, 200, Mastromarco 2002, 211 n. 13, Perrotta - Gentili 2007, 95, Rotstein 2010, 312 con n. 121 e Konstantakos 2016, 141-142. Su Tersite vd. invece Thalmann 1988, 16, che si spinge a dire che la bruttezza e il comportamento antieroa del personaggio lo rendono una «comic figure», e Baldwin 1997, 134-171, il quale individua in Tersite un «ἀλαζών in general [ritrovandovi i tre elementi indicati da Cornford 1914, 148] and the original *miles gloriosus* in particular» e avanza l'ipotesi che Tersite non rappresenti solo «the precursor of», ma anche «the model for the *miles gloriosus* of Aristophanes and Plautus».

<sup>16</sup> Cfr. Blume 2001, 176-177, che porta il ritratto di Polinice nei *Sette a Tebe* di Eschilo (vv. 380-399) a esempio dell'eroe tragico, massimamente coraggioso come quello epico e ammantato del pathos e della drammaticità propri della tragedia. Heap 1998, 23, sostiene addirittura che *Iliade* e *Odissea* abbiano fornito il modello per trame e tipi che si ritrovano rispettivamente in tragedia e in commedia.

<sup>17</sup> Nei successivi vv. 217-219 ne vengono descritti l'andatura zoppa, le spalle ricurve, la testa a punta e i capelli radi, delineando un ritratto molto lontano da quello degli altri eroi, con le spalle larghe e la lunga chioma.

<sup>18</sup> Ad esempio, si possono confrontare gli epiteti di Achille "divino" (*Il. I* 121) e "piè veloce" (I 158) e i suoi capelli biondi (I 197). Sull'unione di prestantza fisica e ἀρετή bellica nel guerriero iliadico e soprattutto

cui Omero presenta il personaggio; non è però questa bruttezza il tratto anticipatorio del vanaglorioso soldato comico. Come i soldati della commedia greca e latina, invece, Tersite ha un nome parlante, derivante dal sostantivo θάρσος (eol. θέρσος) e interpretabile come “coraggioso”, “audace” (Θερσίτης avrebbe allora la stessa ironia antifrastica dei nomi roboanti che parlano di battaglie e assedi, assegnati ai soldati codardi plautini o a quelli sofferenti d’amore di Menandro) oppure, e più probabilmente in questo contesto epico, come “sfrontato”, “insolente”<sup>19</sup> (il nome sarebbe allora la dichiarazione di un reale tratto del τρόπος del personaggio, condiviso dai futuri *milites* comici). Soprattutto, l’antieroe si dimostra uno spavaldo millantatore nel suo discorso ad Agamennone, in cui racconta di aver conquistato bronzo e donne per il comandante espugnando rocche, e di avergli fatto ottenere l’oro dei riscatti pagati dai genitori dei Troiani fatti prigionieri (II 226-231). Allo sfacciato non viene risparmiata una severa punizione fisica, episodio ricorrente nelle conclusioni delle vicende di molti soldati plautini<sup>20</sup>. Tra le risate e il plauso dei soldati spettatori, Odisseo colpisce con lo scettro la schiena e le spalle di Tersite, che torna a sedersi, ammutolito per la paura e dolorante per il livido insanguinato (vv. 265-277). In questa scena riconosciamo inoltre il procedimento del contrappasso, che sarà una costante in Plauto: proprio colui che aveva dato delle “Achee” ai soldati greci (v. 235) si asciuga le lacrime dagli occhi.

Un altro lato del futuro *miles gloriosus* è invece anticipato nell’immagine del comandante rifiutato dalla *persona loquens* del fr. 114 W.<sup>2</sup> di Archiloco:

οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον  
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ’ ὑπεξυρημένον,  
ἀλλὰ μοι σμικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν  
ῥοικὸς, ἀσφαλῆως βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίας πλέως.

A differenza di Tersite, questo generale ha le gambe lunghe e i capelli e la barba curati<sup>21</sup>, ma la sicura preferenza del poeta per lo στρατηγός basso e con le gambe storte ma davvero coraggioso (v. 4 καρδίας πλέως) lascia chiaramente capire che il bell’aspetto del primo è mera apparenza, riflesso di un’indole tronfia e altera, con cui il comandante vorrebbe celare la viltà che dimostra nei fatti<sup>22</sup>. I lunghi passi militareschi, la frivola cura dell’aspetto esteriore e lo sfoggio di un’irresistibile bellezza

---

sull’inconciliabile contraddittorietà tra bruttezza e virtù morali cfr. *e.g.* Pasquali 1940, 30 (= 1968, 109: «i Greci rifuggivano in tempi omerici dall’immaginare un eroe brutto. I brutti nell’*Iliade* non sono mai eroi nel senso nostro, almeno qui in terra»), Baldry 1965, 15, Kirkwood 1974, 33, Russo 1974, 149-150 (per cui Tersite, dimostrando nel comportamento e nelle parole una moralità coerente con l’apparenza esteriore «illustrates perfectly the Homeric norm that would equate physical appearance with inner worth»), Kirk 1985, 139 (comm. all’aggettivo ἀσχιστος del v. 216 citato *supra*), Thalmann 1988, 15 e Silva 2001, 365-367. Queste osservazioni sono riprese *infra* a proposito del giambo 114 W.<sup>2</sup>

<sup>19</sup> Per questa seconda interpretazione propendono gli studiosi, tra cui Kirk 1985, 138 («obviously»), Thalmann 1988, 14, Baldwin 1997, 139 con n. 301 e Mastromarco 2005, 3 (= 2009, 38-39); cfr. però Chantraine 1963, 19-27.

<sup>20</sup> Si confronti *e.g.* la sorte di Pirgopolinice alla fine del *Miles gloriosus*, per cui rimandiamo al cap. II 2.1a.

<sup>21</sup> Le lunghe falcate sono un particolare più volte messo in rilievo nell’*Iliade* per Aiace (VII 213; XIII 809; XV 676, 686), Ettore (XV 307), Paride (III 22, ma cfr. *infra*) e Glauco (XVI 534) e la bella chioma è uno dei tratti fisici degli eroi omerici più spesso menzionati.

<sup>22</sup> Su questa deduzione cfr. Treu 1955, 71, Russo 1974, 143, Rankin 1977, 44, Burnett 1983, 43-44, Toohey 1988, 4; Stein 1990, 65, 67, Müller 1994, 178-179, Lavelle 2008, 151 e Konstantakos 2015a, 50.

saranno caratteristiche costanti dei *milites gloriosi* della commedia, connesse ai loro tanto decantati successi in campo amoroso<sup>23</sup> e maschera della mancanza di quella virtù guerriera che era invece il primo attributo degli eroi omerici, belli in quanto valorosi. Nella dichiarata preferenza per il generale non omerico nell'aspetto, ma eroico nel valore, Archiloco introduce un contrasto tra le due manifestazioni di virtù guerriera che nel combattente epico erano interdipendenti: citando Kirkwood, «a great warrior looked the part and followed the code»<sup>24</sup>. A parziale correzione dell'idea di un così rigido modello omerico vanno brevemente ricordati due personaggi omerici che mitigano la forte dicotomia tra i molti eroi 'tipici' come Achille o Ettore e il totalmente opposto Tersite, una distinzione che di fatto conferma la validità del principio di rispecchiamento tra virtù ed esteriorità. Un primo esempio dell'attestazione della possibilità del compromesso nello stesso epos omerico è Euribate descritto in *Od.* XIX 246-248. Nonostante le spalle ricurve, la pelle scura e i capelli lanosi, il combattente è stimato da Odisseo per l'intelligenza, in un giudizio simile, secondo Russo, all'apprezzamento espresso nel fr. 114 di Archiloco<sup>25</sup>. Con la seconda eccezione rifocalizziamo il

---

<sup>23</sup> Sull'andatura cfr. in particolare Plaut. *Pseud.* 911 e 1048; sulla cura dei capelli si rimanda alla trattazione sulla maschera del soldato della *Nea* (nella quale i capelli sono presentati da Polluce come il principale tratto distintivo) nel cap. II 2.3 e alla descrizione dei riccioli di Pìrgopolinice nel cap. II 2.1a. Relativamente ai vanti di seduttori pronunciati dai soldati fanfaroni va menzionata l'idea di Mastromarco 2005, 166-167 (= 2009, 34-35), che essi «abbiano in qualche modo tratto ispirazione» dal catalogo della *Dios apate* di *Il.* XIV 315-328, in cui Zeus elenca ad Era le sue imprese amorose per dimostrarle che non ha mai amato nessuna quanto ora desidera lei. La tonalità comica di questi versi omerici era già stata rilevata da altri studiosi, tra cui si ricordano Seidensticker 1982, 56, che parlava di «komische Qualität», Leaf 1902, 62 e Muth 1992, 24, cui il catalogo del dio rievocava gli amori di Don Giovanni raccontati da Leporello (i due chiamano il discorso di Zeus, rispettivamente, «Leporello-catalogue» e «einer Art antiker Leporelloarie»).

<sup>24</sup> Kirkwood 1974, 33. Lo studioso riflette sul rapporto di Archiloco con il modello omerico anche alle pp. 30-32 e 34 e la sua idea di fondo rispecchia la lettura tradizionale già sostenuta da Snell 1955, 89-90, Bonnard 1958, 30, Treu 1959, 219 e Fränkel 1962<sup>2</sup>, 153 e così sintetizzata da Lesky 1971<sup>3</sup>, 136: «In der Welt Homers waren die äusseren und inneren Vorzüge eines Menschen untrennbar verbunden. [...] Archilochos (60 D. [= fr. 114 W.<sup>2</sup>]) zertrennt mit bewusster Polemik diese Einheit» (cfr. anche Russo 1974, 143-144, Rösler 1980, 16-17 e Cannatà Fera 1988, 56-57). Tuttavia, dal momento che non risulta in accordo con l'ideale composto del combattente omerico indicare nel generale archilocheo bello ma vigliacco una realizzazione di tale modello, giustamente Kirkwood (seguito da Seidensticker 1978, 10 e Toohey 1988, 12-13) preferisce definire «un-Homeric» (ancora meglio, nella precisazione di Seidensticker, «un-Iliadic») piuttosto che «anti-Homeric» il comandante lodato nel fr. 114. Toohey 1988, 3, 12-13 si spinge oltre, sostenendo che la dimensione epica vada del tutto esclusa dall'immaginario di riferimento del giambografo nella sua predilezione per il generale brutto ma coraggioso e suggerendo che Archiloco si sia rifatto ad altri esempi di μέγας στρατηγός esistenti al suo tempo, tra cui forse quello di un generale spartano (la ricostruzione è proposta alle pp. 4-12). Per quanto non sia possibile escludere l'ipotesi che il poeta giambico si sia ispirato ad altri modelli, riteniamo che l'immagine dell'eroe iliadico sia inevitabilmente richiamata alla memoria dalla riflessione sui requisiti del buon comandante.

<sup>25</sup> Russo 1974, 149-152; lo studioso riconduce l'analisi del ritratto di questo personaggio al ricorrente tema del divario tra realtà e apparenza che innerva molti episodi dell'*Odissea* (cfr. pp. 147-149). Per quanto riguarda l'*Iliade* va invece ricordata la descrizione di Odisseo mentre tiene un discorso fatta da Antenore in III 216-224, in cui viene messo in evidenza il contrasto tra la posa e lo sguardo rivolto a terra dell'eroe che lo facevano sembrare zotico e stolto e le sue parole: non c'era uno che sapesse emularlo in tal campo e quando parlava nessuno degli ascoltatori badava più al suo aspetto (cfr. soprattutto Müller 1994, 183-185). In questo caso, tuttavia, la qualità che non trova rispecchiamento nell'aspetto maestoso e nell'atteggiamento tipico dell'eroe sicuro di sé non è il valore del forte combattente, ma la sagacia dell'oratore.

discorso sugli antecedenti del *miles gloriosus*. Nel III libro dell'*Iliade* Paride è infatti descritto come un guerriero θεοειδής (v. 16) che avanza ad ampi passi (v. 22)<sup>26</sup>, caratterizzato dalla stessa bellezza e apparente vigore del generale scartato nel frammento di Archiloco. A quest'ultimo il troiano si rivela affine anche sul piano dell'azione, in quanto si dimostra altrettanto privo dello spirito del vero eroe e incrina così lo standard omerico. Ai vv. 16-37, infatti, dopo essersi fatto avanti sfidando i più prodi tra i Greci, alla vista dell'ardore di Menelao che accetta di battersi con lui Paride è assalito dalla paura e si ritira dal duello meritando le offese del fratello Ettore, che lo definisce "bellissimo, pazzo per le donne, seduttore" (v. 39) e immagina come lo derideranno gli Achei per essersi dimostrato "bello d'aspetto ma privo di forza e coraggio nel cuore" (vv. 43-45)<sup>27</sup>.

I fr. 101 e 5 W.<sup>2</sup> dei giambi di Archiloco offrono qualche altro esempio di soldato che merita di essere richiamato nella ricostruzione della tradizione che faceva da sfondo al *miles gloriosus*. Al contrasto tra sembianze maestose e disonorevole pusillanimità proprio dello stratego criticato da Archiloco nel fr. 114, il fr. 101 aggiunge un altro aspetto primario nella caratterizzazione del *miles gloriosus* comico: la millanteria di grandi imprese non realmente compiute. Nei due versi del frammento si racconta infatti di come il merito dell'uccisione di sette nemici sia reclamato da un migliaio di soldati, evidentemente bugiardi fanfaroni come saranno i soldati della commedia nei loro aneddoti di eroismo totalmente inverosimili. Il motivo della codarda ritirata dal teatro di guerra per mettere in salvo la vita è invece al centro del famoso fr. 5, in cui la *persona loquens* giustifica l'abbandono dello scudo sostenendo di aver più saggiamente preferito salvare la propria vita invece di un accessorio che può facilmente procurarsi di nuovo<sup>28</sup>. Se dunque la scelta del disertore è presentata come un'azione «that would be called cowardly by anyone with illusions about courage»<sup>29</sup>, resta pur

<sup>26</sup> In *Il.* XI 385, inoltre, Diomede menziona i bei capelli di Paride, definendolo sprezzantemente "famoso per la chioma" (κέρα ἀγλαέ). L'espressione è richiamata dalle parole βοστρύχοισι γαῦρον ("fiero dei suoi ricci") riferite al modello negativo del generale archilocheo.

<sup>27</sup> Sulla rappresentazione di Paride come un altro prototipo iliadico del *miles gloriosus* cfr. Mastromarco 2009, 35-36 e Konstantakos 2015a, 47, 51. Sul tema della mancata corrispondenza tra bellezza fisica e qualità intellettive o morali si può anche menzionare, esulando però dal contesto bellico, la descrizione che fa Odisseo di Eurialo, partecipante alle gare alla corte dei Feaci, in *Od.* VIII 177-178, quando lo definisce bellissimo ma "sciocco", "vuoto di mente" (cfr. Cannatà Fera 1988, 70).

<sup>28</sup> Lo scudo è abbandonato nella corrente anche dalla *persona loquens* del fr. 36b P. (= 85 Gent.) di Anacreonte (ἀσπίδα ῥίψας ποταμοῦ καλλιρόου παρ' ὄχθας) e Alceo si mette in salvo abbandonando il suo scudo agli Attici nel fr. 401b V. ("Ἀλκαος σάος τᾶροι ἐνθάδ' οὐκυτὸν ἀλχηκτορίν† / ἐς Γλαυκώπιον Ἴρον ὀνεκρέμασσαν Ἄττικοι [ap. Hdt. V 95 e Strab. XIII 1.383. Introducendo i versi Strabone scrive: Ἀλκαῖός φησιν ὁ ποιητῆς ἑαυτὸν ἐν τινὶ ἀγῶνι κακῶς φερόμενον τὰ ὄπλα ῥίψαντα φυγεῖν]). Del gesto di gettare lo scudo e fuggire si ricorderà poi Hor. *car.* II 7.9-10.

<sup>29</sup> Le parole sono di Burnett 1983, 41. Schwertfeger 1982, 264-280 e Cannatà Fera 1988, 7 segnalano invece come un errore dei moderni quello di leggere l'abbandono del campo di battaglia nella prospettiva del combattimento degli opliti, in cui la coesione dell'esercito è fondamentale e l'abbandono della propria posizione è pericoloso per gli altri soldati e meritevole del massimo disprezzo e di sanzioni giuridiche (le fonti antiche sono brevemente passate in rassegna anche da Totaro 1999, 138, a cui si rimanda anche per ulteriori riferimenti bibliografici; sull'oplita disertore cfr. anche Christ 2006, 88-142); secondo questi studiosi il combattimento al tempo di Archiloco (e di Omero) era invece molto più individualista, mirato al bottino e alla gloria del singolo, che poteva decidere di lasciare la battaglia senza che questo avesse conseguenze sugli altri. Sia Harder 1952, 383 che Konstantakos 2015a, 53 sottolineano inoltre la consapevolezza del soldato del fatto che potrà combattere e avere successo nella prossima battaglia con il nuovo, migliore scudo che comprerà. Ancora

vero che, nella fuga, questo soldato non si allinea né al modello dello στρατηγός coi piedi ben piantati sul suolo del campo di battaglia del fr. 114 né all'immagine del guerriero esemplare che Odisseo si autoesorta a emulare ricordando a se stesso che chi combatte da prode resiste con forza, sia che venga colpito sia che sia lui a colpire (*Il. XI* 408-410):

οἶδα γὰρ ὅττι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο,  
ὅς δέ κ' ἀριστεύησι μάχῃ ἐνὶ τὸν δὲ μάλα χρεῶ  
ἐστάμεναι κρατερῶς, ἢ τ' ἔβλητ' ἢ τ' ἔβαλ' ἄλλον<sup>30</sup>.

Mai, inoltre, l'eroe omerico sarebbe disposto a lasciare sul campo di battaglia il proprio scudo, facile preda del nemico. La perdita delle armi è infatti il sigillo della definitiva sconfitta<sup>31</sup>. Fuggendo, il soldato del fr. 5 cede alla stessa vigliaccheria che caratterizzerà il *miles gloriosus* comico<sup>32</sup>. Un'importante differenza si manifesta però nel momento in cui il soldato che abbandona lo scudo nel

---

più ottimista (ma decisamente cavillosa) è la lettura di Anderson 2008, 257-260, secondo cui il fatto che Archiloco non parli di un vero e proprio lancio dello scudo suggerisce che il soldato è stato colto di sorpresa mentre dormiva o si dedicava ad altri bisogni al riparo di un cespuglio (il θάμνος del v. 1) e che è stato perciò costretto a lasciare lo scudo, in attesa di poter tornare a combattere. Tutti questi argomenti comunque non bastano a scagionare il gesto del disertore di Archiloco dalla contrarietà al codice etico del combattente (cfr. e.g. Nicolosi 2013, 70) e dal conseguente disonore a cui egli andava incontro anche al tempo dell'autore.

<sup>30</sup> Rimettendo in discussione il netto divario tra il soldato che lascia le armi e i guerrieri epici rilevato da Jaeger 1934, 165 (nello stesso spirito della prima parte dei riferimenti bibliografici menzionati nella n. 24), molti studiosi hanno rivalutato il rapporto tra il comportamento del protagonista del frammento e quello dell'eroe omerico, soprattutto nel confronto con il πολύμητις Odisseo. Seidensticker 1978, ad esempio, ha letto in parallelo a questo frammento il racconto inventato da Odisseo in *Od. XIV* 257-284, secondo cui egli avrebbe lasciato le armi e si sarebbe salvato arrendendosi al re egizio il cui esercito stava avendo la meglio su Odisseo e i suoi compagni. Tuttavia, a differenza del giambo 5, in cui la resa è la scelta della *persona loquens*, la resa di Odisseo, in realtà mai avvenuta, è presentata come esecuzione del volere di Zeus. Al volere del dio si appella anche Nestore in *Il. VIII* 139-150 per convincere Diomede a lasciare la battaglia, in quanto Zeus non ha dato loro la vittoria quel giorno. Recalcitrante al pensiero di quello che dirà Ettore sul suo conto, anche Diomede, posto di fronte a tale argomento, acconsente alla ritirata ed Ettore non tarda a esprimergli il disprezzo per la sua fuga (vv. 161-166). Invece, prevedendo l'imminente sconfitta, Odisseo era già corso verso le navi, senza sentire il richiamo di Diomede che lo esortava a non scappare da codardo (κακός) e ad aiutare assieme a lui Nestore (*Il. VIII* 93-98). Per questi e altri esempi di ritirata nell'*Iliade* cfr. soprattutto Schwertfeger 1982, 254-257. In certe situazioni la via della fuga è dunque razionalmente imboccata dagli eroi omerici, ma è significativo che venga spesso legittimata come volere degli dei e che essi esprimano il timore che il proprio onore ne risulti intaccato (non concordiamo appieno con la conclusione tratta da Schwertfeger a p. 157). Questi aspetti non sono contemplati nella riflessione del disertore di Archiloco. Parallelismi tra il disertore archilocheo e Odisseo sono stati rilevanti anche da Rankin 1977, 43, Loscalzo 1997, 10-11, Aloni 2006, 96 e Konstantakos 2015a, 53; in generale, anche Barron - Easterling, 1985, 119 e Zimmermann 2011, 140 riportano l'affermata tendenza degli studiosi a negare che l'atto del soldato archilocheo sia estraneo al mondo omerico. A Schwertfeger 1982, 253 si rimanda inoltre per un'efficace (seppur incompleta) classificazione delle diverse linee di pensiero formulate dagli studiosi nell'esegesi di questo frammento.

<sup>31</sup> Cfr. Schwertfeger 1982, 261: «das Epos kennt also die ῥίψασπία als eine Form der Kapitulation, nicht aber der Flucht in der Schlacht» e i passi da lui riportati alle pp. 259-261.

<sup>32</sup> Aristofane, in particolare, stigmatizzerà tale comportamento bollando i combattenti codardi con lo sprezzante appellativo ῥίψασπής, "colui che getta lo scudo", usato in *Nu.* 353 e *Pax* 1186 (per quest'ultimo passo cfr. il cap. II 1.2); in *V.* 592 e *Pax* 678, inoltre, il commediografo affibbia a Cleonimo gli epiteti ἀσπιδαποβλής e ἀποβολιμαῖος (cfr. Storey 1989; Totaro 198, 175).



giambo non esita ad ammettere la propria ritirata e addirittura se ne compiace, cosa che mai farebbero i suoi successori comici<sup>33</sup>.

In virtù delle potenzialità del non necessariamente eroico genere giambico, l'immagine del soldato dipinta da Archiloco si pone così in contrasto con quella dell'ideale guerriero omerico (iliadico soprattutto) e anche con quella che emerge dal fr. 10 W. di Tirteo, che è invece pienamente in linea con l'ideologia omerica dell'eroe pronto a combattere arditamente fino alla gloriosa morte ἐνὶ προμάχοισι, nelle prime file dello schieramento<sup>34</sup>. Anche nel caso del *miles gloriosus* comico è netto il distacco dalla dimensione epica, che è però distintamente e parodicamente rievocata nella descrizione dell'aspetto esteriore dei soldati e nella solennità magniloquente dei loro discorsi. L'epica e la tragedia che da essa dipende costituiscono infatti i modelli dichiarati a cui la commedia si contrappone nella rappresentazione dello στρατιώτης ἀλαζών, per enfatizzare la vigliaccheria e l'infondatezza delle sue farsesche millanterie<sup>35</sup>. Con una figura come quella di Tersite, d'altra parte, la stessa tradizione epica fornisce un modello negativo cui la prospettiva ribaltata della commedia può ispirarsi. Unitamente ai motivi e ai toni epici, anche alcuni echi del giambo e in generale della lirica arcaica sono chiaramente percepibili nella commedia, nell'*Archaia* in particolare<sup>36</sup>, rendendo più solida l'ipotesi di un'influenza sulla formazione del personaggio del *miles gloriosus* anche da parte dei ritratti di alcuni soldati archilochei.

Discusso è invece l'apporto all'ideazione del personaggio del *miles gloriosus* di un autore interno al genere teatrale comico: Epicarmo, attivo a Siracusa nella prima metà del V secolo e considerato il primo poeta comico<sup>37</sup>. Mentre infatti è probabilmente lui il primo a mettere in scena la figura del parassita adulatore<sup>38</sup> e certo è l'influsso esercitato dalla sua commedia sui poeti dell'*Archaia*

---

<sup>33</sup> Per questa lettura del comportamento dell'io parlante si possono leggere anche Burnett 1983, 41-42 e Konstantakos 2015a, 55-57.

<sup>34</sup> Sul guerriero di Tirteo come opposto al «soldato fanfarrão» della commedia vd. Silva 2001, 370.

<sup>35</sup> Nel prossimo cap. II 1.2 verrà chiaramente evidenziato come il *miles gloriosus* Lamaco risulti ancor più svilito dal confronto con il modello dell'eroe epico e tragico che lui stesso si sforza di emulare nell'aspetto, nel portamento e nei toni; si proporrà anche un rapido paragone tra il fanfarone Lamaco e i valorosi combattenti descritti da Eschilo in *Ar. Ra.* 1014-1017.

<sup>36</sup> Sulla conoscenza dei giambografi e sulle riprese della loro poesia in sede comica rimandiamo alla bibliografia aggiornata raccolta da Konstantakos 2015a, 63 n. 62, cui aggiungiamo Mastromarco 1983, 16-17; 1994, 173, Bonanno 1980, 74-88 (la quale presenta il fatto che «l'intera casistica nominale archilochea» trovi «una precisa e comica conferma aristofanea» come prova della traduzione della iamβική ιδέα nell'ὄνομαστί κωμωδεῖν dell'*Archaia*) e De Sario 2017, 115-116. Alle pp. 106-107 quest'ultimo affronta anche la questione della familiarità con la lirica arcaica (intendendo il termine in senso lato, comprendente, cioè, sia la lirica monodica e corale che il giambo e l'elegia) da parte degli spettatori ateniesi del V secolo, una competenza che Mastromarco 1983, 38 definisce «di secondo grado» in quanto la si acquisiva negli stadi più avanzati dell'educazione scolastica e circolava nei simposi dell'*élite* (cfr. anche Mastromarco 1994, 157-159). Ciononostante, è immaginabile che le allusioni alla poesia lirica arcaica fossero comunque riconosciute come appartenenti a quel genere poetico da buona parte del pubblico, anche se privo di competenze più specifiche.

<sup>37</sup> Secondo la testimonianza di Arist. *Poet.* 1449b (= *Epich.* test. 5), la commedia attica ha derivato la costruzione delle trame dalla Sicilia (τὸ δὲ μύθους ποιεῖν τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε) e ad Atene Cratete (V secolo a.C.) è stato il primo ad abbandonare la forma giambica iniziando a comporre dialoghi inseriti in sviluppi narrativi (τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφήμενος τῆς iamβικῆς ιδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους).

<sup>38</sup> Stando alla notizia di Athen. VI 235e, su cui si veda in particolare Willi 2015, 139 n. 77.

attica<sup>39</sup>, l'ipotesi avanzata da Wysk e Körte<sup>40</sup> che Epicarmo sia il *πρῶτος εὐρετής* anche del soldato fanfarone non ha ricevuto l'unanime consenso degli studiosi<sup>41</sup>. Infatti, per quanto si possa convenire sul fatto che i tiranni delle città siciliane arruolavano mercenari già al tempo di Epicarmo, quando essi erano ancora figure sconosciute ad Atene<sup>42</sup>, la teoria incontra un limite notevole nell'assenza di tracce chiare di questo personaggio nei frammenti che ci sono giunti della produzione epicarnea. Riteniamo che anche i tentativi fatti da molti studiosi di riconoscere elementi che caratterizzeranno il *miles gloriosus* nei cosiddetti frammenti odissiaci di Epicarmo siano forieri di poche conclusioni certe<sup>43</sup>. Nel fr. 97 dell'*Odysseus automolos* ("Odisseo disertore"), in particolare, l'eroe omerico protagonista, lodevole nella tradizione epica per perseveranza e determinazione, non porta a termine la missione di

---

<sup>39</sup> Sull'opera teatrale di Epicarmo (autore sia di commedie realistiche di vita quotidiana che di parodie mitologiche incentrate su Eracle e Odisseo) e sul suo importante ruolo nello sviluppo del genere comico cfr. von Salis 1905; Körte 1921, 1221-1225, Schmid - Stählin 1946, 9, Wüst 1950, Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 230-239, 255-290, Gil 1974a, 76-78, Carrière 1979, 192-193, Handley 1985, 368-370, Cassio 1985, 37-43; 2002, 52, Duckworth 1994<sup>2</sup>, 15, 18-20, Mastromarco 1994, 34-35, 94-95 (che indica tanto nella commedia di Epicarmo quanto nei versi dei giambografi i modelli letterari dell'*Archaia*), Kerkhof 2001, 51-55, 116-177, Zimmermann 2011, 664-667, Hughes 2012, 20-21, Jouanno 2012, 252, Willi 2012, 56-58; 2015, 109-112, 128-145 e Konstantakos 2015a, 64, 76-77. Sulla base del poco materiale che ci è giunto e sulla scorta dell'attendibile testimonianza aristotelica tutti gli studiosi concordano nel riconoscere l'importante influenza che ha avuto il teatro del commediografo siciliano sullo sviluppo della Commedia attica Antica del V secolo, nonché, viceversa, l'influsso del dramma attico su quello della Sicilia, come anche il soggiorno di Eschilo presso la corte di Ierone di Siracusa lascia immaginare. Pickard-Cambridge e Kerkhof *in primis* hanno però portato giustamente l'attenzione sui limiti entro cui questa influenza va circoscritta e accogliamo l'equilibrata analisi di Willi 2015, 139-140 per cui non c'è ragione di credere che la commedia attica abbia ripreso da Epicarmo il tetrametro trocaico (trimetro e tetrametro erano metri giambici già utilizzati ad Atene) e anche la rappresentazione satirica dei personaggi ha probabilmente radici nella tradizione giambica piuttosto che nell'opera di Epicarmo; l'influsso del poeta siceliota andrà al massimo riconosciuto in figure precise come il parassita (Konstantakos aggiunge il rustico, la vecchia e l'*alazon doctus*) e avranno radici nell'opera del commediografo siracusano tutti gli elementi della commedia attica che non possono aver avuto origine nel giambo, il dialogo tra i personaggi drammatici *in primis*.

<sup>40</sup> Wysk 1921, 3-6, Körte 1921, 1225.

<sup>41</sup> Accolgono la teoria di Wysk e Körte Norwood 1931, 105, Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 282, Tromaras 1994, 120 e Konstantakos 2015a, 65; 2016, 145-146, mentre la mettono in dubbio Wüst 1950, 361, Böhne 1968, 31, Kerkhof 2001, 162-165 e Willi 2015, 139 n. 77. Sulla questione cfr. anche Berk 1964, 17, Gil 1975, 76-77, Duckworth 1994<sup>2</sup>, 19 e Mastromarco 2005, 165-166 (= 2009, 33-34).

<sup>42</sup> Sull'assoldamento di mercenari da parte dei tiranni siciliani, per le guerre e per la propria sicurezza, cfr. Parke 1933, 7, 10-13, Trundle 2004, 5, 28-29, 44, 54 e Konstantakos 2016, 145. A partire dal V secolo a.C., invece, militari greci prestano servizio presso Dionisio di Siracusa, l'esercito cartaginese suo nemico e anche presso i Persiani fino alla fallimentare spedizione in sostegno di Ciro il Giovane. Dall'altro lato, soldati stranieri combattono a fianco dei Greci nella Guerra del Peloponneso (soprattutto traci e in particolare in occasione della spedizione in Sicilia e della guerra ionica). Sappiamo inoltre che anche Sparta e Corinto ingaggiano militari provenienti dall'estero (cfr. Parke 1933, 14-21, 23-29, Trundle 2004, 6-7, 13-19, 30-31, 40, 47-49, 51-54, 75, Kerkhof 2001, 164-165 [il quale, sulla base della testimoniata presenza di soldati traci ad Atene nel 411, dubita dell'ipotesi delle origini siciliane del tipo comico del *miles*; sia i mercenari in Sicilia che l'attività di Epicarmo si collocano però in anni precedenti] e Konstantakos 2016, 146). Per quanto riguarda l'epoca di Archiloco, forze mercenarie ioniche erano già impiegate in Egitto nel VII e nel VI secolo a.C. e all'inizio del VI il fratello di Alceo, esiliato, combatte in Vicino Oriente, mentre lo stesso poeta è forse mercenario in Egitto (cfr. Parke 1933, 1, 3-6, Trundle 2004, 4-5, 13, 17, 23, 28, 44, Lavelle 2008, 149-150 e Konstantakos 2016, 142).

<sup>43</sup> Si vedano a questo proposito le osservazioni di Mastromarco 2005, 165-166 n. 45 (= 2009, 34 n. 44) e Konstantakos 2015a, 69-74.

spionaggio (da attuare sotto forma di una finta diserzione) affidatagli dall'esercito acheo. Una volta entrato a Troia o poco prima, infatti, Odisseo deve aver incontrato l'opposizione di qualcuno da cui si sarebbe lasciato facilmente scoraggiare (v. 6). Il disertore vede ora avvicinarsi i Greci a cui dovrà presto rendere conto dell'impresa e dichiara al suo interlocutore (forse un troiano, ma non c'è certezza) che dirà che si trattava di un incarico facile, ossia fingerà di averlo svolto<sup>44</sup> (vv. 7-8 ἐνθὼν τεῖδε θωκησῶ τε καὶ λεξοῦ[...]*ως / ῥάδιν' εἶμειν ταῦτα καὶ τοῖς δεξιωτέροις ἐμεῦς* ["[...] andrò e mi siederò lì e dirò che era un compito facile anche per uomini più abili di me"]). Nei successivi vv. 11-16, non udito dagli Achei, Odisseo rimpiange di non essersi comportato da eroe<sup>45</sup> e presenta il suo compito di infiltrato come un'impresa pericolosa che gli avrebbe portato il θεῖον κλέος:

[– ∪ –]γ' ὄφειλον ἐνθὲν ὕσπερ ἐκελήσ[– ∪ –]  
 [– ∪ –]των ἀγαθικῶν κακὰ προτιμάσαι θ[∪ –]  
 [– ∪ κίν]δυνον τελέσσει καὶ κλέος θεῖον λ[αβεῖν]  
 [– ∪ –]ν μολῶν ἐς ἄστυ, πάντα δ' εὖ σαφα[νέως]  
 [πυθόμε]νος δίοις τ' Ἀχαιοῖς παιδί τ' Ἀτρέος φί[λω]  
 [ἄψ ἀπαγ]γείλαι τὰ τηνεῖ καὶ τὸς ἀσκηθῆς . [

[Magari fossi andato] dove mi avevano ordinato di andare  
 [e non avessi] preferito un comportamento ignobile a quello valoroso,  
 ma avessi portato a termine l'incarico rischioso e [ottenuto] gloria divina  
 entrando nella città, e poi, [dopo aver appreso] tutto con chiarezza,  
 avessi riferito, io stesso sano e salvo, la situazione dei Troiani

<sup>44</sup> Lo esplicita la r. 7 dello scolio riportato sul margine superiore di P. Vindob. 2321, contenente i vv. 7-17 di questo frammento (Kassel - Austin 2001, 61): *προσποίησομ(αι) πάντ(α) διαπεπράχθ(αι)*. Seguendo la lettura di Stanford 1950, 168, alcuni studiosi (vd. *e.g.* Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 257 e Webster 1962, 86) non interpretano tale scolio come conferma dell'intenzione di Odisseo di ingannare i compagni achei (sottintesa nel proposito dei vv. 7-8 di ribadire davanti a loro la facilità del compito assegnatogli), ma associano il commento dello scoliasta al desiderio di aver saputo compiere la sua missione, espresso dall'eroe al v. 11. I concetti della finzione e della menzogna espressi dal verbo *προσποιέω* del commentatore antico e il vanto della facilità dell'incarico del verso di Epicarmo rendono però a nostro giudizio più verosimile la prima lettura (cfr. anche Konstantakos 2015a, 68 con la bibliografia a cui rimanda nella n. 74). Scegliendo di tradurre i versi come il rimpianto di Odisseo per la sua occasione mancata, naturalmente presupponiamo che egli non si stia già rivolgendo ai Greci e che essi non possano sentirlo.

<sup>45</sup> Konstantakos 2015a, 71 legge le parole di Odisseo come una possibile preparazione al resoconto che egli farà ai Greci in virtù dell'ironia che può avere l'ambiguo imperfetto *ὄφειλον* del v. 11, rilevata anche da Albin 1984, 16 e Copani 2009, 78. Secondo Konstantakos, infatti, gli Achei a cui si rivolge Odisseo interpreterebbero il verbo come introduzione del racconto di un'azione davvero avvenuta, nel senso di "dovevo andare dove mi era stato ordinato", mentre soltanto il pubblico, sapendo che in realtà l'eroe non ha compiuto alcuna missione, coglierebbe il rimpianto "magari fossi andato...". La possibilità che si tratti di un discorso di prova della storia che Odisseo racconterà ai Greci è negata da Willi 2008, 180, 183; 2012, 66-68 sulla base della contraddizione tra l'avvenuta decisione di mentire agli Achei ai vv. 7-8 e questo disperato rammarico di poco successivo (v. 11): «how could the following hypothetical wish of Odysseus be part of a 'cover story' when it openly acknowledges that the mission has not been carried out?» (2012, 66). L'interpretazione di Konstantakos di *ὄφειλον* come un'introduzione 'neutra' alla falsa narrazione dei fatti supererebbe la difficoltà evidenziata da Willi.

ai divini Achei e al caro figlio di Atreo<sup>46</sup>

Se la menzogna e l'invenzione di imprese mai compiute saranno motivi ricorrenti nelle narrazioni dei *milites gloriosi*, l'autocommiserazione di Odisseo, che si definisce *πονηρότατος* (v. 5), e il suo rammarico di non aver portato a termine la missione non rientrano affatto tra i *topoi* dei discorsi dei soldati comici. Anche il registro elevato ricco di echi della poesia epica<sup>47</sup> e l'impostazione solenne del racconto non vengono applicati da Odisseo, con risvolti parodici, a delle smargiassate tipiche del *miles gloriosus*. La trasposizione di questo eroe dell'epos sulla scena comica da parte di Epicarmo sembra perciò ancora ben lontana dalla parodia dissacrante con cui i poeti della Commedia attica di Mezzo rappresenteranno eroi del mito, come Eracle<sup>48</sup>, e militari fanfaroni e vigliacchi. Certo, però, la scelta, come soggetto di una propria commedia, di un Odisseo che fallisce e mente per nascondere e anche il più sicuro incentivo dato dall'opera di Epicarmo alla creazione di altre figure comiche tipiche non permettono di escludere *in toto* l'idea che anche questo poeta siciliano abbia offerto ai commediografi successivi alcuni spunti per la figura del soldato millantatore<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Per un'analisi complessiva del frammento e ipotetiche ricostruzioni della vicenda narrativa cfr. Olivieri 1946-1947<sup>2</sup>, 36-39, Barigazzi 1955a, 121-126, Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 255-257, Webster 1962, 85-88, Berk 1964, 116-118, 145-150, Handley 1985, 368-369, Kerkhof 2001, 126-127, Cassio 2002, 73-82 (commento linguistico), Casolari 2003, 48-54, Olson 2007, 47-51, Copani 2009, 75-80, Willi 2008, 178-191 e 2012, 63-73, Jouanno 2012, 251, Konstantakos 2015a, 66-71, Telò 2016, 110-112 e Favi 2017, 18-29 (quest'ultimo rivede la ricostruzione della trama epicarnea rivalutando il peso della tradizione sulla finta *αὐτομολία* di Odisseo e suggerisce di individuare l'elemento parodico introdotto dal commediografo nel fatto che Odisseo non riesca a far credere ai Troiani di essere un disertore e a realizzare così il suo incarico di spionaggio, e diventi perciò davvero l'*αὐτόμολος* che doveva fingere di essere). Superata è invece la lettura di Stanford 1950 (poi accolta da Phillips 1959, 59-60), secondo cui Epicarmo non avrebbe rappresentato un Odisseo che fallisce nel compiere la missione di simulata diserzione.

<sup>47</sup> Al v. 15 si confrontano l'espressione *δίοις Ἀχαιοῖς* con l'omerico *δίοι Ἀχαιοί* (in *Il.* V 451, XI 455 *et al.*) e l'appellativo *παῖδι τ' Ἀτρείος φίλῳ* con il sintagma *παῖδα φίλον* ricorrente nei poemi (anche nella forma invertita *φίλος παῖδα* e anche in altri casi, in *Od.* XVII 38; XIX 404; XXIV 347 e in *Il.* XVI 460, 58; XVIII 147; XX 21; XXIV 619), anche unito al genitivo del nome del padre (in *Il.* II 713; VII 44 e in *Od.* XXIV 103). Per tutti gli indicatori della ripresa della dizione dell'epos e in particolare del discorso di *Il.* X 204-217, in cui Nestore suggerisce Odisseo e Diomede per la missione di spionaggio, vd. Lobel - Turner 1959, 42, Berk 1964, 76, 139, Kerkhof 2001, 127, Cassio 2002, 70, 78-80 (con la precisazione che alcuni vocaboli del lessico omerico potevano risultare meno poetici di quanto noi immaginiamo a un uditorio siracusano), Casolari 2003, 48 n. 4, Olson 2007, 47, 50-51, Willi 2008, 184, 188-190; 2012, 69, 71, Jouanno 2012, 251, Konstantakos 2015a, 71-72. In generale, l'uso di Epicarmo di morfologia, lessico, strutture sintattiche e metro propri del genere epico per la parodia di personaggi mitici è rilevato anche da Rodríguez-Noriega Guillén 2012, 77-79, 84-85 e Novokhatko 2015, 71.

<sup>48</sup> Cfr. il *Geryones* e il *Bousiris* di Efippo nel cap. II 1.3. Del resto, Eracle compare anche in alcune commedie di Epicarmo (*Bousiris*, *Hebas gamos*, *Herakles o epi ton zosteria* e *Herakles o par Pholo*) ed è possibile che già in esse l'eroe fosse rappresentato come militare fanfalone oltre che come mangione (così credono Böhne 1968, 31-32, Hilgar 1982, 251 e Konstantakos 2015a, 75).

<sup>49</sup> Parke 1933, 13 n. 2, poi sostenuto da Konstantakos 2016, 146, ipotizza che possano essere stati ispirati dalla rappresentazione dei soldati fanfaroni nelle opere di Epicarmo i proverbi *Σικελὸς στρατιώτης* e *Σικελὸς στρατιώτης μισθὸν διωθεῖται* (il soldato siciliano rifiuta la paga), riportati rispettivamente da Zenob. V 89 (I 157 L.-S.; similmente Diog. VIII 6 e Apost. XV 47) e da Macar. VII 65 = *Mant. Prov.* II 80 (II 208 e 770 L.-S.). I detti alludono alla smaccata alterigia di questi militari e vengono usati in riferimento a chi finge di rinunciare a

## II 1.2

### Nell'Archaia

Nei soldati della Commedia Antica, Lamaco negli *Acarnesi* di Aristofane e i *milites* di alcuni altri commediografi di cui ci restano solo testimonianze e frammenti, vengono comunemente individuati gli archetipi, frutto dell'invenzione dei commediografi antichi, dello στρατιώτης ἀλαζών destinato a standardizzarsi nella maschera della Commedia attica di Mezzo e Nuova. Guardando all'evoluzione del personaggio da questa prospettiva, il modello caratteriale di Lamaco è stato posto all'inizio di una fortunata tradizione comica e si è tracciata una linea di influenza diretta che lo collega ai *milites* della commedia ellenistica e della palliata latina. Alla luce del panorama letterario illustrato nel paragrafo precedente, tuttavia, è forse più corretto riconoscere negli esponenti del *miles gloriosus* dell'Archaia la tappa di un percorso che era già iniziato e presentare ora i comandanti ritratti da Aristofane, Platone Comico e possibili altri commediografi come i primi esempi certi dell'elaborazione e dello sviluppo sulla scena teatrale di una tipologia della rappresentazione dei soldati già precedentemente abbozzata in altri generi letterari. È poi innegabile la preminenza della parte svolta dalla commedia nel rendere il militare borioso la figura tipica che sarà nella tradizione successiva.

Se si esclude Aristofane, nei poeti dell'Archaia non sono molti gli esempi di soldati in cui possiamo riconoscere i prodromi del futuro tipo comico. Cominciando da Eupoli, i frammenti dei *Taxiarchoi* che abbiamo non consentono di farci un'immagine del tutto chiara del generale Formione, ma suggeriscono, in linea col ritratto del personaggio tratteggiato da Aristofane<sup>50</sup>, che egli non fosse raffigurato come un odioso militare spaccone e codardo, bensì come uno στρατιώτης frugale<sup>51</sup> e

---

qualcosa che non gli è stato veramente offerto (la spiegazione è data da Macar. VII 65 [II 208 L.-S.]). Lo stesso Zenobio collega l'espressione proverbiale ai soldati al servizio di Ierone di Siracusa, non a caso patrono di Epicarmo.

<sup>50</sup> In *Eq.* 562-563 Poseidone è invocato come il dio più caro a Formione e il suo successo a capo della flotta nei primi anni della Guerra del Peloponneso è ampiamente documentato nel II libro di Tuciddide (83-92). Il coro dei vecchi in *Ar. Lys.* 801-804 lo descrive inoltre come un generale ardito e duro con tutti i nemici (τραχὺς [...] μελάμπυγός τε τοῖς ἐχθροῖς ἄπασιν) e lo stile di vita modesto e lo spirito guerriero sono ricordati come caratteristici di Formione anche nella breve descrizione della *Suda* (σ 1097 Adl.), che conclude: λιτὸς δὲ ἦν καὶ πολεμικός. A un tale combattente, nei *Taxiarchoi*, il dio Dioniso, rappresentato nelle vesti comiche dell'effeminato amante del lusso, si rivolge per imparare l'arte della guerra (questi i ruoli di Formione e del dio nella commedia secondo la maggior parte degli studiosi, che pure divergono tra loro su altri punti, tra cui Norwood 1931, 197-198, Schmid - Stählin 1946, 115, Wilson 1974, 251-252, Sommerstein 1985, 149, Casolari 2003, 118-119, Storey 2003, 251-260 [il quale coglie tra i due lo stesso rapporto maestro - allievo che lega Socrate e Strepsiade nelle *Nivole*, Bdelicleone e Filocleone nelle *Vespe* e Caronte e Dioniso nelle *Rane*], Zimmermann 2011, 747-748, Olson 2016, 367-368, 378).

<sup>51</sup> Gli usi militari sobri e rozzi menzionati nella commedia di dormire sugli στῖβάδες (fr. 274 e cfr. *Ar. Pax* 348) e di mangiare cipolle e olive (fr. 275) sono però collegabili direttamente alle scelte di Formione solo in via ipotetica, dal momento che i versi tràditi non li mettono in relazione esplicita con il generale (cfr. Olson 2016, 412, 414), e potrebbero inoltre essere stati descritti con disprezzo dal personaggio stesso (cfr. anche le possibili traduzioni riportate da Storey 2011, 219 per il fr. 274).

bellicoso non solo a parole ma anche nella pratica<sup>52</sup>. Una raffigurazione certamente negativa dei soldati doveva invece essere sotto gli occhi del pubblico nel caso degli *Stratitotai* di Ermippo. Il titolo della commedia e la sua variante *Stratitotides* sono riferiti al coro, composto da una schiera di soldati ridicolmente effeminati<sup>53</sup>. La probabile confusione di una delle fonti<sup>54</sup>, che intitola la commedia col femminile “Soldatesse”, troverebbe spiegazione nell’effeminatezza di questi militari provenienti dalla Ionia, regione alleata di Atene i cui costumi molli e lussuosi sono diventati un *topos* letterario non solo comico<sup>55</sup>. In alternativa, si può ipotizzare che il titolo originale fosse proprio quello al femminile inteso come definizione canzonatoria di questi militari effeminati<sup>56</sup>. In entrambi i casi i fr. 54 e 56-58, traditi sotto questo titolo di Ermippo, andrebbero ricondotti al contesto di una derisoria descrizione dell’aspetto e delle azioni dei soldati, del tutto antieroiici. Dei personaggi viene menzionato il classico equipaggiamento soldatesco comprendente, per il rematore, stropo (la corda usata per fissare il remo allo scalmio) e cuscino (fr. 54)<sup>57</sup> e, per impastare le  $\mu\acute{\alpha}\zeta\alpha\iota$ , la pelle di pecora (fr. 56), ma soprattutto si allude alla mollezza effeminata dei soldati ionici. Nel fr. 57, probabilmente tratto dalla parodo della commedia, infatti, la *persona loquens* descrive la pettinatura giovanile e le braccia

---

<sup>52</sup> Nel fr. 268d Ols. (= 268.13-15 K.-A.) Formione si autodefinisce Ares, il dio della guerra, forse in risposta sarcastica alle affermazioni di Dioniso travestito che gli svela la sua vera, incredibile identità (come ipotizza Olson 2016, 377-378), più che con la pretesa di essere davvero creduto, come tipico del soldato fanfarone. Sostenitore di questa seconda via interpretativa sulla rappresentazione di Formione è invece Bowie 1988, 185, per cui il generale sarebbe un *miles gloriosus* sul modello di Lamaco e l’opera di Eupoli una commedia pacifista come gli *Acarnesi*. A fronte dei pur scarsi frammenti del dramma e delle tracce dell’immagine del comandante sulla scena comica, non ci sembra che il carattere del militare sbruffone e codardo si addica qui al personaggio. Come è incline a credere Storey 2003, 250, infine, anche ai tassiarchi del coro potrebbe essere stata data la stessa rappresentazione positiva del comandante.

<sup>53</sup> Sul titolo e sui quattro frammenti qui presi in esame si sono recentemente soffermati Harvey 2000, 280-282, Zimmermann 2000, 273-276; 2011, 740-741, Blume 2001, 183-184, Gkaras 2008, 104-105, 108-120, Storey 2011, 302-303 e Comentale 2017, 207, 217-223, 226-238.

<sup>54</sup> Si tratta degli *Epim. Hom.* π 141, che tramandano il fr. 52.

<sup>55</sup> Quanto all’identità dei soldati, Kaibel *ap.* Kassel - Austin 1986, 585, appoggiato da Zimmermann 2000, 275 (e cautamente da Gkaras 2008, 116), sostiene invece che le “truppe d’oltremare” siano formate da pavidi cittadini ateniesi che avevano cercato rifugio all’estero per sottrarsi al servizio militare. Le convincenti obiezioni di Harvey 2000, 280-282 hanno però persuaso anche Zimmermann 2011, 741 a preferire l’ipotesi che gli effeminati motteggiati siano un contingente inviato in aiuto dalla Ionia; prima di Harvey l’idea era già stata accennata da Wilson 1977, 280 e ora la sostengono anche Storey 2011, 302, 305 e Comentale 2017, 207, 235.

<sup>56</sup> Comentale 2017, 207, inoltre, individua nella menzione nel fr. 272.2 di Eupoli di “una soldatessa (στρατιώτις) che ha appena partorito proveniente dalla Ionia” un argomento a favore del titolo al femminile (secondo Storey 2011, 303 così verrebbe chiamato il dio Dioniso nel passo di Eupoli); tuttavia, la relazione tra questo frammento e la commedia di Ermippo non è dichiarata e perciò del tutto incerta. In questo contesto si ricorda anche il titolo *Stratitotides* di un dramma di Teopompo, sicuramente riferito alle donne che sulla scena assumono il ruolo di soldatesse per condurre la guerra al posto degli uomini, in una vicenda sviluppata sulla stessa idea alla base della *Lisistrata* e delle *Ecclesiazuse* di Aristofane (sulle *Stratitotides* cfr., tra gli altri, Ribbeck 1882, 29-30, Blume 2001, 184 Storey 2011, 345 e Zimmermann 2011, 758).

<sup>57</sup> Uno degli interlocutori è stato ipoteticamente identificato con Dioniso (così Storey 2011, 303 e Comentale 2017, 221), rappresentato nei panni dell’apprendista rematore nelle *Rane* (vv. 196-270). Nel presente frammento il dio risponderebbe di non aver bisogno del cuscino in quanto è stato così a lungo seduto sulla trireme che il suo sedere ha ormai fatto il callo per cui gli basta appoggiarsi su quello; si confronti la battuta simile in *Ar. Ra.* 236-237: “ho le vesciche / e da un po’ il culo mi suda”.

vigoroze delle truppe d'oltremare che formano il coro (vv. 5-6) e osserva con stupore la nuova virilità di questi uomini d'armi della Ionia, che hanno superato la loro ben nota *μαλακία* e sono sorprendentemente diventati tanto virili tanto da rendere maschile il toponimo della città di Abido, prima ἡ Ἄβυδος e ora ὁ Ἄβυδος, che rappresenta qui metonimicamente tutta la Ionia. Così va interpretata la domanda al coro delle truppe ioniche formulata dal parlante ai vv. 7-8 ἦσθου τὸν Ἄβυδον ὡς / ἄρρηγν γεγένηται; (“Hai visto lo Abido come è diventata maschile?”)<sup>58</sup> e la fama di mollezza degli Ionici qui sottintesa è rilevata anche da Ateneo, che introduce la sua citazione del fr. 57 descrivendo gli abitanti di Abido come ἀνειμένοι τὴν διαίταν [...] καὶ κατεαγότες (“rilassati e fiacchi nello stile di vita”)<sup>59</sup>. Infine, come chiariscono i lessici<sup>60</sup>, anche la critica rivolta a un personaggio per “non essere caprificato”<sup>61</sup> (fr. 58) va letta come denuncia del suo essere molle ed effeminato. Storey e Bagordo ipotizzano che anche Teleclide potrebbe aver scritto una commedia intitolata *Stratiotai*, integrando il titolo incompleto trådito dal test. 5.8 così da ottenere Στρατ]ιώται<sup>62</sup>. Tuttavia, nulla sappiamo del contenuto del dramma e integrazioni differenti restano altrettanto plausibili<sup>63</sup>. Sicura è invece la rappresentazione di un *Thrasyleon* da parte di Anassila, il cui protagonista eponimo potrebbe essere stato un soldato, come lascia dedurre il nome parlante, accomunato a quelli di altri *milites* comici dalla radice θρασ- che ne dichiara la (millantata) temerarietà<sup>64</sup>. Purtroppo, niente di certo circa la presenza di uno στρατιώτης si può dire nemmeno riguardo allo *Pseuderaktes* di Ferecrate, in cui un ateniese comune potrebbe travestirsi da Eracle o comunque fingersi l'eroe dando luogo a scene ridicole<sup>65</sup>, né riguardo al *Korianno* dello stesso commediografo, seppure Konstantakos ipotizzi che il personaggio giunto dall'estero che figura tra i invitati del fr. 54 sia un soldato e che forse partecipi al banchetto assieme a un'etera nel ruolo di rivale in amore di altri uomini<sup>66</sup>.

<sup>58</sup> Sulla necessaria correzione di ἀνὴρ trådito da Ateneo in ἄρρηγν vd. Comentale 2017, 232-233. Sulla lettura di τὸν Ἄβυδον come toponimo concordano Gkaras 2008, 117 e Comentale 2017, 232-233, mentre vanno scartate su base linguistica l'interpretazione della parola come etnico (“uomo di Abido” o “che viene da Abido”) di Meineke 1839, 402-403, Kock 1880, 242, Wilson 1977, 280, Harvey 2000, 281-282 e Storey 2011, 302, 305 e quella come appellativo per Alcibiade di Bergk 1838, 324-325, Kaibel *ap.* Kassel - Austin 1986, 588 e Zimmermann 2000, 275 (tali letture richiederebbero infatti le forme Ἄβυδόθ' / Ἄβυδόθεν o Ἄβυθονός, incompatibili con il metro e/o la sede comica); sulla questione cfr. anche Schwarze 1971, 107-108 n. 15.

<sup>59</sup> Il passo è inoltre citato in Athen. XII 524f-525a nella sezione sui popoli che vivono con τρυφή.

<sup>60</sup> Hesych. α 5086 L. e Phot. α 1933 Theod. = *Suda* α 2308 Adl. (οἱ δὲ τὸ ἀνηρίναστος ἀντὶ τοῦ μαλακὸς καὶ ἄγονος). Quanto al senso metaforico dell'espressione sono invece meno chiare (o assenti) le spiegazioni date da Zen. *Ath.* I 72 = *vulg.* II 23 (I 38-39 L.-S.), fonte di questo fr. 58, e da *Et. M.* 108.11-22, *Et. Gud.* 145.12-17 de Stefani, *Et. Gen.* α 860, *Et. Sym.* s.v. ἀνηρίναστος.

<sup>61</sup> L'espressione è propria del lessico agricolo della coltivazione dei fichi, nel contesto della quale l'operazione della caprificazione favoriva la maturazione di questi frutti mediante il polline delle vespe (rimandiamo alle note di Gkaras 2008, 119 e Comentale 2017, 237 per le fonti antiche sul termine e una spiegazione più approfondita).

<sup>62</sup> Storey 2011, 284, 302-303, Bagordo 2013, 37, 39-40, 178.

<sup>63</sup> Νησ]ιώται di Körte 1905, 442 e Σικελ]ιώται di Geißler 1969<sup>2</sup>, X.

<sup>64</sup> Su questi altri στρατιώται comici cfr. i capp. II 1.3 e 2.1a-b e la n. 225.

<sup>65</sup> Si vedano Casolari 2003, 184-185 n. 14, Storey 2011, 505 e Zimmermann 2011, 738.

<sup>66</sup> Konstantakos 2015a, 78 n. 97 e 2016, 139.

## Lamaco

Di certo la figura più rilevante del *miles* nell'*Archaia* è quella di Lamaco negli *Acarnesi* di Aristofane, che possiamo studiare nel contesto di una vicenda drammatica giunta per intero. Infatti, seguendo una lunga tradizione esegetica sul personaggio<sup>67</sup>, ma tenendo anche conto di alcune più recenti ritrattazioni di tali posizioni<sup>68</sup>, si può indicare in Lamaco un campione del soldato fanfarone<sup>69</sup>. Prendendo le distanze da questa lettura, Nesselrath e Kerkhof hanno posto l'accento su un aspetto che noi consideriamo una premessa necessaria all'inserimento di Lamaco in questo capitolo sui primi *milites gloriosi*: il personaggio aristofaneo (così come gli altri militari della Commedia Antica) non è un *tipo comico*, bensì la *caricatura di una figura storica* che –va aggiunto– incarna un ideale politico ben preciso, contravvenendo all'estraneità alla sfera politica dei *milites* comici successivi. Sottolineare i tratti caratteriali di Lamaco che si consolideranno nel tipo standardizzato della Commedia di Mezzo e Nuova è tuttavia altrettanto lecito. La posizione a cui ci allineiamo nell'analisi del personaggio degli *Acarnesi* qui proposta è dunque quella sintetizzata da Konstantakos alla fine del suo recente articolo sulla figura di Lamaco, nel quale va riconosciuta una «composit creation that combines the traditional comic character of the boastful captain with the lampooned public persona of a prominent leader and war supporter from contemporary Athens»<sup>70</sup>.

Con gli *Acarnesi* Aristofane vince l'agone alle Lenee del 425 a.C., durante la Guerra del Peloponneso, quando tra gli Ateniesi cresce il desiderio di pace e il commediografo demistifica le glorie della guerra con il grottesco. A quell'epoca Lamaco era un personaggio preminente e un esponente del partito della guerra contro Sparta assieme a Cleone, mentre all'inizio della sua carriera politica, nel 436/5, aveva partecipato alla spedizione nel Ponto con Pericle e ricoperto più volte la carica di stratego. Lamaco sarà anche uno degli Ateniesi a prestare giuramento in occasione della pace di Nicia nel 421 e, successivamente, uno dei tre strateghi dotati dei pieni poteri nella spedizione in Sicilia, dove morirà in battaglia<sup>71</sup>. Aristofane, però, non lo ritrae come un generale valoroso, ma piuttosto nei panni del militare spacccone, il cui aspetto di guerriero dell'epos e i cui vanti di imprese eroiche sono smentiti dal controcanto parodico del protagonista, il contadino Diceopoli, e dal finale

---

<sup>67</sup> L'idea è affermata o riconosciuta da tutti gli studiosi, cfr. e.g. Süß 1905, 45, Cornford 1914, 155, Wysk 1921, 8, Wehrli 1936, 101, Schmid - Stählin 1946, 224, Wüst 1950, 361-362, Whitman 1964, 68, Hanson 1965, 51, Böhne 1968, 34, Webster 1970<sup>2</sup>, 64, Gil 1975, 78, Storey 1977, 136, Edmunds 1980, 13, Hilgar 1982, 250, Halliwell 1984, 10, Hunter 1985, 66, Thiery 1986, 195, Cortassa 1988, 234, Mastromarco 1994, 166; 2002, 212-216; 2005, 162-165, 170 (= 2009, 29-33, 40); in Mastromarco - Totaro 2008, 215, Zagagi 1995, 173 n. 57, Baldwin 1997, 129-130, Storey 1998, 110, Totaro 1999, 129, Blume 2001, 181, Silva 2001, 373-374, Morenilla Talens 2003, 239-240 e Konstantakos 2016, 113-140.

<sup>68</sup> Nesselrath 1990, 325, Kerkhof 2001, 163-164 e in parte anche Ercolani 2002, 235-236; 246-247 (secondo il quale la priorità di Aristofane nella rappresentazione di Lamaco era portare sulla scena un noto esponente della politica del tempo, sostenitore della *Kriegspartei*); cfr. anche Mastromarco 2002, 211; 2005, 157-158 (= 2009, 23-24).

<sup>69</sup> Cfr. e.g. Mastromarco 2005, 165 (= 2009, 33) «il Lamaco degli *Acarnesi* rappresenta per noi la prima attestazione, nella storia del teatro comico occidentale, della maschera del *miles gloriosus*».

<sup>70</sup> Konstantakos 2016, 158; il concetto è esposto più diffusamente nelle precedenti pp. 142-143, 146-147.

<sup>71</sup> Sulla carriera politico-militare di Lamaco e per le fonti letterarie in cui è descritta si vedano Sommerstein 1980, 184, Bertelli 1999, 55-96, Olson 2002, 149-150, Ercolani 2002, 236-237 e Mastromarco 2005, 158 (= 2009, 24).



della commedia<sup>72</sup>. Il fatto che l'epica omerica rappresenti l'insistito secondo termine di paragone per enfatizzare la degradazione di questo presunto uomo d'armi risulta chiaro fin dalla prima comparsa del personaggio. Ai vv. 572-575 Lamaco fa infatti il suo ingresso in scena tutto armato, portando un elmo dal cimiero con tante penne<sup>73</sup> e uno scudo con l'effigie della Gorgone (vv. 581, 1095 e 1181) che ricorda la truce Γοργώ dal terribile sguardo sullo scudo di Agamennone descritto nella scena della vestizione dell'Atride in *Il.* XI 17-46. La parvenza esteriore di eroe epico è smascherata come involucri di un eroe degenerato dalle azioni e dalle battute dissacranti di Diceopoli nei successivi vv. 582-592. Il contadino, infatti, impartisce comandi al generale col risultato di spogliarlo degli elementi della sua tenuta, adibendo lo scudo al contenitore in cui vomita con l'aiuto di una delle penne del cimiero<sup>74</sup>. Diceopoli, inoltre, demitizza gli ὄπλα eroici con un gioco di parole a sfondo sessuale<sup>75</sup>. Si può mettere in risalto la vuota apparenza dell'armamento di questo generale aristofaneo anche confrontando Lamaco con i soldati rimpianti dal personaggio di Eschilo nelle *Rane*, il cui armamento era il segno esteriore di vere nobiltà di spirito e audacia guerriera (vv. 1014-1017):

σκέψαι τοίνυν οἴους αὐτοὺς παρ' ἐμοῦ παρεδέξατο πρῶτον,  
εἰ γενναίους καὶ τετραπήχεις, καὶ μὴ διαδρασιπολίτας,  
μηδ' ἀγοραίους μηδὲ κοβάλους, ὥσπερ νῦν, μηδὲ πανούργους,  
ἀλλὰ πνέοντας δόρυ καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας  
καὶ πήληκας καὶ κνημίδας καὶ θυμοὺς ἑπταβοείους.

Considera allora che uomini ha ricevuto [sc. Euripide] in eredità da me,  
nobili, alti quattro cubiti e non cittadini subito pronti a sottrarsi ai loro oneri,  
che si aggirano per la piazza, imbroglianti, come ora, e bricconi,  
ma uomini che spirano aste, lance, caschi dai bianchi cimieri,  
elmi, schinieri e cuori con sette strati di cuoio.

Pretendendo di somigliare a modelli di eroismo epici e tragici nell'apparenza esteriore e nell'atteggiamento altero, con la sue vanagloria e pusillanimità Lamaco rende ancor più evidente e

<sup>72</sup> Lo rilevano bene Landfester 1977, 48-49 e Mastromarco 2005, 161-162 (= 2009, 28-29), secondo i quali Aristofane con il personaggio di Lamaco intendeva non solo e non tanto portare in scena un personaggio storico, ma farne il rappresentante della propaganda a favore della guerra nonché, per Mastromarco, «la caricatura di un personaggio letterario, l'eroe epico che godeva di un ruolo di prestigio nell'immaginario collettivo dei Greci». Sull'aspetto di Lamaco e il suo rovesciamento parodico si veda anche Compton-Engle 2015, 92.

<sup>73</sup> Al v. 965 l'elmo ha tre foschi cimieri come quello del tassiarca di *Pax* 1173, altro esempio di militare vigliacco (vd. *infra*), ed entrambi richiamano, parodicamente, i maestosi cimieri dei guerrieri epici e tragici (cfr. Hom. *Il.* III 337; XI 41-42; XVI 138; XIX 383 e Tyrt. fr. 11.26 e 32 W.<sup>2</sup> [= 8.26; 32 Gent. - Pr.]); soprattutto si ricordi quello di Tideo in Aesch. *Th.* 384, anch'esso a tre cimieri che gettano ombra (τρεις κατασκίους λόφους; cfr. Totaro 1999, 131, 134).

<sup>74</sup> Su questo smantellamento fisico del *miles* riflettono, tra gli altri, Slater 1987, 408-409, Bertelli 1999, 55 e Lauriola 2010, 195-196 n. 6. L'episodio può essere avvicinato alla punizione inflitta a Pírgopolinice, anch'egli spogliato delle sue armi nel finale del *Miles gloriosus* di Plauto (vd. cap. II 2.1a).

<sup>75</sup> Al v. 592 εὖοπλος γὰρ εἶ sottintende il significato metaforico di ὄπλον come "membro virile" (cfr. i commenti di Sommerstein 1980a, 185, Henderson 1991<sup>2</sup>, 123 con n. 83, Olson 2002, 226, Mastromarco 2005, 161 [= 2009, 27] e Compton-Engle 2015, 92).

miserevole il divario che lo separa da quel mondo. Il carattere parodico della ripresa dei *topoi* dell'eroe omerico da parte di Lamaco emerge anche in un'altra scena, immancabile nella caratterizzazione del guerriero epico: la vestizione (vv. 1103-1142). Come mette bene in luce Mastromarco, infatti, Lamaco indossa prima l'elmo e poi la corazza, invertendo l'ordine in cui gli eroi dell'*Iliade* mettevano le armi dal basso verso l'alto, e non mette le gambiere; la stessa inversione riguarda l'ordine scudo - lancia, non rispettato da Lamaco, che impugna la lancia prima di aver imbracciato lo scudo<sup>76</sup>. Al riconoscimento in Lamaco della parodica imitazione degli eroi di Omero indirizzano anche le osservazioni che Aristofane mette in bocca allo stratego stesso, quando fa notare al servo come le piume del proprio cimiero siano rosicchiate dalle tarme (v. 1111) e come lo scudo non sia oliato (v. 1128). La demitizzazione di Lamaco prosegue nella sticomitia con il controcanto ironico di Diceopoli, che copia ogni ordine e commento di Lamaco, riferendoli però alla propria parallela ma ben diversa 'vestizione' (con cesto del pranzo, boccale e mantello) in preparazione al banchetto a cui l'ha invitato un sacerdote di Dioniso<sup>77</sup>. Diceopoli e Lamaco ricoprono, nel sistema dei personaggi della commedia, i due ruoli opposti di eroe protagonista, il contadino che negozia una pace privata con gli Spartani, e di antagonista, il generale chiamato in soccorso dai vecchi carbonai di Acarne del coro per sostenere la causa della guerra<sup>78</sup>. La scena conclusiva del dramma segna la netta vittoria di Diceopoli sull'avversario e il definitivo smascheramento dell'imbelle Lamaco. Mentre infatti il contadino ha festeggiato con prelibatezze e buon vino ed è ora sorretto da due belle etere, anticipando il connubio di piaceri del sesso e del vino di cui non godranno i soldati nei finali di molte commedie plautine, il generale invece, per una volta costretto ad imbracciare davvero le armi, fa ora ritorno senza aver concluso la missione, ferito e appoggiandosi a due soldati. Anche gli incidenti antieroi in cui si è procurato queste lesioni sfatano il mito del valoroso combattente Lamaco: si è storto una caviglia saltando un fossato, ha battuto la testa su una roccia, il piumaggio del cimiero si è rotto e lui è caduto in un canale (vv. 1178-1189)<sup>79</sup>. Il ruolo di rivale sconfitto che il generale Lamaco, deriso e fisicamente

<sup>76</sup> Mastromarco 2005, 161 (= 2009, 28).

<sup>77</sup> Sulle simmetrie nella successione delle battute con l'alternanza dei due locutori cfr. anche Sommerstein 1990-1993, 139-140. È qui in atto il medesimo procedimento antistrofico impiegato anche nel contrasto finale in corresponsione metrica tra il soldato ferito e il banchettante brillo (cfr. in particolare Edmunds 1980, 22-24, Wallochny 1992, 16-18, Palumbo Stracca 1996, 38-41, 47 e English 2007, 221-225). Sull'efficacia comica delle battute in cui i personaggi illustrano in parallelo i loro preparativi accompagnate dall'ingresso in scena degli oggetti nominati cfr. Harriott 1979, mentre sulla valenza del simposio come contraltare della guerra nel contrasto tra l'opulento pasto di Diceopoli e il povero rancio di Lamaco in partenza per la guerra cfr. Vetta, 1983, XL-XLVII, Pellegrino 1993, 50-57, 60-61; 2000, 19, Bowie 1997, 17-18 (sul dualismo di guerra e simposio in Aristofane vd. p. 12) e Pütz 2003, 18-19 (vd. anche pp. 9-10 sulla connessione tra pace e simposio). Mastromarco 2002, 215 sottolinea inoltre come i prelibati cibi menzionati da Diceopoli dovessero rappresentare una sorta di "utopia gastronomica" per gli spettatori di quell'inverno del 425, che stavano conoscendo anni di guerra e sacrifici economici.

<sup>78</sup> Per il confronto tra i due personaggi si aggiungano agli studi menzionati nella n. 67 Landfester 1977, 49, 53-54, Pellegrino 1993, 45-48, English 2007, 212-227, Lauriola 2010, 194-195 e Romani 2017, 113-114.

<sup>79</sup> Silva 2001, 379-380 confronta la situazione di Lamaco con alcuni *loci* iliadici contenenti descrizioni di eroi feriti in combattimento.

danneggiato, riveste negli *Acarnesi* è un elemento destinato a rimanere una caratteristica stabile del soldato nello sviluppo della commedia, dall'*Archaia* greca alla palliata latina<sup>80</sup>.

Nel sovvertimento del modello epico, Lamaco assume altri tratti che saranno tipici del *miles gloriosus* comico. Il più rilevante è la millanteria del valore militare, che di fatto accentua la lontananza del personaggio dall'eroe omerico sul piano dell'azione pratica, non corrispondendo questa né alle sembianze esteriori né alle professioni verbali di audacia e virtù guerriera. Quanto al primo aspetto, Lamaco viene infatti deriso da Diceopoli, che si dice nauseato dal suo cimiero (v. 586 βδελύττομαι γὰρ τοὺς λόφους) e ipotizza che le penne siano dell'uccello κομπολακύθης/ος ("racconta fandonie", vv. 588-589)<sup>81</sup>; il secondo aspetto, l'inattendibilità delle smargiassate del generale, emerge invece nel finale, quando Lamaco deve motivare le ferite riportate dalla sua fallita spedizione e si slancia in un lungo, melodrammatico lamento dalle tonalità tragiche<sup>82</sup>, nel quale ammanta le ferite di un decoro del tutto fittizio inventando gloriose imprese mai avvenute. Sono i vv. 1190-1192/3 e 1226:

ἀτταταῖ ἀτταταῖ,  
στυγερὰ τάδε γε κρυερὰ πάθεα. τάλας ἐγώ.  
διόλλυμαι δορὸς ὑπὸ πολεμίου τυπείς.

[...]

λόγῃ τις ἐμπέπηγέ μοι δι' ὀστέων ὀδυρτά.

Ahi ah! ah!

Sofferenze spaventose, agghiaccianti! Me infelice!

Muoio trafitto da una lancia nemica.

[...]

Una lancia mi si è conficcata tra le ossa, che dolore!".

Oltre che nei racconti, la vanità di Lamaco emerge anche negli epiteti che gli vengono riferiti e che lo collocano sul piano eroico o addirittura divino su cui si porranno anche i *militēs* della commedia latina<sup>83</sup>. Per due volte, infatti, Diceopoli lo invoca con il sarcastico ὦ Λάμαχ' ἥρωες, gli vengono riferiti epiteti solitamente associati a divinità (γοργολόφα come Atena al v. 567 e ταλαύρινος come Ares nell'*Iliade*<sup>84</sup>) e la richiesta di aiuto che gli viene rivolta dai carbonai di Acarne (vv. 566-568 ἰὼ Λάμαχ' ὦ

<sup>80</sup> Konstantakos 2016, 114 osserva inoltre che il ruolo di rivale sconfitto che permette il trionfo dell'eroe favorisce la ripetitività della figura del *miles* in diversi intrecci ed è «an important factor that contributed to the type's theatrical durability over such a long period». Sulla sorte del militare alla fine della vicenda drammatica cfr. anche Baldwin 1997, 157, nonché quanto osservato a proposito di Plauto nel cap. II 2.1a con n. 213.

<sup>81</sup> In questi passi e ai vv. 1081-1082 Lauriola 2010, 195, 221-222 insiste sul valore simbolico del cimiero quale elemento dell'apparato esteriore cui non corrisponde un effettivo coraggio bellico.

<sup>82</sup> Limitandosi ai versi riportati di seguito si noti che i vocaboli κρυερὰ e λόγῃ appartengono al registro poetico, epico *in primis*, i verbi διόλλυμι e τυπείς si trovano in tragedia mentre non sono attestati altrove in commedia e l'anastrofe δορὸς ὑπὸ πολεμίου enfatizza l'innalzamento stilistico; anche il metro vario conferisce al lamento di Lamaco la drammaticità del θρῆνος tragico, che risalta nel contrasto con i normali trimetri giambici di Diceopoli. Per analisi più dettagliate di questi aspetti stilistici si rimanda anche ai riferimenti bibliografici forniti nella prossima n. 86 e quelli elencati da Konstantakos 2016, 135 n. 45.

<sup>83</sup> Così soprattutto Pirgopolinice nel *Miles gloriosus* di Plauto (cap. II 1.2a).

<sup>84</sup> V 289; XX 78; XXII 267.

βλέπων ἀστραπάς, / βοήθησον, ὦ γοργολόφα, φανείς, / ἰὼ Λάμαχ', ὦ φίλ', ὦ φυλέτα ["Ahi Lamaco, o sguardo di fulmine, vieni in aiuto, o cimiero di gorgone, apparì, ahi Lamaco, o caro, o compagno di tribù"]), carica di apposizioni riverenti, sembra l'accorata preghiera a un dio. Del resto, l'innalzamento del registro stilistico ai toni della tragedia e dell'epica è una costante nella caratterizzazione di Lamaco, operante sia nel metro che nel lessico, tanto nelle parole del generale quanto in quelle con cui gli altri personaggi si rivolgono a lui. Dal primo ingresso sulla scena di Lamaco al θρήνος finale, attraverso il ritratto che fa di lui il suo servo (vv. 964-965), la reazione all'ordine del messaggero di partire per prendere parte attiva nel combattimento (vv. 1082, 1084 e 1094) e la descrizione delle armi che indossa, la caratterizzazione di questo generale è costellata di riusciti esempi di parodia di linguaggio e stile epico-tragici. Aristofane continua perciò ad attingere all'epica, confortato dalla forte memoria del suo pubblico del testo omerico, alimentata, nell'Atene del V secolo, dalle recitazioni agli agoni delle Panatenee e dalla scuola<sup>85</sup>; ancor più, però, il commediografo si rivolge alla tragedia<sup>86</sup>, sfruttando questo genere poetico elevato che nell'Atene del V secolo gradualmente si impone sull'epos come la più popolare forma di narrazione della materia mitica tradizionale, in cui largo spazio aveva la tematica guerresca. Se tuttavia i discorsi di Lamaco rievocano spesso le parole di eroi epici e tragici, nella pratica egli non si dimostra altro che un ciarlatano spaccone, i cui fallimenti sul piano dell'azione risultano ancora una volta amplificati e ridicolizzati dall'immagine che costruisce di sé sul piano verbale. Il linguaggio di Lamaco presenta altri due aspetti comuni ai soldati della futura scena comica greca e latina<sup>87</sup>, messi bene in rilievo da Konstantakos<sup>88</sup>: il lessico tecnico militare e l'aggressività della minaccia o dell'insulto. A proposito del primo tratto si possono ricordare, per Lamaco, l'insistente uso del verbo βοηθέω, sia da parte sua che dei carbonai di Acarne, nel senso di prestare soccorso armato<sup>89</sup>, l'impiego del generale di termini che definiscono diverse tipologie di battaglie<sup>90</sup> e di un lessico specialistico per gli accessori del guerriero<sup>91</sup>; del resto, la scena stessa della

<sup>85</sup> Su questi fondamenti della parodia omerica in Aristofane e sulle sue forme rimandiamo al recente lavoro di De Sario 2017, 94-105.

<sup>86</sup> I termini, le espressioni e le scelte stilistiche che riprendono o riecheggiano la tragedia sono esaminati da Rau 1967, 27-42 (sulle evidenti riprese del *Telefo* euripideo), 142-144 (sul debito del lamento di Lamaco nei confronti dei θρήνοι tragici) e 144-147 (sui paralleli tragici del solenne saluto di Diceopoli al tebano e all'anguilla che gli offre ai vv. 885-894), Edmunds 1980, 13, 24, Zimmermann 1985, 50-51 (con particolare attenzione alla metrica tragica delle battute di Lamaco nell'ultima scena), Foley 1988 (sulla parodia del *Telefo*), Ketterer 1991 (sui parallelismi del lamento finale del generale con quello di Serse nei *Persiani* di Eschilo), Olson 2002 LXI, 309-310, 331-335, 343, 358-364, Thévenaz 2004, 84-85, Kornarou 2007 (sui *loci paralleli* tragici del lamento conclusivo) e Konstantakos 2016, 133-136.

<sup>87</sup> Entrambi questi tratti saranno rilevati e esemplificati nel cap. II 2.1a in relazione ai *milites* di Plauto e Terenzio.

<sup>88</sup> Konstantakos 2016, 118-120.

<sup>89</sup> Ai vv. 567 e 571 è usato dal semicoro quando fa appello a Lamaco, al v. 573 lo usa lui stesso entrando in scena.

<sup>90</sup> βόης πολεμιστηρίας ("grido di guerra", v. 572), ναυσὶ καὶ πεζοῖσι ("con le navi e con i fanti", "per mare e per terra", v. 622), κατὰ τὸ καρτερόν ("con tutte le mie forze", *ibid.*) e ξυμβολῆς (parola che Lamaco pronuncia nel significato di "conflitto", mentre Diceopoli la interpreta nel senso che ha al plurale di "contribuzione per un banchetto", v. 1210). Sull'uso di tutti questi vocaboli in riferimento a contesti militari rimandiamo alle osservazioni linguistiche *ad locc.* di Sommerstein 1980, 214, Mastro marco 1983, 202, Olson 2002, 234, 361 e Konstantakos 2016, 119 n. 14 (con alcuni *loci paralleli* negli storici).

vestizione descritta sopra ha l'effetto di mettere in evidenza le singole componenti dell'armamento, che vengono elencate solennemente una per una. Il fallimento finale, nonostante le conclamate tecniche di guerra e le armi, risulta enfatizzato dal precedente sfoggio di tanti mezzi. Nel vuoto cadono anche tutte le minacce, le provocazioni e l'indignazione con cui Lamaco non manca mai di rivolgersi all'avversario, *in primis* Diceopoli, ponendosi su un piano di rimarcata superiorità<sup>92</sup>. Nel primo confronto tra i due, infatti, il generale accompagna le domande al povero contadino, contenenti l'appellativo spregiativo πτωχός ("pezzente", vv. 577a e 793), con una minaccia di morte (v. 590), ed esce di scena presentandosi come il garante della δημοκρατία ateniese (v. 618) e annunciando solennemente la sua intenzione di disperdere tutti i nemici peloponnesiaci combattendoli con navi e fanti ai vv. 620-622:

ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις  
 ἀεὶ πολεμήσω καὶ ταράξω πανταχῆ  
 καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι κατὰ τὸ καρτερόν.

Le parole vuote di questa affermazione iperbolica sono l'unica arma che resta al comandante rivelatosi incapace di affrontare l'ira e le accuse di Diceopoli, di fronte alle quali non reagisce con la violenza minacciata e se ne va lasciando un'inattendibile promessa di guerra. Il medesimo atteggiamento tronfio e arrogante è mantenuto da Lamaco nei confronti dell'eroe comico protagonista quando il primo veste le sue armi e Diceopoli gli fa il verso. Il generale si rivolge al contadino con lo spregiativo ὄνθρωπε (vv. 1107 e 1113), gli rimprovera di essere insolente (v. 1117 οἶμ' ὡς ὑβρίζεις), deride, in quanto battuta assai poco sagace, l'ennesima ripetizione variata da parte di Diceopoli di ciò che ha detto (v. 1126 ταῦτ' οὐ κατ'ἀγέλως ἔστιν ἀνθρώποις πλατύς;)<sup>93</sup> e lo definisce un vecchio vigliacco e disertore (v. 1129 ἐνορῶ γέροντα δειλίας φευξοῦμενον). A tutte le peculiarità del *miles gloriosus* rilevate in questo comandante fa da *pendant*, infine, il nome Lamaco, apparentemente minaccioso e militaresco quanto il suo aspetto e il suo linguaggio e ultimo elemento che contribuisce a rendere il personaggio aristofaneo la prefigurazione del tipo comico dello στρατιώτης. Formato dall'unione del prefisso intensivo λα- al sostantivo μάχη, il nome Lamaco significa infatti "molto bellicoso" o "grande combattente"<sup>94</sup> e annuncia un'indole guerriera come tipico di molti nomi dei

<sup>91</sup> σάγματος ("fodero" dello scudo, v. 574), (ἔ)λυτρον ("fodero" della spada, v. 1120), κιλίβαντας ("trespolo", "cavalletto", v. 1122). Cfr. Sommerstein 1980, 185, 209 e Olson 2002, 223, 342-343.

<sup>92</sup> Un passo particolarmente esemplificativo dell'atteggiamento borioso che il *miles* assume nei confronti degli esponenti di ceti sociali inferiori sono i vv. 916-918 dello *Pseudolus* di Plauto, in cui il servo Simia è vestito da soldato e, imitandone il modo di fare, risponde al servo Pseudolo che non potrebbe avere fama di guerriero se non si comportasse insolentemente nei suoi confronti (*quippe ego te ni contemnam, / stratioticus homo qui cluear?*).

<sup>93</sup> Nei precedenti vv. 124-1125 Lamaco aveva ordinato al servo φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον ("Portami lo scudo rotondo con la Gorgone") e Diceopoli gli aveva fatto il verso chiedendo: κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον ("E a me da' la focaccia rotonda col formaggio").

<sup>94</sup> Cfr. *e.g.* Halliwell 1984, 11 («very belligerent»), Holmes 1990, 11 («the mighty fighter»), Silva 2001, 374 («grande guerreiro») e Kanavou 2011, 28-29 («very bellicose»). Mastromarco 2005, 162 (= 2009, 29) interpreta invece il nome come derivante da Λάμαχος, col significato, dunque, di "colui che combatte per il popolo" e ipotizza (2002, 212; 2005, 162-163 [= 2009, 30]) che gli spettatori cogliessero nel nome il prefisso intensivo -λα solo nelle sue occorrenze al plurale ai vv. 269-270 e 1071, in cui Λάμαχοι significherebbe "schifose battaglie" poiché λα- è

soldati della commedia. Osservando come tale nome ben si adatti al gioco di contrasto tra l'apparenza e la sostanza del personaggio, molti studiosi<sup>95</sup> ritengono che il commediografo abbia scelto per il suo *miles* la figura di Lamaco tra tutti i papabili strateghi di quegli anni proprio per il nome. Questo assunto non deve però sminuire il collegamento del generale degli *Acarnesi* con la realtà dell'Atene contemporanea né negare che Aristofane volesse sferrare con il suo personaggio un mordace attacco personale alla figura storica di Lamaco in quanto propugnatore della guerra per i suoi egoistici interessi<sup>96</sup>.

Nella ridicolizzazione dello stratego Lamaco si rispecchia lo scontento degli Ateniesi nei confronti della guerra e di tutti i suoi generali, spacconi e in realtà meschini e codardi, che si arricchiscono mentre i cittadini rischiano la vita sul campo di battaglia. Il trarre profitto dai pericoli che corrono i veri soldati è infatti una delle critiche rivolte a Lamaco da Diceopoli<sup>97</sup> e costituisce un elemento di discontinuità tra il generale degli *Acarnesi* da una parte, rappresentante di tutti i responsabili della Guerra del Peloponneso, che va all'estero per missioni diplomatiche ben remunerate dallo stato finalizzate a stringere alleanze militari o finanziarie, ma lascia che siano altri a combattere in Grecia<sup>98</sup>, e il personaggio del *miles gloriosus* che si affermerà in seguito dall'altra, le cui ricchezze sono invece ottenute tramite la partecipazione in prima persona a spedizioni militari in terre lontane<sup>99</sup>. Ad accomunare la figura storica e il tipo comico è invece la modesta condizione economica di partenza, rispetto alla quale il conflitto è per entrambi efficace mezzo di arricchimento. L'addossamento sui soldati delle fatiche del combattimento da parte dei fautori della guerra è

---

tipico della lingua colloquiale delle persone umili. Ai vv. 269-270 (πραγμάτων τε και μαχών / και Λαμάχων) Diceopoli afferma di essersi liberato “da affanni, da battaglie e da Lamachi” e al v. 1071 (ὦ πόνοι τε και μάχαι και Λάμαχοι) il messaggero bussa alla porta del generale invocando “Oh affanni, battaglie e Lamachi!”. Lo sdoppiamento dell'interpretazione del nome supposto da Mastromarco non è conveniente né necessario e il gioco di parole della sequenza μάχαι και Λάμαχαι ripetuta in entrambi i passi poggia proprio sul fatto che “Lamachi” è sia una menzione del personaggio (a cui il plurale dà una connotazione spregiativa), sia una sorta di ripetizione, intensificata dal prefisso, del precedente μάχαι; l'immediata vicinanza del sostantivo mette inoltre in rilievo il significato del nome parlante.

<sup>95</sup> Tra i tanti si ricordano Cornford 1914, 155, Whitman 1964, 67, Walcot 1971, 42, Edmunds 1980, 13-14, Thiery 1986, 195, Halliwell 1984, 11, MacDowell 1995, 70-71 (il quale vede nel nome uno dei fattori della scelta di Aristofane), Ercolani 2002, 234-235 e Mastromarco 2002, 212-213, 216; 2005, 1 (= 2009, 29).

<sup>96</sup> Per questa precisazione cfr. Holmes 1990, 12, Konstantakos 2016, 143 e la conclusione di compromesso di Ercolani 2002, 241: «Beide Faktoren also, Lamachos als wirkliche und in Athen wirkende Figur sowie Lamachos als sprechender Name, haben eine Rolle in der Wahl des komischen Opfers gespielt» (l'osservazione è ribadita a p. 248). Sul mutato atteggiamento di Aristofane nei riguardi del generale Lamaco dopo la sua morte a Siracusa, ricostruibile dal confronto tra le sue rappresentazioni negli *Acarnesi* e nella *Pace* da un lato e quelle nelle *Rane* e nelle *Tesmoforiazuse* dall'altro, rimandiamo in particolare a Cortassa 1988.

<sup>97</sup> Ad es ai vv. 596-597: “da quando c'è la guerra sono un combattente, tu invece da quando c'è la guerra sei il ‘capo paga’”. Sul biasimo dell'arricchimento di Lamaco e degli altri promotori del conflitto si vedano, tra gli altri, Olson 1991, MacDowell 1996, 191-192, Imperio 2004, 111 e Konstantakos 2016, 125, 128 e 144-145 e 2017, 5.

<sup>98</sup> Ai vv. 600-601, ad esempio, Diceopoli rinfaccia a Lamaco di aver stipulato la sua tregua privata poiché vede “uomini coi capelli bianchi nella truppa e giovanotti come te che si imboscano”.

<sup>99</sup> Su questa differenza del personaggio degli *Acarnesi* rispetto al tipo comico del *miles gloriosus* insiste Konstantakos 2016, 122-123, 125, 128.

esemplificato (ancor meglio e ancor prima che da Lamaco<sup>100</sup>) dagli ambasciatori presso il Gran Re, che entrano in scena indossando eleganti abiti orientali e descrivono il lusso di cui hanno goduto durante la loro missione in Persia, viaggiando mollemente sdraiati in comode carrozze, costretti, in mancanza di acqua, a bere dolce vino da coppe d'oro e serviti di buoi interi e di un enorme uccello alla tavola del re (vv. 65-89)<sup>101</sup>. L'implicita deplorazione di questa loro condotta è acuita, anche in questo caso, dal controcanto sarcastico di Diceopoli, che ne biasima il borioso pavoneggiarsi (v. 63)<sup>102</sup>, rimpiange le dracme degli Ateniesi con cui questi viaggi sono stati pagati (v. 67)<sup>103</sup>, rimarca che nel frattempo lui era invece a 'divertirsi' in trincea (vv. 71-72) e poi smaschera le menzogne con cui gli ambasciatori cercavano di ostacolare la pace.

La finalità politica di Aristofane è stata ridimensionata da molti studiosi, in quanto la portata della critica aristofanea agli opportunisti responsabili della guerra non va estremizzata sostenendo che il poeta abbia scritto gli *Acarnesi* per perorare, con la satira di Lamaco, la causa della pace nella Guerra del Peloponneso<sup>104</sup>. Non bisogna però nemmeno cadere nel rischio, insito in alcune letture di questo stampo, di spingersi a negare l'impatto dell'opera del commediografo, poiché è innegabile che i personaggi del teatro aristofaneo stimolassero la riflessione del pubblico sulle vicende politiche

---

<sup>100</sup> Del resto, come osserva Konstantakos 2016, 128, è l'intero gruppo dirigente politico-militare ad essere caratterizzato secondo il tipo del soldato ἀλαζών.

<sup>101</sup> L'insistenza sul lusso e l'esagerazione che sfocia nell'irrealtà saranno costanti dei racconti dei militari nella Commedia di Mezzo e Nuova (cfr. Konstantakos 2016, 127-128, che rilegge questa narrazione degli ambasciatori alla luce degli aneddoti dei soldati di Antifane, Alessi ed Efippo).

<sup>102</sup> Si noti che il termine usato è ἀλαζονεύματα: anche gli ambasciatori sono degli ἀλαζόνες e così vengono infatti definiti nello scolio 63c (cfr. Lauriola 2010, 160-161, 195).

<sup>103</sup> Parlando di un compenso per gli ambasciatori di due dracme giornaliere (vv. 65-67) e alzandolo addirittura a tre in riferimento al viaggio di Lamaco in Tracia (v. 602), Aristofane esagera la somma, in realtà ammontante a circa mezza dracma al giorno, per evidenziarne l'ingiustizia (cfr. Olson 2002, rispettivamente 91-92 e 229).

<sup>104</sup> Tra quanti ridimensionano l'intento di un messaggio politico ricordiamo Walcot 1971, 43, Carey 1993, Forrest 1963 (cfr. *infra*), Newiger 1980, 236, Bowie 1982; 1993, 43-44, Reckford 1987, 193-194, Blume 2001, 182-183 e Olson 2002, XLVII-L (cfr. anche le riflessioni degli studiosi menzionati nella n. 106). Sono invece propensi a credere che il commediografo avesse l'intento politico di esortare a porre fine al conflitto Edmunds 1980, 10-11, 29-30, Sommerstein 1980, 32, Mastromarco 1983, 21, 52, MacDowell 1983; 1995, 46-79, Cartledge 1990, 55-58 (il quale specifica che Aristofane non sostiene soltanto l'idea di una pace, ma di «a peace from which Sparta mainly would profit» [p. 58]), Pellegrino 1993, 57, 60-61, Ercolani 2002, 246-247 e Konstantakos 2017, 7-8. Quest'ultimo in particolare, riprendendo l'ampio filone di studi che vede in Diceopoli il portavoce di Aristofane, rileva la sostanziale corrispondenza di vedute tra personaggio e autore nel loro trovarsi nella medesima situazione. Entrambi si pongono infatti l'obiettivo di portare dalla parte della pace tanto quegli Ateniesi (spettatori nel caso di Aristofane, Acarnesi dal punto di vista di Diceopoli) che mostrano di condividere la critica della gestione della guerra da parte di politici desiderosi di progredire nella loro carriera e ampliare i loro guadagni, tanto quelli (del pubblico o degli abitanti di Acarne) che vorrebbero invece vendicarsi dei danni loro inflitti dagli Spartani. Da questa duplice esigenza deriverebbe secondo Konstantakos (pp. 5-8) il diverso atteggiamento dell'eroe comico, che si presenta prima come il contadino vittima di una guerra che non vorrebbe combattere e poi come il πολίτης χρηστός che serve la patria sul campo di battaglia (vv. 595-596). Più in generale, per tutti i principali riferimenti bibliografici sugli intenti politici perseguiti da Aristofane nelle sue commedie rimandiamo a Pellegrino 1993, 57 n. 49 e Sommerstein 2014, 304.

contemporanee<sup>105</sup>. Nel leggere la commedia alla luce delle idee di Aristofane sul primo periodo della Guerra del Peloponneso vanno tenute presenti le strategie drammatiche con cui il poeta comico poteva rappresentare il dibattito tra guerra e pace nel suo genere letterario. Inquadrare in questa giusta prospettiva la questione dell'impegno politico aristofaneo, a nostro parere innegabile, significa riconoscere la dimensione di evasione fantastica in cui sono calate l'ironica sconfitta di Lamaco, eroe deformato, e la vittoria di Diceopoli, che negozia un'irrealistica pace privata. La critica di Lamaco non va perciò intesa come una decisa esortazione al dissenso nei confronti del personaggio politico, e la sua elezione a stratego per il 425/424, tenutasi poche settimane dopo la rappresentazione, dimostra come per il pubblico fosse chiara la distinzione tra la realtà storico-politica e la dimensione utopica, carnevalesca della commedia. Negli *Acarnesi* ἰδνομαστὶ κωμωδεῖν con cui Aristofane porta in scena Lamaco crea dunque l'occasione per lo spettacolo di un utopico, trasgressivo rovesciamento della quotidianità, del cui carattere giocoso e temporaneo gli spettatori sono ben consci<sup>106</sup>. Poste queste

---

<sup>105</sup> Su questo punto ci allineiamo alla posizione di Ercolani 2002, 244 (per cui se non è legittimo cogliere in ogni parodia e personaggio di Aristofane riferimenti politici né assumere che il pubblico li recepisce così, non si può tuttavia negare che «das daraus resultierende Ergebnis jedenfalls politischer Art war, in dem Maße, in dem die Verspottung [...] zur Reflexion auf den inszenierten Gegenstand selbst anregte») e Romani 2017, 106. Cfr. anche Handley 1985, 376-377.

<sup>106</sup> Tale prospettiva è sostenuta, tra gli altri, da Rösler 1991, 42, 44 ed è applicata agli *Acarnesi* da Zimmermann 1991, 72-73 (allo spettatore «è permesso di ridere delle disavventure di Lamaco, però il giorno successivo deve di nuovo seguire lui o uno dei suoi generali sul campo di battaglia»), 95-96, Pellegrino 1993, 58-59 e Mastromarco 2002, 2; si veda inoltre la ponderata analisi di queste strategie comiche condotta da Goldhill 1991, 184-188, il quale mette in luce come ἰδνομαστὶ κωμωδεῖν non sia «simply 'festive mockery'» senza nessun impatto sul pensiero del pubblico, ma un'esplorazione dei limiti fino ai quali può spingersi la rappresentazione del poeta e un'efficace immagine della città data alla città stessa. Anche Halliwell 2014, 194-195 insiste sul carattere consapevolmente utopico del mondo comico aristofaneo (vd. anche 1993, 330-331), ma sottolinea come risulti infondata la lettura della commedia quale serio invito alla pace; invece, lo spirito e l'intento con cui Aristofane tratta il tema della guerra negli *Acarnesi* sono ben sintetizzati da Forrest 1963, 9: «Well, says Aristophanes, [...] let us think about peace [...]. Let us laugh at the inefficiency of the Government officers [...], at the military careerists, the general staff who make profit out of the war and do not know what it is like to go out on patrol in the snow». Unendo lo stesso giudizio sul dramma a un'analisi critica dell'eroe comico, Dover 1972, 87-88 evidenzia l'ottica individualista con cui Diceopoli persegue il proprio benessere e i propri piaceri e ritiene sia impossibile riconoscere il credo politico dell'autore in una commedia che è «a fantasy of total selfishness». Anche Whitman 1964, 26-27, 78-79, Fisher 1993, 34-35, 39-44, Wright 2012, 12 e Romani 2017, 110 concordano nel rilevare il godimento egoistico da parte del protagonista di una pace privata, da cui la città non trae alcun beneficio e che, aggiunge Newiger 1980, 223-224, è limitata ai piaceri erotici e culinari. Acuta ci sembra soprattutto l'analisi di Romani, che mette in luce come la pace predicata e ottenuta da Diceopoli si riveli «un presidio della libertà e la libertà un sinonimo di felicità e piacere», così come l'adesione alla causa della pace da parte dei cittadini del demo di Acarne è determinata in realtà dal loro desiderio di tornare a casa (pp. 110-111). Sui commenti dei moderni circa l'egoismo di Diceopoli cfr. però Henderson 1993, 310 e Paduano 2005, 169-170. Fisher e Bowie 1993, 32-39, 42-43 dimostrano inoltre come l'immagine di Diceopoli risulti «deliberately obfuscatory» (Fisher 1993, 44) nell'ambivalenza della pace da lui ottenuta e nei suoi rapporti con la città; i due studiosi e Nelson 2016, 126-130, che ne riprende le osservazioni, mettono ben in evidenza la molteplicità di prospettive con cui Aristofane presenta Diceopoli: se inizialmente dà voce al desiderio di pace di tutta la città contrapposta agli interessi personali di chi appoggia la guerra come Lamaco, gli ufficiali e gli ambasciatori, in seguito l'eroe finisce per isolarsi nel proprio οἶκος trasformandolo in una sorta di polis autonoma (cfr. n. 114) e nella chiusa della commedia è lui quello che si diverte al banchetto mentre Lamaco soffre in guerra. L'eroe



premesse, riteniamo che la portata dell'intento antibellista di Aristofane sia colta nella giusta misura da Paduano<sup>107</sup>, il quale osserva che lo spirito che informa «le tre commedie pacifiste» *Pace*, *Acarnesi* e *Lisistrata*, «lungi dall'essere pacifismo ideologico<sup>108</sup>, vale a dire disamina del valore etico dell'antitesi guerra/pace, è l'ingigantimento della reazione emozionale allo stato di guerra». L'eroe contadino Diceopoli esprime, scrive bene Zimmermann, «lo stato d'animo dell'attico medio»<sup>109</sup>. Con i ritratti dissacranti di Lamaco, dell'intera categoria degli strateghi che egli rappresenta e degli ambasciatori Aristofane dà infatti voce alla stessa attitudine critica del popolo ateniese che emerge chiaramente anche dai vv. 1172-1190 della *Pace*<sup>110</sup>. Nell'antepirrema della seconda parabasi della commedia il coro dei contadini svislisce degli anonimi comandanti vigliacchi “abbandonascudo” (v. 1186 ῥιψάσπιδες, come il soldato archilocheo del fr. 5 W.<sup>2</sup>), che compilano le liste di leva a loro piacimento (vv. 1179-1181), si dimostrano leoni a casa ma solo volpi in battaglia (vv. 1189-1190 ὄντες οἴκοι μὲν λέοντες, / ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες)<sup>111</sup>, e sono colpevoli dinanzi agli dei e ai concittadini. All'inizio del passo il coro indica il bersaglio della sua aspra critica nella figura di un tassiarca, il rango militare appena inferiore a quello dello stratego. Costui si presenta indossando un armamento molto simile a quello di Lamaco, con tre pennacchi sull'elmo (cfr. *Ach.* 575, in cui Lamaco è definito ἥρωες τῶν λόφων, 965, in cui agita τρεῖς κατασκίους λόφους, e la nostra n. 73) e uno sgargiante mantello purpureo (vv. 1172-1173); quest'ufficiale è fiero quanto Lamaco di portarlo, ma il maestoso involucro non è che la parvenza, lo σχῆμα di un'audacia che in realtà non c'è. Come il generale degli *Acarnesi*, inoltre, anche questo tassiarca batte in ritirata “come un veloce ippogallo<sup>112</sup>, scuotendo i pennacchi” (vv. 1177-1178), lasciando il cittadino comune ad affrontare i nemici e dimostrandosi così il tipico *miles gloriosus* che nasconde sotto la magnificenza degli attributi esteriori la pusillanimità del suo spirito<sup>113</sup>. Quattro anni dopo gli *Acarnesi*, Aristofane torna dunque sugli stessi temi, denunciando anche nella *Pace* l'egoistica gestione della Guerra del Peloponneso da parte di generali codardi attraverso il ritratto di un altro militare spaccone. Dalla medesima prospettiva del coro di questa seconda commedia aveva guardato

---

comico riproduce così la stessa logica contro la quale si era ribellato: «The city's refusal to discuss peace is complemented by Dicaeopolis' refusal to share it» (Bowie 1993, 39).

<sup>107</sup> Paduano 1979, XXVII.

<sup>108</sup> Cfr. anche Romani 2017, 115, che sottolinea come, nelle moderne letture di queste commedie, Diceopoli, Trigeo nella *Pace* e Lisistrata siano «diventati testimonial loro malgrado della tensione insopprimibile alla pace [...] costretti a tenere alta una bandiera che non sapevano neanche di possedere».

<sup>109</sup> Zimmermann 1991, 68-69 e cfr. anche le pp. 69-72.

<sup>110</sup> È utile ricordare che anche in questa commedia lo stesso Lamaco è più volte nominato in quanto sostenitore della guerra (tutti i riferimenti sono in Cortassa 1988, 243-244).

<sup>111</sup> Il detto indica la differenza di comportamenti, nobile (proprio del leone) e disonorevole (della volpe), in due diversi contesti; per la sua corretta interpretazione nel passo aristofaneo vd. la nota di Olson 1998, 295 *ad loc.* In una versione simile il proverbio è citato in Plut. *Sull.* 41.2 per rilevare la sobrietà spartana che Lisandro ha mantenuto in ogni occasione (οἴκοι λέοντες, ἐν ὑπαίθρῳ δ' ἀλώπεκες).

<sup>112</sup> Su questa *iunctura* eschilea derisa da Euripide in *Ar. Ra.* 932-934 cfr. specialmente il commento di Totaro 1999, 133, che riporta anche la convincente proposta interpretativa per cui l'immagine dell'ippogallo potrebbe essere suggerita dall'ondeggiare del cimiero, simile alla cresta di un gallo.

<sup>113</sup> Sulla vigliaccheria dimostrata da Lamaco e dal tassiarca si soffermano Wehrli 1936, 101, Gil 1975, 79, Halliwell 1984, 12, Lauriola 2010, 196 e Konstantakos 2016, 147-149. Per i riferimenti bibliografici sulla codardia quale tratto tipico del *miles gloriosus* vd. la n. 239.

al conflitto e ai suoi fautori Diceopoli, portatore dell'utopia di un'Atene diversa in accordo con il suo nome parlante "giusto verso la città"<sup>114</sup>.

### Pisandro

In coda a questi paragrafi dedicati a Lamaco va presentato un altro comandante realmente esistito e ritratto sulla scena comica nelle vesti del *miles altero*, millantatore e codardo: Pisandro. A lui è stato dedicato l'omonimo dramma *Peisandros* di Platone Comico, inscenato tra gli ultimi anni Venti e i primi anni Dieci del V secolo (più probabilmente nel 422 o 421)<sup>115</sup>, quando il protagonista era una figura politica di spicco, detentore di cariche importanti, prima di lasciare Atene in seguito alla caduta del regime oligarchico nel 411<sup>116</sup>. In quanto incentrata sulla satira personale nei confronti di Pisandro, la commedia di Platone avrà sicuramente risentito dell'esempio di fusione di elementi della realtà storica e di tratti della caratterizzazione comica offerto dal personaggio di Lamaco negli *Acarnesi*; è perciò probabile che anche Pisandro fosse tratteggiato come uno στρατιώτης ἀλαζών. Il comandante viene infatti sarcasticamente definito con l'epiteto Ἄρεως νεοττός (fr. 112), che richiama l'omerico ὄζος Ἄρεος ("rampollo di Ares")<sup>117</sup>, ma gioca sull'ambiguo significato del sostantivo νεοττός, "galletto". Se infatti l'appellativo indica un animale bellicoso adatto a difendere la cittadella degli uccelli in Ar. Av. 835, riferito a Pisandro nel senso di rampollo di Ares va invece letto come un antifrastico rilievo della sua pusillanimità, caratteristica del *miles gloriosus*<sup>118</sup>. Secondo la suggestiva ricostruzione di Pirrotta e

---

<sup>114</sup> Oppure "colui che rende giusta la città"; in uno di questi sensi interpretano così Russo 1984<sup>2</sup>, 61, Landfester 1977, 44, Sommerstein 1980, 180, MacDowell 1983, 160; 1995, 78-79, Cortassa 1988, 240, Bertelli 1999, 40, Blume 2001, 180, Imperio 2004, 133, Lauriola 2008, 103 e Kanavou 2011, 25. Menzioniamo anche la suggestiva, sebbene meno immediata, proposta esegetica del nome avanzata da Nelson 2016, 131, che vi coglie l'allusione a una "città giusta" piuttosto che un riferimento a Diceopoli come cittadino. La studiosa sottolinea infatti come l'eroe comico si comporti come se fosse una vera e propria città indipendente, con il suo mercato, i suoi confini, i suoi funzionari e le sue regole. Prendendo nettamente le distanze dalla *communis opinio* degli studiosi per cui il protagonista degli *Acarnesi* sarebbe, almeno in alcuni passi, il portavoce dichiarato del poeta (soprattutto in virtù dei vv. 377-382 e 497-508), Bowie 1988 suggerisce invece che il nome richiami quello del rivale di Aristofane Eupoli, a cui sarebbe da ascrivere il rifiuto della guerra. Su questa esegesi del nome del personaggio cfr. anche Fisher 1993, 36-37, Sidwell 1995, 63, Olson 2002, 180 e Wright 2012, 12. Comunque, il più immediato significato del nome, che anche il pubblico deve aver colto di primo acchito, è certamente quello dato dall'unione di "giusto" e "città".

<sup>115</sup> Questa datazione (già proposta da Radermacher 1926, 57, poi ripresa da Sommerstein 2000, 439-440, 446-447 e appoggiata da Pirrotta 2006, 80 n. 58; 2009, 222, Olson 2007, 215, Storey 2011, 139, Stama 2014, 154 e Konstantakos 2016, 153) colloca la commedia tra le cosiddette *demagogue comedies*, espressione di una tendenza letteraria di breve durata, inaugurata dai *Cavalieri* di Aristofane (424) ed esaurita nell'arco del quinquennio successivo, caratterizzata dalla rappresentazione satirica dei leader politici del tempo (vd. Storey 1977, 191-192, Lind 1990, 233-252 e Sonnino 2006, 39 n. 3).

<sup>116</sup> Per brevi cenni sulla carriera del politico si vedano, tra gli altri, Woodhead 1954, Olson 1998, 153-154, Pirrotta 2009, 220, Storey 2011, 138, Stama 2014, 153 e Konstantakos 2016, 150.

<sup>117</sup> Applicato a vari eroi in *Il.* II 540, 663, 704, 745, 842; III 147; XII 188; XX 238; XXIII 841; XXIV 474.

<sup>118</sup> Nel riferire l'appellativo a uomini coraggiosi (ἐπὶ τῶν θρασύτατων) la *Suda* (α 3824 Adl.) potrebbe non averne colto l'ironia; come nota Pirrotta 2009, 236, inoltre, il lessico potrebbe aver scelto di portare ad esempio il passo di Platone Comico invece di quello negli *Uccelli* di Aristofane (in cui l'appellativo indica effettivamente il coraggio) in quanto il primo è riferito a un uomo, mentre il secondo a un gallo. Per l'interpretazione dell'espressione nel passo degli *Uccelli* si vedano gli scholl. *ad loc.* e i commenti moderni, tra cui Dunbar 1995,

Konstantakos<sup>119</sup>, poi, l'epiteto risulterebbe ancor più ridicolo se il personaggio indossasse l'elmo piumato dalla triplice cresta menzionato in relazione a lui in Ar. *Pax* 395 (εἴ τι Πεισάνδρου βδελύττει τοὺς λόφους καὶ τὰς ὀφρῦς ["se ti disgustano i cimieri e il cipiglio di Pisandro"<sup>120</sup>]), nello schol. *ad loc.* (ἐχρήτο δὲ τριλοφία) e a cui forse allude anche il fr. 104 del *Peisandros*, che descrive un uomo riempito di imbottitura e piume (ὥσπερ κνεφάλλων ἢ πτίλων σεσαγμένος)<sup>121</sup>. Come nel caso di Lamaco, dunque, anche il pomposo armamento di Pisandro non è che una goffa copertura della sua meschina vigliaccheria (vd. schol. Ar. *Pax* 395 *infra*) e invece di dargli il maestoso aspetto del guerriero eroico lo fa assomigliare a un galletto. Inoltre, in linea con una rappresentazione buffonesca del personaggio, il Pisandro di Platone potrebbe anche aver fatto indigestione di pesce eccedendo nel piacere del cibo come tipico della maschera comica del ghiottone (fr. 102)<sup>122</sup>.

Per inquadrare la rappresentazione data da Platone di questo personaggio vanno brevemente ricordati i ritratti di Pisandro forniti da altri autori, i commediografi Aristofane ed Eupoli, ma anche Frinico, Senofonte ed Eliano. Il politico era infatti diventato consueto bersaglio di critiche e battute riferite a vari aspetti del suo carattere altero, fanfarone e vigliacco<sup>123</sup>. Si sono già citati il v. 395 della *Pace* e il suo scolio, che forniscono una rapida descrizione di Pisandro, odioso con le sopracciglia alzate, le piume sull'elmo e, stando allo scolio, una tripla cresta. Passando al carattere, lo scoliasta continua raccontando che il personaggio portava armi grandiose per sembrare coraggioso senza esserlo davvero (ἐχρήτο δὲ τριλοφία καὶ ὄπλοις ἐπισήμοις ὑπὲρ τοῦ δοκεῖν ἀνδρείος εἶναι μὴ ὄν), e lo definisce un φιλοπόλεμος e un πολεμοποιὸς κερδῶν ἰδίων ἔνεκεν, un sostenitore della guerra per i propri interessi economici; per quest'ultimo aspetto Aristofane lo criticava già nei *Babilonesi* (fr. 84) del 426, il primo attacco al personaggio, e poi nella *Lisistrata* (vv. 489-491), mettendo in luce il meschino opportunismo (lo stesso di Lamaco) con cui Pisandro appoggiava la guerra contro Sparta per intascare mazzette e denaro dello stato. È però la viltà il tratto su cui più insistono le fonti, come provano il ricorrente accostamento al suo nome dell'aggettivo δειλός<sup>124</sup>, il detto Πεισάνδρου

---

498 *ad vv.* 834-5 e Caciagli 2016b. In generale, sugli usi di questa espressione diventata proverbiale si veda inoltre Spyridonidou-Skarsouli 1995, 396-399.

<sup>119</sup> Pirrotta 2009, 222, 236-237 e Konstantakos 2016, 152.

<sup>120</sup> Si noti che l'espressione è la stessa che usa Diceopoli per Lamaco in Ar. *Ach.* 586 (vd. *supra*).

<sup>121</sup> Interpretano questo frammento come un'allusione all'armamento piumato di Pisandro Radermacher 1926, 54 e Pirrotta 2009, 226. Konstantakos 2016, 152-153, per di più, riprende un'idea di Radermacher e torna a suggerire che Aristofane si sia ispirato proprio al ritratto di Pisandro nell'opera di Platone per il suo personaggio nella *Pace* (più cauta è invece Pirrotta 2009, 236).

<sup>122</sup> Cfr. le interpretazioni di Sommerstein 2000, 440, Pirrotta 2009, 222-223, Storey 2011, 139 e Konstantakos 2016, 152. Athen. X 415d (= adesp. com. fr. 119), del resto, testimonia che Pisandro era attaccato in sede di commedia in quanto πολυφάγος (cfr. anche gli altri riferimenti della n. 127) e il granchio è uno dei pesci spesso elencati tra le leccornie degli ὀψοφάγοι comici (cfr. i passi citati da Pirrotta 2009, 224 *ad v.* 3).

<sup>123</sup> Su Pisandro come personaggio comico si confrontino anche Ribbeck 1882, 28-29, Radermacher 1926, 53-55, Halliwell 1984, 14, Dunbar 1995, 712-713 *ad Ar. Av.* 1556-8, Totaro 1999, 129, Sommerstein 2000, 439, 446-447, Storey 2003, 78, 146; 213; 2011, 138-139, Imperio 2004, 81, Pirrotta 2009, 220-222, Stama 2014, 153 e Konstantakos 2016, 150-152.

<sup>124</sup> Cfr. Phryn. fr. 21 e scholl. Ar. *Av.* 1556; *Pax* 395.

δειλότερος<sup>125</sup> e gli aneddoti per cui egli si sarebbe dimostrato il peggiore dell'esercito, non riuscirebbe a guardare nemmeno le lance dei nemici e la sua mancanza di spirito sarebbe tale da farlo sembrare addirittura privo dell'anima<sup>126</sup>. A completare la sua immagine di *miles gloriosus* non gli mancano la tipica ingordigia del mangione e la conseguente corpulenza<sup>127</sup>.

### II 1.3

#### La tipizzazione nella *Mese* e nella *Nea*

La conclusione di Wüst «der Weg von Lamachos bis zum Pyrgopolinikes des Plautinischen miles ist weit»<sup>128</sup> invita a procedere sulla strada del raffinamento e della standardizzazione della caratterizzazione del soldato vanaglorioso. Il Lamaco di Aristofane e il Pisandro dello stesso e di Platone Comico restano, infatti, come gli altri militari dell'*Archaia*, la rappresentazione di figure esistenti, che impersonano una determinata posizione politica e sono calati in una precisa situazione storica. Solo nella *Mese* e poi soprattutto nella *Nea* il personaggio del *miles* perde questa individualità reale e diventa, al pari del cuoco e del parassita, un tipo caratteriale con una parte fissa. A sua volta, tuttavia, tale trasformazione letteraria riflette un fenomeno storico: la crescente importanza della figura del militare di professione nella realtà storico-sociale della Grecia e del Mediterraneo orientale dal IV secolo in avanti. Infatti, sull'onda della spedizione dei diecimila (401 a.C.) e soprattutto poi con le conquiste di Alessandro Magno e le guerre tra i suoi successori, si moltiplicano le opportunità di arruolamento per i mercenari, giovani spiantati che si mettono al servizio dei sovrani ellenistici con il sogno di fare fortuna e riportare a casa un ricco bottino<sup>129</sup>.

Il soldato fanfarone della *Mese* e della *Nea* è una delle possibili declinazioni della ricorrente figura comica dell'ἀλαζών, l'imbroglione, il ciarlatano o più genericamente il bugiardo millantatore, colui che nella realtà dei fatti non è o non si comporta come vorrebbe far credere e i cui vantii sono puntualmente disattesi dalle sue prestazioni pratiche. È il personaggio che incarna il contrasto tra l'ostentata splendida apparenza e la reale personalità disonorevole e meschina, e a esso si può facilmente ricondurre il militare vanaglorioso<sup>130</sup>. Anche Polluce, ad esempio, nel suo catalogo delle

---

<sup>125</sup> Vd. Apostol. XIV 14 (II 607 L.-S.) e *Suda* δ 319; π 1467 Adl. Cfr. anche la formula ὁ δειλὸς Πείσανδρος in Ael. *N.A.* IV 1 e Apostol. XIII 48 (II 587 L.-S.).

<sup>126</sup> Così, rispettivamente Eup. fr. 35, Xen. *Symp.* 2.14 e Ar. *Av.* 1556-1564 con schol. *ad v.* 1556.

<sup>127</sup> Oltre che da Athen. X 415d (= adesp. com. fr. 119) l'appetito è menzionato in Eup. *Demoi* fr. 99.1-4 e Ael. *V.H.* I 27, mentre la grassezza in Eup. fr. 195, Hermipp. *Artopolides* fr. 7 e Phryn. *Monotropos* fr. 21.

<sup>128</sup> Wüst 1950, 362.

<sup>129</sup> È lo scopo con cui parte anche Cleostrato nell'*Aspis* di Menandro, come racconta il servo Davo in apertura della commedia (vv. 4-10): «Credevo che, tornato incolume e coperto di gloria dalla spedizione, avresti vissuto onorevolmente il resto dei tuoi giorni insignito della carica di stratego o consigliere e che al tuo sospirato ritorno a casa avresti concesso in moglie tua sorella, per la quale eri partito, a uno sposo degno di te» (cfr. cap. II 2.2).

<sup>130</sup> Sullo στρατιώτης come ἀλαζών cfr. Blume 2001, 181-182, Konstantakos 2015a, 43 e Caciagli 2016a, nonché l'idea già sostenuta da Ribbeck 1882, 27 che l'ἀλαζονεία raggiunga «in der Form der militärischen Prahlucht ihren eigentlichen Höhepunkt». Anche Duncan 2006, 101, a proposito dei soldati fanfaroni della commedia latina,

maschere comiche dei giovani, definisce l'ἑπίσειστος (il personaggio la cui maschera è caratterizzata dai capelli ondeggianti) come colui che è στρατιώτης καὶ ἀλαζών (IV 147); dopo Aristofane, del resto, è proprio il soldato ad affermarsi su tutte le altre possibili versioni degli arroganti imbroglioni comparsi sulla scena comica antica, millantatori di una sapienza o di una condizione economica che non hanno, pomposi oratori abili nell'impressionare gli interlocutori ma di fatto dei mascalzoni, come il filosofo, il politicante, l'oracoloista o il medico<sup>131</sup>. Dalle descrizioni e dalle battute che ci conservano i frammenti e le testimonianze degli autori antichi, pertinenti al teatro greco e a quello latino, si ricava che il tipo comico del *miles* della *Mese* e della *Nea* è un mercenario, spesso straniero, «der freunde, nichtbürgerliche Soldier» nella definizione di Nesselrath<sup>132</sup>, arricchitosi in una spedizione militare, i cui tratti caratteriali peculiari, evidenti nella commedia latina ancor meglio che dai frammenti della *Nea*, sono la spacconeria, la dabbenaggine e il facile ricorso alla minaccia della violenza<sup>133</sup>. In commedia, il soldato è facilmente identificabile dalla maschera e dal costume che indossa (immancabili la χλαμύς e la μάχαιρα, il mantello e la spada), così come dal nome che porta, il quale, sia che fosse realmente esistente al tempo sia che fosse del tutto inventato dal commediografo, comunque connette il *miles* alla dimensione del combattimento e del coraggio guerriero<sup>134</sup>. Oltre alla caratterizzazione e all'aspetto, anche il ruolo che il soldato riveste nell'intreccio comico è perlopiù costante, consistendo quasi sempre nella parte del rivale in amore di un giovane cittadino con cui si

---

rileva che il *miles*, «like the *alazon*, has a tendency to act with words instead of deeds». Già Lamaco, del resto, rientra nella categoria dei militari ἀλαζόνες (cfr. Baldwin 1997, 129-132, che riconosce in lui un ἀλαζών in virtù della presenza in lui delle tre caratteristiche identificanti l'ἀλαζών secondo Cornford 1914, 148: l'essere un ostacolo per il protagonista, la vanità e l'umiliante sconfitta finale).

<sup>131</sup> Le varianti comiche dell'ἀλαζών sono presentate da Ribbeck 1882, 5-26, Süs 1905, 8-45, Cornford 1914, 133-136, 156-168, Legrand 1917, 97-102, MacDowell 1990, 287-289, Rusten 1993<sup>2</sup>, 178, Baldwin 1997, 125-129 e Caciagli 2016a; il loro sviluppo progressivo è illustrato da Gil 1981-1983 e riassunto da Diggle 2004, 431 nel passaggio dal ciarlatano che sostiene di avere conoscenze e abilità superiori alla realtà nella Commedia Antica del V secolo a un più generico bugiardo o vanitoso nel IV secolo. Sul significato del termine nelle fonti non comiche dal V secolo in avanti si confronti inoltre MacDowell 1990, 290-292 e si vedano la definizione di Aristotele e il ritratto di Teofrasto brevemente discussi nel seguente cap. II 1.4.

<sup>132</sup> Nesselrath 1990, 325. Sui soldati della commedia greca e latina come «rootless characters, permanent outsiders» insiste in special modo Brown 2003-2004, riconoscendo però che non mancano casi, come quelli di Polemone nella *Perikeiromene*, Stratofane nel *Sikyonios*, Trasonide nel *Misoumenos*, Terapontigono nel *Curculio* e Perifane nell'*Epidicus*, in cui i soldati non sono stranieri nella vicenda che si svolge sulla scena (pp. 4-6 e 9-13). Invece, anche a riflesso degli sviluppi storico-politici dell'epoca ellenistica, l'aver prestato servizio militare in terre straniere resta un tratto essenziale della caratterizzazione del *miles gloriosus* nella *Nea* e poi nella palliata. Per gli στρατιώται comici precedenti vale invece la precisazione di Konstantakos 2015a, 44-46, che osserva come la professione di mercenario non sia un requisito sempre valido per i fanfaroni dell'*Archaia* (né Lamaco né Pisandro sono mercenari) e della *Mese* (vd. *infra* il Filippo di Mnesimaco) e tantomeno per Archiloco.

<sup>133</sup> Per una presentazione riassuntiva dei tratti tipici del soldato vanaglorioso, sia nel teatro comico antecedente Menandro che nella palliata romana, cfr. e.g. Ribbeck 1882, 34-36, Legrand 1917, 94-97, Boughner 1954, 4-5, Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 11, Gil 1975, 75-76, Konstantakos 2000, 211-212; 2015a, 43-44, Blume 2001, 186, Brown 2003-2004, 1-2 e Petrides 2014, 213. Sul *miles gloriosus* latino cfr. anche la bibliografia elencata nella n. 190.

<sup>134</sup> Sull'aspetto esteriore e sui nomi quali immancabili elementi identificativi dei soldati spacconi, greci e latini, si ritornerà nei capitoli successivi. Sui nomi parlanti dei militari in generale cfr. però Gatzert 1913, 63-64, Ingrosso 2010, 134-135 e Konstantakos 2015a, 46.

contende i favori di un'etera e da cui è destinato a venire sconfitto e deriso alla fine della vicenda; il *miles* è inoltre spesso accompagnato da un παράσιτος κόλαξ. Il personaggio del soldato occupò una posizione di primo piano nel teatro comico della *Mese* e della *Nea*, come provano gli stessi titoli dei drammi di entrambe le fasi<sup>135</sup>. Tra questi, Στρατιώτης è forse l'esempio più significativo della diffusione e continuità della presenza del soldato sulla scena comica greca prima di Menandro. *Stratiotes* è infatti il titolo di due drammi di Alessi e Antifane per la Commedia di Mezzo e poi di commedie di Senarco, Filemone, Difilo (nel titolo doppio Εὐνούχος ἢ Στρατιώτης)<sup>136</sup> e Menandro (nella variante al purale Στρατιῶται, già presente nella produzione di Ermippo) nella *Nea*.

Vanno poi menzionati altri titoli in cui si riconoscono il nome o l'attributo di un soldato e alcuni frammenti da cui possiamo trarre informazioni sulla rappresentazione del personaggio. Per la *Mese*<sup>137</sup> ricordiamo il fr. 96 dell'*Euthydikos* di Antifane, in cui un soldato racconta in prima persona di aver prestato servizio militare come mercenario (ἐγὼ ξενιτευόμενος ἐστρατεύμην), e il titolo di Alessi *Thraso*, indicante sicuramente un soldato in quanto Trasonide è lo stesso nome che porta il *miles gloriosus* dell'*Eunuchus* di Terenzio e contiene la radice di quelli dei soldati menandrei Trasonide e Trasileonte<sup>138</sup>. Al sopraccitato *Stratiotes* o *Tychon* di Antifane è assegnato il fr. 200, un esempio delle tirate favolistiche in cui si lanciano i soldati descrivendo il lusso delle terre straniere dove hanno militato, solitamente alla loro prima comparsa in scena<sup>139</sup>. Il ricorrere, nell'antefatto, di esperienze belliche in paesi lontani ed esotici riflette l'ampliata area geografica delle guerre di conquista nell'età ellenistica e a tale fenomeno è data veste comica negli iperbolici resoconti dei soldati, che culmineranno, anche in questo caso, nelle stravaganti fantasie dei *militēs* plautini<sup>140</sup>. Nel frammento di Antifane il *miles*<sup>141</sup> narra come il sovrano di Cipro, durante il pranzo, si facesse ventilare dolcemente dai piccioni, che attirava affinché sbattessero le ali portandogli un bel venticello quando i servi li

<sup>135</sup> Titoli e frammenti sono passati in rassegna da Nesselrath 1990, 325-329, e, più rapidamente, anche da Wysk 1921, 21-22, Böhne 1968, 49-50, Webster 1970<sup>2</sup>, 64, Gil 1975, 77-78, Arnott 1996b, 250, 605-606, Blume 2001, 187 e Mastromarco 2005, 156-157 (= 2009, 20-23).

<sup>136</sup> Ateneo (XI 496e-f) ci informa che questa commedia era stata la rielaborazione (διασκευή) di Difilo del suo precedente dramma *Airesiteiches* (sul titolo si vedano in particolare Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 17-18 e Nervegna 2013, 96); si noti il nome del militare protagonista, inventato e goffamente solenne, nello stile di quelli che Plauto darà ai suoi *militēs*. Secondo Pérez Asensio 2012, 53, inoltre, soldati comparirebbero anche nel *Paraluomenos* e nel *Titraustes* di Difilo, ma non abbiamo nessun elemento che confermi tale ipotesi, avanzata solo in virtù dei titoli.

<sup>137</sup> Limitatamente alla presentazione dei soldati della *Mese*, si aggiunga ai riferimenti nella precedente n. 135 Constantinides 1965, 75-76.

<sup>138</sup> Dei tre personaggi citati si tratterà nel cap. II 2.1a (sul nome vd. n. 225).

<sup>139</sup> Lo sottolinea Konstantakos 2000, 217 adducendo alcuni esempi latini.

<sup>140</sup> Su questo motivo cfr. Süß 1905, 47, Legrand 1917, 95-96, Boughner 1954, 6, 12, Petersmann 1972, 244, Hofmann - Wartenberg 1973, specialmente 29-30 e 102 e Konstantakos 2016, 124, 126-127 e vd. anche *infra* nel cap. II 2.1a.

<sup>141</sup> L'identità di στρατιώτης del personaggio che racconta l'aneddoto è garantita sia da Ateneo (VI 257d), che introduce la citazione del passo dicendo che in esso Antifane rappresenta un personaggio che pone le domande a un soldato (ποιεῖ [sc. Ἀντιφάνης] δέ τινα ἀναπυθανόμενον στρατιώτου τάδε. Si veda Konstantakos 2000, 216 sul tipo di fonte da cui Ateneo può aver attinto per questo frammento e sul conseguente grado di affidabilità della sua attribuzione), sia dai precedenti vv. 1-2 del frammento stesso, in cui il personaggio aveva risposto all'interlocutore di essere rimasto a Cipro fino alla fine della guerra ([A] ἐν Κύπρῳ φής, εἰπέ μοι, διήγετε / πολὺν χρόνον; [B] τὸν πάνθ' ἕως ἤν ὁ πόλεμος).

allontanavano<sup>142</sup>. L'interlocutore del *miles*, che mostra interesse e lo induce così a descrivere con magniloquenza il lusso di cui è stato spettatore (vv. 1-8), svolge la funzione che sarà poi tipica del parassita adulatore, tanto che Webster (e altri studiosi dopo di lui) individua nella dinamica di questo scambio di battute in Antifane il primo esempio dell'accoppiata *miles gloriosus - parasitus colax*, destinata, come si vedrà, a lunga fortuna<sup>143</sup>. La *persona loquens* potrebbe essere un soldato<sup>144</sup> anche nel fr. 63 dell'*Eisoikizomenos* di Alessi, contenente il racconto, immaginario e caratterizzato dalle tipiche esagerazioni dei militari, di come in un paese lontano l'olio profumato venisse spruzzato sui mantelli dei convitati e sui lettini ad opera dei piccioni che volavano in cerchio nella sala. Entrambi i frammenti dello *Stratiotes* o *Tychon* di Antifane e dell'*Eisoikizomenos* di Alessi attestano inoltre il motivo, caratteristico anche della commedia latina<sup>145</sup>, della partecipazione del soldato al banchetto del re presso cui presta servizio. Rimanendo poi entro la produzione di Alessi, il fr. 120 assicura che anche tra i personaggi della *Krateia* o *Pharmakopoles* ci fosse un soldato. Questo, di nome Ermaisco, ha infatti accanto a sé le coperte per dormire e la borsa per le provviste caratteristica del militare (vv. 2-3 πλησίον δὲ κείμενον / στρωματέα καὶ γύλιον αὐτοῦ) e, soprattutto, svuota una coppa di vino di quelle belle grandi (vv. 1-2 τῶν ἀδρῶν τούτων τινὰ / κἀνθαρον καταστρέφοντα), azione in linea con un altro tratto ricorrente nella caratterizzazione dei *militēs* comici, il debole per il bere<sup>146</sup>. Un'altra narrazione immaginifica delle esperienze straordinarie vissute in paesi stranieri da un soldato della *Mese* è invece attribuita al *Peltastes* di Efippo da Ateneo<sup>147</sup>. La fonte riporta infatti ventuno versi del *Geryones* di Efippo (fr. 5) e afferma, in coda alla citazione, che il medesimo commediografo ha riusato questi versi anche nel *Peltastes* (supponiamo in quanto particolarmente apprezzati dagli spettatori la prima volta)<sup>148</sup>, facendoli seguire da altri quattro che Ateneo riporta di seguito e che costituiscono il fr. 19 di Efippo. Entrambi i frammenti sono in dimetri anapestici, il metro favorito dalla Commedia di Mezzo

<sup>142</sup> Konstantakos 2000, 219-221 porta l'attenzione sui richiami alla figura di Afrodite rintracciabili nel racconto del soldato, dalla sua collocazione a Cipro e a Pafo in particolare, sede di un importante culto della dea, all'immagine del re circondato da piccioni; un tale ritratto evocherebbe infatti le rappresentazioni di Afrodite nelle arti figurative, in cui le volano attorno dei piccioni, uccelli a lei sacri. Al centro del dialogo c'era però sicuramente la caratterizzazione del soldato come mercenario spaccone.

<sup>143</sup> Webster 1970<sup>2</sup>, 64.

<sup>144</sup> Secondo l'ipotesi di Meineke 1840, 410 («sunt enim haec militis aut legati Atheniensis verba ex Persia reducis») e Kock 1894, 318 («loquitur miles vel legatus ex Asia rediens»), sostenuta anche da Webster 1970<sup>2</sup>, 64, Nesselrath 1990, 327-328, Arnott 1996b, 188-189, Olson 2007, 139 e Konstantakos 2011b, 241 n. 70 e 2016, 126.

<sup>145</sup> Si veda il cap. II 2.1a per i passi dell'*Eunuchus* di Terenzio e del *Miles gloriosus* plautino e cfr. inoltre Konstantakos 2000, 217, che rimanda però anche a commedie in cui il coinvolgimento di un soldato non è dimostrabile.

<sup>146</sup> Sull'identificazione di Ermaisco cfr. Kock 1894, 338 («Hermaiscus miles est: eius enim suppellex v. 3 describitur»), Nesselrath 190, 327 e Arnott 1996b, 312 e 335. Dai frammenti di Alessi deduciamo che altri soldati compaiono in *Leukadia*, *Traumatias* e forse anche nell'*Agonios* (cfr. Arnott 1996b, 606).

<sup>147</sup> Athen. VIII 346f-347c.

<sup>148</sup> In 347b Ateneo scrive: οὐκ ἀγνοῶ δ' ὅτι τὰ αὐτὰ εἴρηκεν ὁ Ἐφιππος κἀν Πελαστικῇ τῷ δράματι. Sull'operazione di riutilizzo di questa porzione di versi, privi di connessioni con l'azione scenica e perciò facilmente adattabili a più contesti, rimandiamo a Nesselrath 1990, 276-277, Pernigotti 2000, 243 con i riferimenti bibliografici da lui forniti nella n. 25 e a Konstantakos 2011b, 240-241.

per elencazioni ed *ekphraseis* fantasiose di mondi lontani dalla realtà quotidiana<sup>149</sup>. Nel *Peltastes* in particolare, la commedia che interessa per la probabile presenza di un *miles gloriosus*, il lungo frammento (*Geryones* fr. 5) potrebbe essere pronunciato proprio dal soldato di cavalleria leggera eponimo e rappresentare perciò un altro esempio di quegli iperbolici racconti dei mercenari di episodi a cui hanno assistito nelle terre lontane dove hanno militato<sup>150</sup>. Il racconto riguarda l'enorme pesce, più esteso dell'isola di Creta, che viene servito a un re in un piatto tanto grande che cinque diversi popoli vivono ai suoi confini (vv. 1-8) e la sua preparazione, che richiede l'abbattimento di un'intera foresta per accendere il fuoco e, per la salamoia, il prosciugamento di un lago e tanto sale da far lavorare duecento bestie da soma (un ricordo del bestiame che Eracle sottrae a Gerione nel mito) per otto mesi al fine di trasportarlo tutto (vv. 10-15)<sup>151</sup>. Nei quattro versi successivi, che si trovano solo nel *Peltastes* (fr. 19), viene descritto un uomo che pranza raccontando frottole, suscita l'ammirazione dei ragazzi, non conosce i numeri e, altezzoso, trascina il mantello in modo solenne:

τοιαῦθ' ὑθλῶν δειπνεῖ καὶ ζῆ  
 θαυμαζόμενος μετὰ μαιρακίων,  
 οὐ γινώσκων ψήφων ἀριθμούς,  
 σεμνὸς σεμνῶς χλανίδ' ἔλκων

È un ritratto che ben si addice al comportamento del soldato fanfarone e borioso, e con queste parole un altro personaggio potrebbe aver commentato la *Prahlrede* del peltasta del lungo frammento

<sup>149</sup> Cfr. Nesselrath 1990, 267-280 (272-273 sul fr. 5 in particolare), Pernigotti 2000, 243 (con n. 24 sull'impiego di questo metro in quanto ci è stato tramandato di Efippo) e Konstantakos 2011b, 240, il quale sottolinea come il ritmo veloce di questo metro richiedesse agli attori voce e padronanza nell'articolazione e fosse perciò adatto a dei «virtuosi pieces».

<sup>150</sup> Sostenitori dell'idea che il millantato aneddoto coinvolga un *miles gloriosus* sono Webster 1970<sup>2</sup>, 42, Nesselrath 1990, 276, 326 e Konstantakos 2011b, 241. Nesselrath ipotizza però che il peltasta stia parlando del suo comandante, di cui vorrebbe esaltare la straordinaria forza esagerando le dimensioni del suo pasto.

<sup>151</sup> Nel contesto del *Geryones*, invece, il re per il quale viene cucinato il pesce è lo stesso Gerione e i popoli nominati sono tutti suoi sudditi. Secondo Konstantakos 2011b, 232-233, inoltre, anch'egli sarebbe di dimensioni gigantesche, dato che lo si immagina in grado di mangiare un tale piatto, e conserverebbe perciò una caratteristica del suo tradizionale aspetto mostruoso; al contrario Nesselrath 1990, 221 e Casolari 2003, 241, 273-274 ritengono che Efippo abbia rappresentato un Gerione riportato alla taglia umana e nelle vesti di un normale sovrano. Quanto alla *persona* che narra l'aneddoto oggetto del frammento nel *Geryones*, Konstantakos 2011b, 235-237 preferisce pensare a uno dei mitici aiutanti di Eracle, Elios (per cui lui propende), Oceano o Nereo, piuttosto che all'eroe stesso (come immagina Webster 1970<sup>2</sup>, 40) o a un suo servo (così Nesselrath 1990, 221 n. 125). Secondo l'analisi proposta dallo studioso greco (p. 237), la divinità che nel mito fornisce a Eracle informazioni sul mostro che andrà ad affrontare otterrebbe in questa rivisitazione l'effetto di stuzzicare il proverbiale appetito di Eracle, costantemente ritratto come insaziabile ghiottone sulla scena comica, incitandolo a partire con l'acquilina per un lauto pranzo invece che con il fine di rubare la mandria del mostro. Konstantakos 2015b, 186-168; 2016, 241-244 immagina anche che la vicenda del *Geryones* contenesse il motivo comico di Eracle che non riesce a godere del suo bramato pasto, ricorrente nell'*Archaia* (cfr. e.g. Ar. V. 57-60, in cui si parla di Ἡρακλῆς τὸ δειπνον ἔξαπατῶμενος come di un *topos* comico) e nella *Mese*. Il commento di Konstantakos 2011b al fr. 5 è finalizzato a evidenziare l'influenza della tradizione folkloristica nell'esagerazione di un fenomeno quotidiano che assume dimensioni di fantasia (pp. 225-231, 233-234 e 236-237) e gli echi del mito tradizionale in questa originale rappresentazione del personaggio di Gerione (pp. 232-239). Su questa commedia cfr. anche Casolari 2003, 218-221.



precedente<sup>152</sup>. Inoltre, non va escluso che fosse pronunciato dal peltasta o a lui riferito anche il fr. 17 della stessa commedia, una domanda retorica in cui il personaggio parlante ricorda come anche (forse oltre al soldato) due note personalità del IV secolo si equiparassero a un dio o ad Eracle<sup>153</sup>. Infine, l'immagine del pasto di un sovrano vorace presente in questo dramma di Efippo offre lo spunto per un salto in avanti e una breve incursione nella commedia di Menandro, dal momento che un episodio simile potrebbe essere descritto da un mercenario rientrato da una spedizione all'estero anche nel fr. 25 dell'*Halieus*. In esso, infatti, il tiranno di Eraclea nel Ponto Dionigi è ritratto mentre sta disteso, grasso come un maiale, e desidera morire felice e corrotto dai piaceri; in virtù del parallelo fornito dal frammento di Efippo, Konstantakos ipotizza che a descrivere il tiranno sia il soldato di cui si parla nel successivo fr. 26 del dramma<sup>154</sup>.

Mentre i frammenti presentati finora contengono soltanto favolosi racconti delle terre lontane in cui le spedizioni militari portano i mercenari, il tipo comico del soldato millantatore che si vanta delle sue imprese di combattente è invece impersonato dall'Eracle del *Bousiris* dello stesso Efippo. Nel fr. 2, infatti, l'eroe veste i panni del *miles gloriosus*, ubriacone e spaccone:

<HP> οὐκ οἶσθά μ' ὄντα, πρὸς θεῶν, Τιρύνθιον  
 Ἀργεῖον; οἱ μεθύοντες αἰεὶ τὰς μάχας  
 πάσας μάχονται.  
 (?) τοιγαροῦν φεύγουσ' αἰεὶ.

<ER> Per gli dei, non sai che sono un argivo  
 di Tirinto? Lì combattono sempre ubriachi  
 tutte le battaglie.  
 (?) Ebbene, fuggono sempre.

La replica dell'interlocutore al v. 3 rivela che dietro il velo della millanteria si cela un soldato del tutto in linea con il tipo comico che conosciamo: coraggioso solo a parole e il primo a darsela a gambe quando la situazione diventa seria. Quest'Eracle di Efippo dimostra anche come i personaggi del mito fossero oggetto di parodia farsesca nella Commedia di Mezzo, ammantati della caratterizzazione dei suoi tipi<sup>155</sup>. Lasciando Efippo, per Antifane vanno segnalati, oltre al frammento dello *Stratiotes* o

<sup>152</sup> È una delle ipotesi suggerite anche da Konstantakos 2011b, 241; in alternativa, quest'altro personaggio potrebbe aver pronunciato anche i ventuno versi precedenti, riportando un racconto udito dal soldato.

<sup>153</sup> Sono, rispettivamente, il medico Menecrate di Siracusa e il generale Nicostrato di Argo (vd. Athen. VII 289a-b). Su quest'ipotesi cfr. Konstantakos 2011b, 241 n. 68.

<sup>154</sup> Konstantakos 2016, 127.

<sup>155</sup> Cfr. Casolari 2003, 272: «Der mutige und beherzte Held des Mythos ist zu einem prahlerischen Soldaten geworden» (per l'immagine di Eracle in Efippo vd. anche le seguenti pp. 273-277). Un possibile parallelo della replica della seconda *persona loquens* di questo frammento, che annulla i vanti dell'interlocutore ricordando che i soldati argivi fuggono sempre, può essere individuato nel fr. 281 dei *Taxiarchoi* di Eupoli (rapidamente discussi nel capitolo precedente), contenente la fredda osservazione ἐν ταῖσι γὰρ μάχαισιν ἀποθνήσκουσι κόκκυ πρῶτοι (“infatti in battaglia muoiono subito”; cfr. Olson 2016, 429-430); non siamo in grado, però, di ricostruirne il contesto né di avanzare ipotesi sull'identità della *persona loquens* e del suo interlocutore. Nella Commedia Nuova, il personaggio di Eracle compare nei panni del soldato fanfarone anche nello *Pseuderakles* di Menandro, per cui vd. il cap. II 2.1b.

*Tychon*, il titolo *Kleophanes*, “dalla splendida fama”, nome che ben si addirebbe ad un soldato, e gli inc. fab. fr. 264-265, forse tratti dalla stessa commedia e citati da Stobeo separatamente: il primo, τίς δ’ οὐχὶ θανατᾶ μισθοφόρων, ὦ φιλτάτη, / ὅς ἔνεκα τοῦ ζῆν ἔρχετ’ ἀποθανούμενος; (“Mia cara, quale mercenario che va a farsi uccidere per vivere non desidera morire?”), è riportato nel capitolo dell’*Anthologion* dedicato al “biasimo dell’audacia sulla scena comica, del servizio militare e della forza”, mentre il secondo, ἐπεὶ γὰρ ἀποθνήσκειν ἀνάγκη γίγνεται, / τὸ προῖκ’ ἀποθανεῖν ἐστὶ φανερὰ ζημία (“Dal momento che morire è necessario, morire senza compenso è un chiaro danno”), nel capitolo sulla “lode dell’audacia”<sup>156</sup>. I due distici potrebbero essere stati parte di una discussione sul senso della professione del mercenario<sup>157</sup> che comporta il rischio continuo di morire, ma non è possibile dire nulla di certo. Nella *Mese*, infine, στρατιῶται sono sicuramente presenti nella produzione di Nicostrato, il terzo figlio di Aristofane che Ateneo definisce τῆς μέσης κωμωδίας ποιητής<sup>158</sup>, e Mnesimaco. Un soldato compariva infatti nei *Basileis* di Nicostrato, come attesta lo stesso Ateneo introducendo il fr. 8<sup>159</sup>, nel quale la *persona loquens* dice che al *miles* sono rimasti solo un’acetiera e uno psictere dallo spessore più sottile della sua veste con l’orlo di porpora (ἢ εὐπάρυφος). Mnesimaco, invece, dà la parola a un soldato nel fr. 7 del suo *Philippos*<sup>160</sup>, dramma al centro del quale erano Filippo II di Macedonia e la sua politica imperialistica. Il frammento contiene le smargiassate, che sfociano nella pura fantasia, di un soldato vanaglorioso<sup>161</sup>, il quale vanta che il suo cibo e quello dei suoi compagni sono ogni giorno nient’altro che armi:

ἀρ’ οἶσθ’ ὅτι πρὸς ἄνδρας ἐστὶ σοὶ μάχη,  
οἱ τὰ ξίφη δειπνοῦμεν ἠκονημένα,  
ὄψον δὲ δῶδας ἡμμένας καταπίνομεν;

<sup>156</sup> Rispettivamente Stob. IV 12.8 (II 343 H.) e IV 10.9 (II 330 H.). Entrambi i frammenti sono preceduti dal genitivo autoriale Ἀντιφάνους.

<sup>157</sup> Così anche Nesselrath 1990, 327.

<sup>158</sup> Athen. XIII 587d. Attivo nel IV secolo, si tratta del primo dei tre poeti comici di nome Nicostrato che Kassel - Austin tengono distinti; si confrontino però le incertezze evidenziate da Nesselrath 1990, 326 n. 120, per cui forse il passo di Ateneo contenente il frammento dei *Basileis* va riferito piuttosto al Nicostrato della Commedia Nuova.

<sup>159</sup> Athen. VI 230d ἀλαζῶν δ’ ἐστὶ στρατιώτης. Sul contenuto del frammento cfr. anche n. 270.

<sup>160</sup> Su cui si possono confrontare i commenti di Meineke 1840, 577, Ribbeck 1882, 31, Breitenbach 1908, 36-37, Legrand 1917, 227, Webster 1970<sup>2</sup>, 64, Gil 1975, 77, Carrière 1979, 280-281, Nesselrath 1990, 327, Papachrysostomou 2008, 210-216 e Konstantakos 2011a, 167-168; 2014, 15-17; 2016, 154-157.

<sup>161</sup> Nell’ipotesi di Meineke 1840, 577, Webster 1970<sup>2</sup>, 43 e 64, Carrière 1979, 280, Gelli 2014, 68 e Konstantakos 2011a, 167; 2014, 16; 2016, 155-157 è il re Filippo stesso ad essere rappresentato nella veste comica del soldato vanaglorioso, mentre secondo Breitenbach 1908, 36-37, Papachrysostomou 2008, 212-213 e Apostolakis 2014, 107-108 si tratta di Demostene, in quanto l’oratore viene deriso con la stessa immagine del militare che si vanta di ingoiare catapulte e giavellotti nel fr. 12.4-5 di Timocle (per il quale rimandiamo alla convincente lettura di Gelli 2014, 67-68). In entrambi i casi, comunque, a calcare la scena del *Philippos* nei panni del *miles gloriosus* è un personaggio di spicco nello scenario politico dell’epoca in cui Mnesimaco compone la sua commedia, nella medesima unione di maschera comica del *miles* (ormai consolidata) e realtà storica che avevano incarnato il Lamaco di Aristofane e il Pisandro di Platone Comico. L’attacco macedone della seconda metà del IV secolo, del resto, può aver spinto i commediografi del periodo (Timocle, Mnesimaco ed Enioco) a ridare voce politica ai loro drammi (su questa ricostruzione cfr. anche Konstantakos 2011a, 167-171; 2014, 12-20; 2015b, 169-170; 2016, 156-157, secondo il quale questi autori avrebbero trovato ispirazione nella rilettura delle opere di Aristofane).

έντεϋθεν εϋθϋς ἐπιφέρει τραγήματα  
ἡμῖν ὁ παῖς μετὰ δεῖπνον ἀκίδας Κρητικᾶς,  
ὥσπερ ἐρεβίνθους, δορατίων τε λείψανα  
κατεαγόντ', ἀσπίδας δὲ προσκεφάλαια καὶ  
θώρακας ἔχομεν, πρὸς ποδῶν δὲ σφενδόνας  
καὶ τόξα, καταπάλταισι δ' ἐστεφανώμεθα

5

Sai di combattere contro uomini come noi,  
che ci cibiamo di spade affilate  
e trangugiamo torce accese come contorno?  
Poi, dopo pranzo il servo ci porta subito  
dardi cretesi per dessert  
e come ceci mangiamo resti di lance spezzate,  
mentre usiamo scudi e corazze  
come cuscini, come poggiapiedi fionde  
e archi e indossiamo corone di catapulte.

L'immagine dei soldati che si nutrono di armi ricorda i già menzionati combattenti di un tempo malinconicamente rievocati da Eschilo nelle *Rane*, che "spirano" armi<sup>162</sup>. In entrambi i casi lo spirito di belligeranza è presentato come parte integrante del loro essere<sup>163</sup>, ma i soldati ricordati nelle *Rane* sono uomini davvero valorosi, descritti da un tragediografo che va fiero di aver insegnato a desiderare la vittoria sui nemici con i suoi *Sette a Tebe* e i suoi *Persiani*<sup>164</sup>, mentre l'esagerazione dello στρατιώτης che pronuncia i versi del *Philippos* è invece il tipico strumento retorico, comune a molti *milites gloriosi* plautini<sup>165</sup>, con cui la *persona loquens* vuole intimidire l'avversario e nascondere la sua reale, altrettanto tipica codardia indegna di un combattente. Merita poi di essere ripresa l'interessante osservazione di Papachrysostomou, che confronta questo passo con le due scene degli *Acarnesi* in cui la guerra è associata al banchetto, nella convinzione che il commediografo della *Mese* si sia ispirato ad esse<sup>166</sup>. Nel primo episodio della commedia aristofanea (vv. 977-985) si descrive la cattiva condotta di Polemos in un contesto conviviale, in cui la personificazione della guerra ribalta i tavoli, rovescia il vino e fa l'attaccabrighe con gli altri ospiti, mentre il secondo è la scena, già descritta, in cui Diceopoli

---

<sup>162</sup> Il passo è stato riportato nel cap. II 1.2.

<sup>163</sup> Sull'uso metaforico di πνέω nel passo delle *Rane* cfr. Del Corno 1985, 217 e Dover 1993, 318-319, oltre a *LSJ* V e *GI* 1b. Del Corno ricorda la ricorrenza del significato metaforico del verbo in Eschilo in unione a oggetti astratti (cfr. *e.g.* *Ag.* 1309 φόνον δόμοι πνέουσιν e *Ch.* 33 κότον πνέων; 952 πνέουσ' [...] κότον) e rileva l'effetto parodistico che esso ha in questi versi aristofanei in associazione alle armi concrete.

<sup>164</sup> Sono i vv. 1021-1022 τοὺς Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας / ὃ θεασάμενος πάς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάϊος εἶναι ("I *Sette a Tebe*: ogni spettatore fu preso dal desiderio di distruggere i nemici") e 1026-1027 εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμῆν ἐξεδίδαξα / νικᾶν αἰεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον ("Poi, mettendo in scena i *Persiani* ho insegnato a desiderare sempre la vittoria sui nemici, esaltando [in quel dramma] una grandissima impresa"). Su questo atteggiamento del personaggio di Eschilo e sulla presentazione favorevole che Aristofane dà della sua poetica cfr., tra gli altri, Franco 1986, Lauriola 2010, 32-33, 121 e Griffith 2013, 102-105, 214.

<sup>165</sup> Gli esempi più significativi saranno riportati nel cap. II 2.1a.

<sup>166</sup> Papachrysostomou 2008, 211-212. La teoria della studiosa è corroborata dall'argomentazione a suo favore di Konstantakos 2016, 157 n. 90.

e Lamaco si preparano in parallelo l'uno per il banchetto e l'altro per la battaglia (vv. 1073-1149). L'inadeguatezza della sfera militare in una dimensione simposiaca che emerge con forza in entrambi i passi viene superata nell'immaginifico e iperbolico racconto del frammento di Mnesimaco, in cui il banchetto è invece completamente assunto nel mondo militaresco del soldato parlante. Presentandosi infatti nei panni del perfetto convitato, egli segue l'ordine tradizionale delle portate e menziona tutta la "scenografia" tipica del banchetto, dai cuscini alle ghirlande, ma sostituisce a ogni elemento un corrispettivo dell'armamento. In Aristofane e Mnesimaco, comunque, il momento leggero del simposio è un'occasione in cui il soldato fanfarone esibisce la propria (vantata quanto inventata) attitudine per il combattimento, sia che il banchetto faccia da contraltare al serio impegno bellico, come è per Lamaco negli *Acarnesi*, sia che rappresenti invece la sede in cui il *miles* sfoggia il suo 'valore', come per il personaggio del *Philippos*<sup>167</sup>.

Nella *Nea* le figure più ricche e particolareggiate di soldati che conosciamo sono quelle di Menandro, che si analizzeranno più avanti. Vanno loro accostati, tuttavia, i *milites* di Difilo e Filemone nelle loro commedie, già ricordate, intitolate *Στρατιώτης* e per quanto riguarda Filemone va citato anche il fr. 73 della *Ptoche* o *Rodia*, in cui è probabilmente un soldato "che esibisce ostentatamente la sua spada ornata d'oro": *σπάθην παραφαίνων δηλαδή χρυσένδετον*<sup>168</sup>. Di Fenicide vanno invece menzionati i vv. 4-11 dell'inc. fab. fr. 4. Il passaggio contiene le lamentele di un'etera nei confronti di un *miles*, il quale esibisce con fierezza le sue imprese in guerra e le ferite che ne sono la prova ed è sicuro di meritare la gratitudine del re presso il quale ha prestato servizio<sup>169</sup>:

εὐθύς ἐπιχειρήσασα φίλον ἔσχον τινά	
στρατιωτικόν· διαπαντός οὗτος τὰς μάχας	5
ἔλεγεν, ἐδείκνυ' ἅμα λέγων τὰ τραύματα,	
εἰσφέρει δ' οὐδέν. δωρεάν ἔφη τινά	
παρὰ τοῦ βασιλέως λαμβάνειν, καὶ ταῦτ' αἶ	
ἔλεγεν· διὰ ταύτην ἦν λέγω τὴν δωρεάν	
ἐνιαυτὸν ἔσχε μ' ὁ κακοδαίμων δωρεάν.	10
ἀφήκα τοῦτον, λαμβάνω δ' ἄλλον τινά	

Intrapresa la professione, ebbi come primo cliente un  
soldato; parlava sempre di battaglie  
e mostrava le ferite durante il discorso,  
ma non pagava nulla. Diceva che avrebbe ricevuto  
una certa donazione dal re e continuava  
a ripeterlo; in virtù di questa donazione di cui parlo  
per un anno lo sciagurato ha avuto me come dono!

<sup>167</sup> Nei panni del banchettante è rappresentato anche Trasone nell'*Eunuchus* terenziano, ma in un distanziamento dal campo di battaglia ancora più radicale (cfr. cap. II 2.1a).

<sup>168</sup> Per Filemone va aggiunto anche il fr. 15 del *Babylonios* se si identifica in un soldato, come propongono Kock 1884, 4, 82 («militem audiri mihi videor montes amicae auri pollicentem») e Nesselrath 1990, 328, il personaggio parlante, che nel frammento lusinga l'etera di cui è innamorato dicendole che diventerà regina di Babilonia.

<sup>169</sup> Un commento del frammento è fornito da Olson 2007, 347-348.

L'ho congedato, mi sono trovata un altro

Tutte le principali costanti della caratterizzazione del militare della *Nea* sono ricordate, inoltre, ai vv. 7-10 del fr. 28 delle *Choreuoussai* di Posidippo. A parlare è qui un altro personaggio tipico, un cuoco, che sta spiegando i principi della μαγειρική τέχνη ai suoi assistenti. Illustrando il potenziale dell'ἀλαζονεία nelle situazioni in cui i cuochi si trovano a cucinare, egli si paragona, nei versi in questione, ad uno ξεναγός, un "comandante di mercenari", che somiglia al terribile Briareo quando è armato di una corazza coperta di scaglie e di un "serpente" di ferro, e invece a un coniglio quando arriva l'occasione in cui è chiamato a provare la sua forza:

ξέναγός οὗτος, ὅστις ἄν θώρακ' ἔχη  
φολιδωτὸν ἢ δράκοντα σεσιδηρωμένον,  
ἐφάνη Βριάρεως, ἄν τύχη δ' ἐστὶν λαγῶς.

I tratti tipici del *miles* comico qui evocati sono dunque l'armamento imponente, l'atteggiamento sbruffone infuso dallo splendore dell'aspetto esteriore, l'identificazione con un essere divino come l'ecatontochiro Briareo e la codardia, che si manifesta non appena si scopre la sua vera indole sotto le apparenze<sup>170</sup>. Si tratta, di fatto, di una parodia del *miles gloriosus*, il cui sarcasmo risulta accentuato dal fatto che a pronunciarla è un cuoco, figura altrettanto grottesca della Commedia Nuova, che condivide con il soldato la spacconeria<sup>171</sup>. Infine, la tradizione indiretta testimonia l'esistenza di una commedia dal titolo Ἀλαζών, a cui dichiara di ispirarsi Plauto per il suo *Miles gloriosus: Alazon Graece huic nomen est comoediae* (v. 86). Ben più ampia testimonianza del personaggio tipico del soldato sopravvive, del resto, nella commedia latina di Plauto e Terenzio: i due maggiori esempi, uno per autore, saranno illustrati nel cap. II 2.1a.

## II 1.4

### L'ἀλαζών di Teofrasto

Prima di passare alla diversificata rappresentazione menandrea del *miles*, è utile affiancare ai modelli forniti dalla tradizione comica l'immagine del soldato che emerge dai *Caratteri* di Teofrasto, un altro tassello del panorama letterario nel quale analizzare le versioni del *miles* messe in scena dal nostro autore. La possibile influenza degli Ἡθικοὶ χαρακτῆρες di Teofrasto sulla produzione del nostro commediografo e la sua rilevanza ai fini dello studio della caratterizzazione dei personaggi menandrei sono da sempre oggetto di discussione tra gli studiosi, e la questione è ulteriormente complicata dalle difficoltà dei moderni nel comprendere la natura e lo scopo dell'originale opera del discepolo di Aristotele<sup>172</sup>. L'idea dell'esistenza di un legame tra i *Caratteri* di Teofrasto e la produzione comica di

<sup>170</sup> Cfr. soprattutto Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 55-56.

<sup>171</sup> Sulla rappresentazione del cuoco come una delle varianti dell'ἀλαζών e sullo sviluppo del personaggio dall'*Archaia* alla *Nea* cfr. i passi raccolti da Wilkins 2000, 371-414.

<sup>172</sup> Su queste due spinose questioni si vedano soprattutto le trattazioni di Pasquali 1918a, 1-35 (= 1986, 47-56), Rostagni 1920 (in particolare alle pp. 417-421, 437), Steinmetz 1959, 209-210, 236-239 (= 2000, 115-116, 142-145), Ussher 1960, 4-6, 9-12, 23; 1977, 75, Albini 1963, 259, 268-269, Rusten 1993<sup>2</sup>, 19, 21-23, Diggle 2004, 7-9, 12-16, Millett

Menandro si basa su più argomenti, tra i quali la notizia secondo cui il filosofo sarebbe stato διδάσκαλος Μενάνδρου al Peripato<sup>173</sup>, i titoli di quattro commedie del poeta coincidenti con le figure che danno il nome ad altrettanti capitoli dei *Caratteri*<sup>174</sup> e le affinità che anche altri personaggi comici della *Nea* presentano con alcuni ritratti teofrastei, come nel caso dello στρατιώτης ἀλαζών. La posizione a cui sembra più opportuno allinearsi è quella per cui non vanno negate le somiglianze tra gli affreschi umoristici dei difetti e delle distorsioni morali dipinti da Teofrasto<sup>175</sup> e le caratterizzazioni di Menandro, né l'eventualità che il commediografo possa essere entrato in contatto con i *Caratteri*, ma non è per questo necessario ipotizzare un importante debito di Menandro nei confronti dell'opera del filosofo<sup>176</sup>. Infatti, con le loro azioni e i loro comportamenti unicamente e linearmente determinati dalle inclinazioni naturali della loro indole, le figure delineate da Teofrasto risultano piatte e unidimensionali rispetto ai personaggi principali di Menandro, i quali agiscono anche in base alle loro scelte, esprimono i propri desideri e spesso esplorano i propri sentimenti<sup>177</sup>. Questi fattori, che

---

2007, 28-33, 52, 109 e Ranocchia 2011. Nei *Caratteri* si è di volta in volta voluto vedere un intento morale, retorico o poetico, ritenendoli lo ὑπόμνημα preparatorio per un futuro trattato dal titolo Ἠθικά οὐ Περὶ ἡθῶν oppure l'unione di estratti da una o più opere esistenti dell'autore, un'operetta messa insieme da allievi e amici dell'autore dopo la sua morte raccogliendo brevi bozzetti che aveva scritto senza alcuna finalità seria (così si spiegherebbe l'asimmetrica lunghezza dei capitoli) oppure una raccolta di descrizioni che doveva fungere da modello per gli oratori, la collezione di materiali utili alle lezioni tenute dal filosofo sull'etica oppure l'appendice di un'opera teofrastea legata alla composizione di commedie o, più in generale, di un trattato di teoria estetica.

<sup>173</sup> La fonte è Pamphile fr. 10 Müller (*FHG* III 522) = Diog. Laert. V 36 = Men. test. 8.

<sup>174</sup> Ἄγροικος - *Char.* 4 (lo stesso titolo avevano commedie di altri poeti, tra cui Antifane della *Mese* e Filemone della *Nea*), Ἄπιστος - *Char.* 18, Δεισιδαίμων - *Char.* 16 e Κόλαξ - *Char.* 2 (titolo attribuito anche a Filemone). Si può aggiungere la corrispondenza tra il titolo del dramma di Antidoto (autore della *Commedia di Mezzo*) Μεμψίμοιρος e *Char.* 17.

<sup>175</sup> Sotto questo aspetto gli ἡθῆ di Teofrasto si differenziano da quelli descritti da Aristone nella sua opera epistolare *De liberando a superbia*, a lungo ritenuta un'imitazione dei *Caratteri* teofrastei (lo sostengono ancora Diggle 2004, 10 e Millett 2007, 12, 123 n. 43). I comportamenti descritti di Aristone sono infatti frutto di veri e propri vizi e lo stampo protrettico dell'opera mira ad attirare su tali κακὰ la condanna morale del lettore invece che a suscitare il riso. Anche la concretezza e la mancanza di generalizzazioni che caratterizzano le rappresentazioni di Teofrasto, calate in precisi contesti spazio-temporali, non trovano riscontro nelle più astratte e idealizzate descrizioni di Aristone. Per un confronto dei diversi soggetti e scopi delle due opere si vedano Pasquali 1918a, 146-147 (= 1986, 61-62) e Ranocchia 2011, 70-73, 86-87.

<sup>176</sup> La linea di pensiero qui sostenuta sulla possibile conoscenza ma non dipendenza di Menandro dall'opera del filosofo è vicina a quella su cui si attestano Webster 1974, 44-45, Hunter 1985, 148-149, Rusten 1993<sup>2</sup>, 16, Fantuzzi - Hunter 2005, 418 e Cinaglia 2014a, 7; già Legrand 1917, 254-6, del resto, ammetteva l'idea che le opere del filosofo potessero aver incoraggiato Menandro e gli altri commediografi del suo tempo allo studio dei tipi morali, ma aggiungeva che «to assume that there was any closer affinity between the two groups of authors would assuredly be hazardous». Cfr. anche Bodei Giglioni 1980, 76, che individua dei punti in comune tra i *Caratteri* e le commedie di Menandro nel gusto per la quotidianità e nel linguaggio pacato e arguto per poi aggiungere subito «ma le somiglianze si fermano qui». Steinmetz 1960 (= 2000, 152-158) e Fortenbaugh 1981 sostengono invece l'idea di una dipendenza di Menandro da Teofrasto nella caratterizzazione delle sue maschere (a p. 191 [= 158] Steinmetz conclude: «Menander den Menschen und das Leben sieth, wie es ihn Theophrast gelehrt hat»), di fatto confermando l'osservazione di Diogene Laerzio (cfr. anche Walton - Arnott 1996, 98).

<sup>177</sup> Anche Hunter 1985, 149 riconosce nel maggiore spessore psicologico dei personaggi menandrei il motivo del loro netto distacco dalle figure di Teofrasto mettendo a fuoco l'invariabilità monolitica dei caratteri teofrastei rispetto a quelli più sfaccettati del commediografo; similmente, Martínez Gázquez 1971, 47 rileva come le figure

contribuiscono a determinare i comportamenti (e sono ampiamente indagati anche nell'etica aristotelica), sono invece tralasciati da Teofrasto, concentrato sull'abbondante esemplificazione della regolarità con cui si manifesta un dato comportamento<sup>178</sup>. Il motivo della vicinanza delle prospettive tra questo filosofo e Menandro va invece indicato, più in generale, nel medesimo interesse per l'indole e il comportamento degli uomini, interesse che allinea entrambi ai principi dell'etica di Aristotele<sup>179</sup>. Pur senza spingersi a sostenere che Menandro stesse scrupolosamente applicando ai suoi intrecci e alle sue caratterizzazioni tutti i passaggi della teoria etica di Aristotele, infatti, la centralità del *τρόπος* nella poetica menandrea avvicina il nostro commediografo all'etica peripatetica<sup>180</sup>, e questa può

---

di Teofrasto risultino stereotipate e lontane dalla complessità della vita reale che Menandro riesce invece a infondere ai suoi personaggi; cfr. anche Gaiser 1967, 15. Il confronto tra le rappresentazioni caratteriali dei due autori è ripreso e approfondito sul piano filosofico - morale da Cinaglia 2014a, 4-8, la quale mette in evidenza la complementarità di tratti caratteriali e scelte ragionate nel determinare le azioni dei personaggi menandrei a fronte dell'idea dell'indole come unico fattore che emerge nei *Caratteri*.

<sup>178</sup> Su quest'aspetto insiste Fortenbaugh 1975, 62; 1981, 246-267; 2003, 131-133, dimostrando che Teofrasto «sich auf Charakterzüge konzentriert, die in oberflächliche Regelmäßigkeiten des Verhaltens zum Ausdruck kommen» (la citazione è tratta da 1975, 62); cfr. anche Rusten 1993<sup>2</sup>, 19-20 e Massioni 1998, 15-16. Tuttavia, Fortenbaugh 1981 argomenta anche che la superficialità del ritratto caratteriale di Polemone (pp. 248-249) e Cnemone (pp. 252-253) e la costanza del loro comportamento nell'arco di tutta la commedia sono aspetti che accomunano le caratterizzazioni di Menandro alla tecnica descrittiva del filosofo; come dimostrano gli stessi casi menzionati dallo studioso, però, la permanenza degli innati tratti caratteriali non impedisce ai personaggi menandrei di poter scegliere di agire senza assecondarli (rimandiamo a quanto si osserverà su Polemone nel cap. II 3.2a).

<sup>179</sup> A proposito delle basi aristoteliche su cui Teofrasto costruisce i suoi concreti esempi di tipi caratteriali (soprattutto il quarto libro dell'*Etica Nicomachea* e il secondo della *Retorica*) ricordiamo uno degli esempi portati da Diggle 1994, 7: «while Aristotle says that τὸ περὶ αὐτοῦ πάντα λέγειν καὶ ἐπαγγέλλεσθαι is typical of ἀλαζονεία [E.N. 1384a], Theophrastus lets us hear an Ἀλαζών making just such grand claims for himself before visitors in the Piraeus [Char. 23]». Sul rapporto tra la filosofia di Aristotele e l'opera di Teofrasto cfr. anche Rostagni 1920, 421-425, Furley 1953, 59-60 (che vede nella *Retorica* piuttosto che nella *Poetica* il modello di riferimento di Teofrasto), Barigazzi 1965a, 70-71, Bodei Giglioli 1980, 76, Rusten 1993<sup>2</sup>, 14 e Ranocchia 2011, 81-83.

<sup>180</sup> I temi, gli sviluppi e i valori morali delle trame di Menandro, nonché le riflessioni etiche e le azioni dei personaggi coerenti con il loro carattere, sono in sintonia col pensiero etico di Aristotele. Lo dimostra lo stesso ruolo centrale che nel mondo drammatico dell'autore ricoprono i *τρόποι* dei protagonisti: essi, con il loro carattere, i loro sentimenti, la loro umanità e loro libere scelte tengono le fila della propria vicenda e concorrono a condurla verso il buon esito finale, assieme o addirittura al di là della forza cieca della Τύχη. Barigazzi 1965a è stato il primo a cogliere in questa rilevanza e operatività del *τρόπος* il nocciolo dell'etica di Menandro e la profonda influenza che su di essa hanno i principi etici aristotelici. Le conclusioni dello studioso sono state messe a punto (in alcuni aspetti mitigate, ma sostanzialmente confermate) dai più recenti studi di Webster 1974, 24, 48-55, Blanchard 1983, 22-24, Casanova 2014c (che sostiene con particolare convinzione l'influenza dell'etica aristotelica su Menandro) e Martina 2016, I 37-41 (e cfr. anche pp. 34-37 sul ruolo fondamentale del *τρόπος* nelle azioni drammatiche di Menandro). È invece più cauto Gigante 1971, che giustamente ritiene esagerate affermazioni come «illustrare i caratteri della commedia di Menandro è lo stesso che illustrare la dottrina peripatetica sul genere comico e viceversa» (Barigazzi 1965a 218-219) oppure «la commedia di Menandro [...] attua e precisa nei particolari la teoria peripatetica» (Barigazzi 1965a, 224) e che crede che il valore dell'*humanitas* e la concezione dell'importanza del carattere che sono al centro della poetica menandrea non siano tratti direttamente dalla filosofia peripatetica; per quest'idea cfr. anche Arnott 1981, 221-222, secondo cui i valori morali che trovano espressione nelle commedie del poeta sono quelli condivisi dagli Ateniesi suoi contemporanei e proprio per questo essi risultavano credibili agli occhi degli spettatori e suscitavano la loro *σμπάθεια* verso i personaggi (così anche Gil 1974b, 182). Particolarmente utile è, infine, il

essere accostata alla tradizione comica precedente al nostro poeta, a quella a lui contemporanea e alla tragedia nel costituire lo sfondo culturale e letterario nel quale va ancorata l'indagine delle caratterizzazioni dei personaggi di Menandro.

Il capitolo 23 dei *Caratteri* è dedicato al χαρακτήρ dell'ἀλαζών. In alcuni comportamenti illustrati nel bozzetto di Teofrasto si riconoscono tratti caratteriali comuni all'ἀλαζών della commedia, a partire dalla definizione iniziale, oggi ritenuta spuria<sup>181</sup>, dell'ἀλαζονεία come προσποίησις τις ἀγαθῶν οὐκ ὄντων (“una simulazione di buone qualità inesistenti”)<sup>182</sup>. Sebbene si tratti di un'aggiunta successiva non teofrastea, tale spiegazione del termine è in accordo con la definizione ripetutamente data da Aristotele nelle sue opere dedicate all'etica. In esse l'ἀλαζονεία è classificata come l'opposto dell'εἰρωνεία e i due atteggiamenti rappresentano gli eccessi rispetto al giusto mezzo (μεσότης) rappresentato dall'ἀλήθεια: da un lato l'ἀλαζών è lo sbruffone che fa mostra di meriti che in realtà non possiede oppure ne dà a vedere di maggiori rispetto a quelli che ha, dall'altro l'εἰρων è il dissimulatore che nega le qualità che ha o le rende minori (*E.N.* 1127a δοκεῖ δὴ ὁ μὲν ἀλαζών προσποιητικὸς τῶν ἐνδόξων εἶναι καὶ μὴ ὑπαρχόντων καὶ μειζόνων ἢ ὑπάρχει, ὁ δὲ εἰρων ἀνάπαλιν ἀρνεῖσθαι τὰ ὑπάρχοντα ἢ ἐλάττω ποιεῖν)<sup>183</sup>. In linea con questa definizione, Aristotele descrive come ἀλαζών anche il temerario, che è appunto un millantatore e si finge coraggioso: δοκεῖ δὲ καὶ ἀλαζών εἶναι ὁ θρασὺς καὶ προσποιητικὸς ἀνδρείας (*E.N.* 115b); è l'atteggiamento tipico del soldato nella commedia. Mentre poi Aristotele

---

lavoro di Cinaglia 2014a, la quale lascia da parte la difficile questione di un'influenza diretta e costante di Aristotele sull'opera del commediografo e si prefigge di dimostrare che Menandro e Aristotele condividono gli stessi ideali sulla natura umana nei suoi aspetti etici e psicologici (pp. 1-3 e cfr. anche Cinaglia 2014b, 152).

<sup>181</sup> L'inautenticità caratterizza tutte le definizioni introduttive, che comunque si allineano a quelle fornite da Aristotele, dallo Pseudo Aristotele o dallo Pseudo Platone nelle *Definitiones*.

<sup>182</sup> Il possesso di inesistenti ἀγαθὰ caratterizza l'ἀλαζών anche nella definizione di Ps. Plat. *Def.* 416a.

<sup>183</sup> Cfr. anche *E.N.* 1108a (περὶ μὲν οὖν τὸ ἀληθές ὁ μὲν μέσος ἀληθής τις καὶ ἡ μεσότης ἀλήθεια λεγέσθω, ἡ δὲ προσποίησις ἡ μὲν ἐπὶ τὸ μειζον ἀλαζονεία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν ἀλαζών, ἡ δ' ἐπὶ τὸ ἔλαττον εἰρωνεία καὶ εἰρων <ὁ ἔχων>), *E.E.* 1221a (ἀλαζών δὲ ὁ πλείω τῶν ὑπαρχόντων προσποιούμενος, εἰρων δὲ ὁ ἐλάττω) e similmente Ps. Arist. *M.M.* 1193. In *Cyr.* II 2.12 Senofonte definisce il termine ἀλαζών sia in relazione all'esibizione di una ricchezza non posseduta che al far mostra di coraggio o di capacità irreali, tutti aspetti millantati al fine di ottenere vantaggi o profitto (sul significato del termine in Senofonte si confronti anche *Mem.* I 7 con la spiegazione di come Socrate esortasse a evitare ogni forma di ἀλαζονεία). Platone riferisce invece l'aggettivo alla natura meschina di chi non potrà mai essere un vero filosofo (cfr. in special modo *Resp.* VI 486b e 490a). Sulle definizioni fornite da Aristotele, Teofrasto e dagli altri autori cfr. Ribbeck 1882, 3-5, 77, Ussher 1960, 193, Steinmetz 1962, 266-267, Hofmann in Hofmann - Wartenberg 1973, 5, Fortenbaugh 1975, 69-70, MacDowell 1990, 289-292, Heap 1998, 23, Diggle 2004, 6-7, 166-167, 431-432, Duncan 2006, 96-99, Torres 2013, 68-80 e Konstantakos 2015a, 43-44. Per inquadrare l'ἀλαζονεία nel rapporto tra la riflessione di Aristotele e la commedia a lui contemporanea rimandiamo ai riferimenti bibliografici indicati da Konstantakos 2015a, 44 n. 6. Sulle ricostruzioni antiche dell'etimologia della parola si veda Caciagli 2016a, che riporta l'ipotesi di Fozio (α 889 Theod.), ripresa dagli altri lessici (tra cui Hesych. α 2731 L., *Synag.* B α 833e *Suda* α 1057 Adl.) e accettata da alcuni moderni (tra cui Ussher 1960, 193 e MacDowell 1990, 289-290), secondo la quale l'aggettivo ἀλαζών deriverebbe da ἄλη e ἀλάομαι (“errare”) e avrebbe originariamente indicato chi vive girovagando (altri, come Bonfante 1936 e Rusten 1993<sup>2</sup>, 177-178, sostengono invece [meno convincentemente] che l'origine del termine vada ricondotta al nome del popolo della Tracia degli Ἀλαζόνες nominato da Hdt. IV 17, 52 [per cui cfr. il comm. *ad* 17 di Corcella 1993, 243-244]). I lessici, inoltre, associano al termine alcuni sinonimi, di fatto spiegandolo come “imbrogliatore”, “arrogante” e “bugiardo” e confermandone l'interpretazione deducibile dalle figure di ἀλαζόνες nella commedia (cfr. cap. II 1.3 con n. 131).



continua presentando tre possibili motivazioni che spingono l'uomo a comportarsi da ἀλαζών<sup>184</sup>, nei *Caratteri* Teofrasto passa direttamente all'esemplificazione delle manifestazioni comportamentali dell'ἀλαζονεία<sup>185</sup>. L'ἀγαθόν ostentato dal ciarlatano ritratto da Teofrasto è in primo luogo la ricchezza, che in realtà egli non possiede e che esagera oltre ogni misura. La stessa millanteria è applicata anche al vanto di aver militato nell'esercito di Alessandro Magno, di essere entrato nelle simpatie del sovrano e di essersi guadagnato un magnifico bottino di guerra: il fanfarone racconta tutto questo nonostante non abbia mai messo piede fuori dalla sua città<sup>186</sup>. Si tratta di caratteristiche che si ritrovano negli imbroglioni dell'*Archaia* (incluso il generale Lamaco, che si atteggiava a eroe di guerra evitando però il più possibile di partecipare alla battaglia) più che nei *milites* della *Nea*, i quali hanno realmente prestato servizio da mercenari presso re stranieri e fatto ritorno con grandi ricchezze<sup>187</sup>. Come l'ἀλαζών di Teofrasto, tuttavia, anche i militari fanfaroni tipizzati si gloriano delle imprese compiute, esagerandole o inventandole di sana pianta (come faranno poi i soldati plautini), e a volte mettono l'accento sulla loro confidenza con i sovrani che servivano, l'aspetto principale su cui insiste Trasone nell'*Eunuchus* di Terenzio.

---

<sup>184</sup> Alcuni ἀλαζόνες sono tali solo per il gusto di vantarsi, altri sono mossi dal desiderio di migliorare la propria reputazione, altri ancora si vantano per ottenerne profitto (*E.N.* 1127b).

<sup>185</sup> Sul diverso approccio del maestro e dell'allievo cfr. Fortenbaugh 2003, 135-136, nonché la differenza rilevata da Steinmetz 1959, 221.

<sup>186</sup> Su questo ritratto delineato da Teofrasto si vedano anche le osservazioni di Ribbeck 1882, 44-46 e Diggle 2004, 431, 435. Nel vanto di un legame speciale con il re l'ἀλαζών descritto da Teofrasto ricorda i soldati della *Mese* che banchettano con il sovrano.

<sup>187</sup> Sul rapporto del filosofo con l'*Archaia* cfr. Rostagni 1920, 421 e Ussher 1960, 4-5; 1977, 75-79 (secondo cui Teofrasto, pur vivendo e scrivendo al tempo della *Commedia Nuova*, «felt much more sympathetic to the Old»); illustrando il *background* filosofico e letterario di Teofrasto, anche Nestle 1944, 298, 310 menziona la tradizione comica, pur individuando nell'osservazione della realtà quotidiana la fonte di ispirazione prevalente dei *Caratteri*. L'interesse del filosofo per il genere comico è testimoniato anche dai titoli *Περὶ κωμωδίας* e *Περὶ γελίου* che gli vengono attribuiti.

## II 2

### Gli στρατιῶται menandrei: la classificazione di Hofmann - Wartenberg

Nel 1973 Hofmann e Wartenberg pubblicano il volume *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, saggio sul personaggio comico del soldato nella commedia greca e latina la cui trattazione di Wartenberg sui *milites* menandrei è di particolare rilievo per la presente ricerca. Sulla base di un esame di tutto il materiale del commediografo a sua disposizione all'inizio degli anni Settanta e prendendo in considerazione sia le commedie meglio conservate che quelle ridotte a pochi frammenti, lo studioso ripartisce gli στρατιῶται menandrei in tre tipologie<sup>188</sup>. Le differenze nell'indole e nel comportamento riscontrabili nei vari *milites* di Menandro e i diversi ruoli che essi svolgono nei sistemi dei personaggi e negli intrecci sono stati riconosciuti anche da studiosi successivi, tra cui soprattutto Nesselrath, Blume e Brown<sup>189</sup>. Saranno però la classificazione di Wartenberg e la sua relativa terminologia a fornire le basi per l'analisi più approfondita, proposta nelle prossime pagine, di tale varietà di caratterizzazioni.

#### II 2.1

##### Nel solco della tradizione: l'adesione al paradigma del *miles gloriosus*

La prima categoria di soldati menandrei è quella dei *milites gloriosi*, arroganti e millantatori, mettendo in scena i quali Menandro aderisce alla tradizione comica descritta ed esemplificata nei capitoli precedenti. Il solo soldato menandro che è possibile collocare con sicurezza in questa classe è Biante nel *Kolax*. Riteniamo però opportuno accostargli, oltre al quadro che abbiamo ricavato dai frammenti della Commedia di Mezzo e Nuova, anche le figure latine di Pirgopolinice nel *Miles gloriosus* di Plauto e Trasone nell'*Eunuchus* di Terenzio, al fine di ricostruire al meglio il ritratto caratteriale dei soldati che classifichiamo come spaconi, in cui il *Kolax* prova che anche Menandro si è cimentato.

Prendiamo le mosse dai due *milites* della commedia latina, per poi esaminare quali tratti di questi soldati sia possibile rintracciare, indietro nel tempo e in un mutato contesto letterario e sociale, nello στρατιώτης ἀλαζών menandro.

---

<sup>188</sup> Ai soldati di Menandro sono dedicate le pp. 21-50, in cui sono trattate le commedie: *Achaioi*, *Androgynos*, *Apistos*, *Aspis*, *Encheiridion*, *Epitrepontes*, P. Ant. 55 (oggi attribuito al *Thrasyleon*), *Halieus*, *Kolax*, *Misogynes*, *Misoumenos*, *Olynthia*, *Parakatatheke Perikeiromene*, *Philadelphoi*, *Pseuderakles*, *Psophodees*, *Samia*, *Sikyonios*, *Stratiotai*, *Thrasyleon*, *Xenologos* (su queste ultime tre e lo *Pseuderakles* vd. cap. II 2.1b) e alcuni *incerta*. Una più rapida carrellata dei soldati menandrei, basata sugli stessi versi di cui dispone Wartenberg, è fornita anche da MacCary 1972.

<sup>189</sup> Nesselrath 1990, 328-329 (p. 328: «Menander hat dabei ein breites Spektrum verschiedener Soldatenfiguren entwickelt»), Blume 2001, 195, Brown 2003-2004, 13.

## II 2.1a

### Due milites nella commedia latina

#### Pirgopolinice

Hofmann sostiene che il soldato che dà il titolo al *Miles gloriosus* plautino (messo in scena nel 206-205 a.C.) occupi un'indubbia *Sonderstellung* rispetto agli altri *milites* che compaiono sulla scena romana e che sono connotati, a suo parere, da tratti esteriori (il costume militare, la professione di mercenari greci in terre straniere e la ricchezza) più che da una vera e propria caratterizzazione di *milites gloriosi*<sup>190</sup>. Rispetto a tale presa di posizione, va precisato che anche i sistemi dei personaggi di *Bacchides*, *Curculio*, *Epidicus*, *Poenulus* e *Truculentus* presentano la figura di un soldato e che tali militari siano dotati, come si metterà in luce, di tutti i principali tratti caratterizzanti il tipo del *miles* comico. È tuttavia innegabile che in Pirgopolinice Plauto abbia realizzato l'esempio più compiuto del tipo del soldato fanfarone che ci sia giunto<sup>191</sup>, portando all'estremo la caratterizzazione dello στρατιώτης ἀλαζών della commedia greca. Come già accennato, al v. 86 Plauto dichiara, per bocca del servo Palestrione, il suo debito dei confronti del dramma greco dal titolo Ἀλαζών (*Alazon Graece huic nomen est comoediae*), ricondotto dagli studiosi moderni alla Commedia Nuova, senza che sia però possibile attribuire l'opera a un autore preciso<sup>192</sup> né circoscrivere con esattezza l'influenza del modello greco nella caratterizzazione del soldato rispetto ai nuovi apporti plautini, probabilmente da riconoscere anche negli accenti più farseschi e grotteschi delle caratterizzazioni. Certo è che i commediografi latini non adattano la provenienza dei personaggi al loro pubblico romano, per cui anche i mercenari hanno nomi parlanti greci e le trame in cui sono coinvolti sono ambientate in Grecia. Va però puntualizzato che se mercenari greci al servizio di re orientali sono personaggi normali nelle palliate latine, è tuttavia insostenibile che Plauto rappresenti figure e comportamenti estranei al suo pubblico. È dunque lecito immaginare che nei *milites* delle sue commedie venissero

---

<sup>190</sup> In Hofmann - Wartenberg 1973, 90-91. Il tipo comico del *miles* latino è descritto nei tratti principali da Perna 1955, 191-192, Hanson 1965, 51-68, Leach 1979, 192-194, Duckworth 1994<sup>2</sup>, 264-265, 322, Barsby 1999, 157, Cagniard 1999, Brown 2003-2004, 1-2, 6-7 e, attraverso l'esempio di Pirgopolinice, da Ribbeck 1882, 57-58, Chiarini 1987, 329-330, Baldwin 1997, 132-134, Mastromarco 2005, 152-154 (= 2009, 17-20) e Hollmann 2016, 246 (richiamando l'attenzione sui diversi aspetti della caratterizzazione del soldato fatti emergere dai tre diversi punti di vista offerti su di lui nelle due scene di apertura della commedia, quello di Pirgopolinice stesso, quello dell'adulatore e quello di Palestrione). Ritratti dei singoli soldati sono poi forniti da Wysz 1921, 10-19, Wehrli 1936, 102-110, Boughner 1954, 10-20, Perna 1955, 192-195, Hofmann 1971, 273-279; in Hofmann - Wartenberg 1973, 91-147, 154-155, MacCary 1972, 296, Duckworth 1994<sup>2</sup>, 264-265 e Brown 2003-2004, 2-6. Accanto ai più famosi esempi di Plauto e Terenzio, su cui è fondata l'analisi del *miles* proposta nelle prossime pagine, per il personaggio del soldato vanno ricordati anche il *Gladiolus* di Livio Andronico, anteriore a Plauto e, dopo di lui, il *Thrasyleon* di Turpilio e l'atellana *Maccus miles* di Pomponio.

<sup>191</sup> Sull'immagine memorabile con cui Pirgopolinice si è affermato su tutti cfr. Scandola 1955, 5, Carena 1975, 545, Boillat 1991, 297 e Mastromarco 2005, 152; quest'ultimo in particolare lo definisce: «tra i *milites* che popolano il teatro comico latino, il personaggio drammaturgicamente più maturo».

<sup>192</sup> Sono stati proposti Alessi (Schaaf 1977, 363-369 [il quale vaglia le altre ipotesi di attribuzione alle pp. 356-363], ma cfr. Arnott 1996b, 30), Difilo (Friedrich 1953, 258, Webster 1970<sup>2</sup>, 183 e MacCary 1972, 296-297 n. 37), Filemone (Grimal 1968), Menandro (Gaiser 1967 [= 1973], ipotizzando che *Alazon* sia una variante del titolo dell'*Ephesios* menandro, ma cfr. Boillat 1991, 297); anche Mastromarco 2005, 155 (= 2009, 20) conclude che per nessuno dei poeti suggeriti ci sono prove sufficienti. La commedia è databile tra il 300 e il 280 a.C.

derisi tutti i soldati spacconi, tanto i mercenari greci protagonisti dei drammi che erano i modelli dichiarati, quanto i comandanti latini che tornavano dalle spedizioni al tempo delle messe in scena<sup>193</sup>.

A rendere la figura di Pirgopolinice particolarmente incisiva tra i tanti *milites* plautini contribuisce certamente la prima scena della commedia (vv. 1-78). Il dramma si apre, infatti, sulla vanagloria di Pirgopolinice, alimentata e al contempo sbeffeggiata dal suo aduttore Artotrogo, cui verrà garantito un posto alla ricca tavola del soldato fintantoché lo farà sentire encomiato. Nell'immagine di Pirgopolinice che fa gran mostra di sé davanti ai suoi soldati schierati sono esemplificati i due aspetti più ricorrenti nella caratterizzazione di molti dei *milites* della commedia latina: il controcanto sarcastico da parte del parassita aduttore e il duplice vanto del soldato dei propri successi, con le armi e con le donne. Quanto al primo aspetto, la comparsa, in una commedia, del parassita aduttore e l'elemento di comicità che tale personaggio garantisce sono di regola subordinati alla presenza del soldato fanfarone, come rileva già Cicerone: *nec parasitorum in comoediis adsentatio faceta nobis videretur, nisi essent milites gloriosi*<sup>194</sup>. L'oggetto preferito dell'ironia dell'aduttore sono i vanti del soldato, che il *colax* ingigantisce e sgonfia allo tesso tempo. Infatti, subito dopo le prime lodi di Pirgopolinice quale guerriero cui nemmeno Marte oserebbe paragonarsi (vv. 11-12 *tum bellatorem... Mars haud ausit dicere / neque aequiperare suas virtutes ad tuas*), Artotrogo chiarisce in un *a parte* che non esiste un uomo più bugiardo e spaccone di questo soldato e che è solo per le prelibatezze della sua tavola che egli è pronto ad assecondarlo (vv. 21-24). L'elogio di Pirgopolinice continua nei versi seguenti, diramandosi fino ad abbracciare entrambi gli ambiti, militare e amoroso, tipici della millanteria del *miles gloriosus* della commedia latina. Infatti, con la premessa di sapere già qualsiasi cosa il padrone vorrebbe dire, tanto è avvezzo a sentire le sue smargiassate (vv. 36-37)<sup>195</sup>, l'aduttore dapprima proclama le iperboliche prodezze di Pirgopolinice nelle vesti di soldato valoroso e invincibile, uccisore di settemila soldati in un giorno (vv. 42-54)<sup>196</sup>, poi finge di riferire i complimenti di tutte le donne che lo desiderano in quanto bellissimo seduttore (vv.

---

<sup>193</sup> Si tratta di una posizione di pensiero intermedia tra quella sostenuta *e.g.* da Gil 1975, 79-80, per cui una rappresentazione così dissacrante del soldato romano sarebbe stata avvertita dagli spettatori di Plauto e Terenzio come un oltraggio alla *maiestas* dell'esercito di Roma, e quella su cui invece si attesta *e.g.* Hanson 1965, 61, secondo il quale mentre originariamente il soldato vanaglorioso «reflected the early Hellenistic mercenary captain, his traits as we meet him in Plautine comedy have become thoroughly congruent with the native Roman general turned world conqueror in Plautus' time» (cfr. anche le pp. 53-60). Un'equilibrata prospettiva sulla questione è assunta da Perna 1955, 199-203.

<sup>194</sup> Cic. *De am.* 98. Tra i contributi più recenti sulla caratterizzazione tipizzata del parassita/aduttore nella commedia greca e latina e sulla distinzione tra *κόλαξ* e *παράσιτος* si vedano soprattutto Gil 1981-1983, Nesselrath 1985, 17-70, Brown 1992, 98-107, Damon 1997, 23-101, Duncan 2006, 102-119, Pernerstrofer 2009, 151-166; 2010 e Petrides 2014, 221-229, 235-236. Come ricorda Papaioannou 2014b, 104, la coppia Pirgopolinice - Artotrogo è l'adattamento di Plauto del binomio soldato - parassita, attestato nel *Kolax* di Menandro (e presumibilmente in altre commedie greche precedenti) e ripreso da Terenzio nell'*Eunuchus*.

<sup>195</sup> Il motivo torna anche in Ter. *Eun.* 422, in cui il *parasitus colax* Gnatone commenta, senza essere sentito, di aver già sentito un migliaio di volte il racconto in cui sta per cimentarsi Trasone.

<sup>196</sup> Nei versi precedenti Artotrogo aveva inoltre già inventato che Pirgopolinice aveva sbaragliato un intero esercito con un rutto, simile al vento che spazza via le foglie o le cannuce dei tetti (vv. 16-18), e già riferito immaginarie lotte con un elefante, sostenendo che il soldato avrebbe potuto trapassarlo col suo pugno con un minimo sforzo (vv. 25-30).

58-67). Soddisfatto, il soldato vanaglorioso può addirittura lamentarsi di come sia una vera disgrazia per un uomo essere troppo bello (v. 68 *nimiast miseria nimis pulchrum esse hominem*). Nel passaggio tra i due aspetti della lode, l'adulatore unisce successi bellici ed erotici in una domanda retorica che è la sintesi di tutto ciò che ogni *miles gloriosus* vorrebbe sentirsi dire (vv. 55-57):

*quid tibi ego dicam, quod omnes mortales sciunt,  
Pyrgopolynicem te unum in terra vivere  
virtute et forma et factis invictissimum?*

Perché dovrei dirti ciò che tutti i mortali sanno?  
Di Pirgopolinice ci sei solo tu in terra,  
invincibilissimo per valore, bellezza e imprese.

La millanteria, si è detto, è il tratto caratteriale più eclatante del soldato comico, greco e latino. Per questo tratto accostiamo a Pirgopolinice altri quattro *milites* plautini: Terapontigono nel *Curculio*, Antamenide del *Poenulus*, l'anonimo soldato dell'*Epidicus* e Stratofane del *Truculentus*. Il primo, nel racconto del parassita Curculio, avrebbe soggiogato in meno di venti giorni metà del mondo abitato (vv. 442-448), conquistando terre lontane o dai nomi inventati e altisonanti (*Peredia*, *Perbibesia*, *Centauromachia*, *Classia Unomammia* e *Centerebromnia*), come sono anche quelli dei *Campi Curculioniei* e della *Scytholatronia*, in cui avrebbe trionfato Pirgopolinice in *Mil. gl.* 13 e 43. Si tratta dei passi che segnano l'apice del motivo del racconto di spedizioni in terre esotiche e straniere che – si è visto – contraddistingueva i discorsi dei soldati già nell'*Archaia* e nella *Mese*. Nel *Poenulus* Antamenide, superando persino Pirgopolinice nella sua esagerazione del tutto irrealistica, vanta l'uccisione con le proprie mani di sessantamila uomini volanti in un giorno solo (vv. 470-487), combinando il motivo del vanto con quello del resoconto di esperienze immaginarie in terre lontane. Lo stesso soldato minaccia poi di rompere la testa all'interlocutore a furia di schiaffi se non fosse rimasto a sentire il racconto di un'altra sua battaglia (vv. 493-495). Sulla medesima strada vorrebbe indirizzare il discorso il soldato dell'*Epidicus*, convinto che ogni mortale gli debba gratitudine per i meriti da lui acquisiti impugnando le armi (vv. 442-443), ma invece del servo adulatore si trova di fronte il vecchio Perifane, a sua volta più incline a proclamare le proprie gesta che ad ascoltare le filastrocche di un altro soldato (vv. 444-445 e 454-455). Un simile sovvertimento del *topos* del vanto del *miles* si trova nel III atto del *Truculentus*, in cui la dissociazione dal motivo topico acquista maggiore comicità per il fatto che avviene per bocca del soldato stesso. Stratofane fornisce infatti una descrizione metateatrale del carattere e del comportamento tipici del *miles* che il pubblico doveva aspettarsi (*ne expectetis, spectatores*), prendendone però le distanze e dichiarandosi estraneo alla tendenza alla spacconeria dei colleghi<sup>197</sup>. Si riportano i vv. 482-487 e 491-492:

*ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem:  
manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus.  
scio ego multos memoravisse milites mendacium:  
et Homerionida et postilla mille memorari pote,  
qui et convicti et condemnati falsis de pugnis sient.*

485

<sup>197</sup> Cfr. in particolare Thierfelder 1936, 328 e Duncan 2016, 101.

*non laudandust cui plus credit qui audit quam ille qui videt*

[...]

*non placet quem scurrae laudant, manipularis mussitant,  
neque illi quorum lingua gladiatorum aciem praestringit domi.*

Non aspettatevi, spettatori, che vanti le mie battaglie:

con le mie braccia sono solito esaltare le guerre, non coi discorsi.

So bene che molti soldati hanno raccontato menzogne:

si possono ricordare Omeronide<sup>198</sup> e mille altri dopo di lui,

i quali sono stati dichiarati colpevoli e condannati per falso riguardo alle battaglie.

Non va stimato colui che è creduto più da chi lo sente che da chi lo vede

[...]

Non mi piace chi riceve la lode dei damerini ma il silenzio dei commilitoni,

né quelli che a casa hanno la lingua più tagliente della spada.

Tuttavia, alla luce di una tale dichiarazione Stratofane si dimostra un *miles* ancora più tipico quando si avvicina a Fronesio, che crede la madre del suo bambino, paragonandosi a Marte che saluta la moglie Neriene (v. 515 *Mars peregre adveniens salutatur Nerienem uxorem suam*) e si stupisce che il bambino di appena cinque giorni non abbia ancora compiuto, pur avendo un padre come lui, alcuna impresa bellica memorabile (vv. 505-511)<sup>199</sup>. Stratofane non è quindi un'eccezione: tutti i *militēs* sono accecati dalla vanagloria.

Il servo Palestrione conosce la sprovvedutezza di Pìrgopolinice che, stupido e credulone, abbozza a tutte le lodi, e la sfrutta per condurre la vicenda al finale desiderato. Nel servo è stato infatti riconosciuto l'*architectus* che dirige gli sviluppi dell'azione drammatica e nel motivo dell'inganno l'elemento unificatore dell'opera<sup>200</sup>. Nel IV atto, in particolare, per permettere a Filocomasio di fuggire con l'amato Pleusicle, Palestrione fa credere al soldato che una fanciulla di nascita libera (in realtà l'etera Acroteleuzia), sposata con il vecchio vicino, si sia innamorata di lui; è allora Pìrgopolinice stesso che desidera trovare subito il modo di liberarsi di Filocomasio e non esita a coprirlo di doni per renderle meno triste la partenza<sup>201</sup>. Il *miles* si lascia presto sopraffare dalle sperticate lodi della propria bellezza che sono elargite da Palestrione e Acroteleuzia e all'insorgere del dubbio di che cosa gli resterebbe se perdesse la ragazza che ha ora e l'altra mancasse di parola, si lascia subito persuadere

---

<sup>198</sup> *Miles gloriosus* inventato dal commediografo, il cui nome evoca la grandiosità e la pompa di esagerati racconti di gesta.

<sup>199</sup> Nel tono pomposo di Stratofane e nelle parole pronunciate sull'indole che il figlio deve aver ereditato Konstantakos 2016, 136 coglie un'allusione al passo dell'*Aiace* sofocleo in cui l'eroe prende in braccio il figlio, si dice certo che non avrà paura di vedere il sangue versato se è davvero lui il genitore e afferma che dovrà presto adeguarsi alle dure leggi del padre (vv. 545-549).

<sup>200</sup> Cfr. soprattutto Frangoulidis 1994b e Maurice 2007, le quali mettono in risalto i continui riferimenti all'arte teatrale nella preparazione degli inganni e nella loro attuazione; il paragone con la finzione scenica sottolinea anche l'illusorietà dell'immagine che Pìrgopolinice vorrebbe dare di sé.

<sup>201</sup> Al v. 1124 addirittura dichiara che se non vorrà andarsene spontaneamente la caccerà con la forza.

dal servo, autodichiarandosi il prediletto di Venere: *Venus me amat* (v. 985)<sup>202</sup>. Con Pìrgopolinice, del resto, la ricorrente autodefinizione del *miles gloriosus* come essere divino o come eroe a contatto col mondo dei celesti<sup>203</sup> raggiunge l'apice: il soldato millanta in altri tre passi un rapporto speciale con la dea Venere<sup>204</sup>, in due occasioni è ribadita la sua presunta somiglianza ad Achille<sup>205</sup> e in molti altri punti ritorna il suo accostamento alle divinità<sup>206</sup>. Vedendo funzionare l'inganno da lui architettato, Palestrione può quindi commentare in *a parte* che una roccia non è più stupida del soldato (v. 1024 *nullumst hoc stolidius saxum*). Riesce a prendersi gioco di lui anche la serva Milfidippa, che, istruita da Palestrione a lodarne la grazia e magnificarne le gesta, lo conquista chiedendo quale uomo sia stato più degno di essere un dio (v. 1043 *deus dignior fuit quisquam homo qui esset?*) e chiamandolo *mi Achilles, urbicaepe* ("conquistatore di città") e *occisor regnum* ("sterminatore di re") (vv. 1054-1055). Il primo epiteto non è che l'eco latino del nome del personaggio Pìrgopolinice, un composto delle parole greche πύργος, πόλις e νίκη col senso di 'espugnatore di torri e città'. Si tratta del nome parlante, evocatore dell'idea di forza e coraggio, caratteristico del *miles* comico greco e latino. A proposito di Plauto in particolare, va evidenziata l'originalità con cui il poeta compone nomi grottescamente lunghi e altisonanti non attestati nelle fonti storico-epigrafiche greche, con l'effetto di dare maggiore enfasi all'atteggiamento pomposo e altero dei suoi militari<sup>207</sup>.

Con quale aspetto si presentava agli occhi del pubblico un soldato tanto virile e bello, ammirabile per *forma, facies* e *virtus* (v. 1027)? Abitante di Efeso e ufficiale al servizio di Seleuco I,

<sup>202</sup> L'ostentazione dell'apprezzamento femminile della sua bellezza ritorna più volte nel seguito: fingendo di fare il difficile, Pìrgopolinice ricorda che ci sono molte donne che vorrebbero stare con lui (vv. 1040-1041), talmente tante che non può ricordarle tutte (v. 1047), mentre alla domanda se abbia qualche desiderio risponde che vorrebbe non essere più attraente di quanto sia già perché la sua bellezza gli crea dei fastidi (vv. 1085-1086).

<sup>203</sup> Quanto alla commedia latina, va ricordato anche i vv. 28-30 R.<sup>3</sup> del *Colax* di Nevio, tratti da un dialogo in cui intervengono il *parasitus* e il *miles* (o in cui ad essi ci si riferisce) e nel quale si fa il nome di Eracle, forse accostandolo al *miles* (cfr. Ribbeck 1898<sup>3</sup>, 12, Hofmann in Hofmann- Wartenberg 1973, 65-66, Paponi 2005, 125-129 e la successiva n. 241). Per la presenza in ambito greco del confronto con divinità o eroi si vedano invece l'esempio del frammento di Posidippo e quello (possibile) del *Peltastes* di Efippo presentati *supra* (cap. II 1.3). Tra gli studi si vedano Süß 1905, 46, Tolliver 1952, 50-51, Hanson 1965, 60, Webster 1970<sup>2</sup>, 42, Hofmann in Hofmann - Wartenberg 1973, 93, 135 e Konstantakos 2016, 120-121.

<sup>204</sup> Più avanti, infatti, dice di non poter far altro che rassegnarsi alla sua fama presso le donne in quanto è volontà di Venere (v. 1227 *Patiar, quando ita Venus volt*), premettendo "non so se te l'ho già detto" ribadisce *nepos sum Veneris* (v. 1265), e si lascia adulare da uno schiavo che lo colloca sotto la protezione di Marte e Venere insieme (v. 1384). Marte, però, non potrebbe paragonare le sue prodezze a quelle di Pìrgopolinice, che è un *bellator* migliore addirittura del dio della guerra nel sopraccitato falso complimento di Artotrogo dei vv. 11-12.

<sup>205</sup> Il soldato crede ad Artotrogo che gli racconta di rispondere alle ragazze che lo scambiano per Achille che si tratta del fratello dell'eroe (vv. 61-62) ed è chiamato Achille al v. 1054 (vd. *infra*).

<sup>206</sup> Si vedano in particolare l'affermazione del *colax* già ricordata, per cui Marte non oserebbe confrontare le sue imprese belliche con quelle di Pìrgopolinice, la sua pretesa di aver combattuto con il nipote di Nettuno (vv. 13-15), quella di essere nato il giorno dopo Giove mancando per poco la possibilità di avere il potere sull'Olimpo (vv. 1082-1083) e il complimento del v. 1043 (vd. *infra*).

<sup>207</sup> Sui nomi propri nel *Miles gloriosus* come strumenti per la *Charaktergestaltung* vd. Hofmann 1961 (per Pìrgopolinice in particolare le pp. 26-28). Sui nomi parlanti dei soldati plautini vd. anche Schmidt 1902a, 202-203; 1902b, 357-358, 380-381, 385; Hofmann in Hofmann - Wartenberg 1973, 99-100, 116 (secondo il quale l'invenzione del nome risale all'autore greco dell'*Alazon*), Duckworth 1994<sup>2</sup>, 349 e Konstantakos 2015a, 46-47. Per un caso particolare nell'onomastica plautina si veda la seguente n. 225.

Pirgopolinice indossa tunica e mantello e porta una spada, attributi di cui viene significativamente spogliato nel finale (v. 1423 *de tunica et chlamyde et machaera nequid speres; non feres*), entra in scena raccomandandosi che il suo scudo sia lucente (vv. 1-2 *curate ut splendor meo sit clipeo clarior / quam solis radii esse olim quom sudumst solent*)<sup>208</sup> e consolando la spada che è stanca di stare a riposo e freme per fare a pezzi i nemici (vv. 5-8 *nam ego hanc machaeram mihi consolari volo, / ne lamentetur neve animum despondeat / quia se iam pridem feriatam gestitem, / quae misera gestit et fartem facere ex hostibus*), secondo un motivo ricorrente nell'*Iliade*<sup>209</sup>. Ha poi riccioli artificiali ed è intriso di profumi (vv. 923-924)<sup>210</sup>. Nel complesso, è l'aspetto esteriore di un soldato frivolo e pretenzioso che si compiace della propria immagine. La bellezza di Pirgopolinice è tuttavia del tutto smentita nella descrizione che fa di lui Palestrione nel suo monologo all'inizio del II atto (vv. 89-92):

[...] *gloriosus, impudens,*  
*stercoreus, plenus periuri atque adulteri.* 90  
*ait sese ultro omnis mulieres sectarier:*  
*is deridiculost, quaqua incedit, omnibus.*

[...] spacccone, sfrontato,  
 un letamaio di menzogne e adulteri.  
 Dice che tutte le donne gli corrono dietro,  
 ma è lo spasso di tutti dovunque vada.

Infine, anche la grande ricchezza di Pirgopolinice, dimostrata dai suoi costosi doni col fine di ingraziarsi l'amata e da lui vantata ai vv. 1063-1065<sup>211</sup>, lo allinea al tipico *miles gloriosus*. La possiede, ad esempio, anche Stratofane nel *Truculentus*, della cui stupidità e ricchezza Fronesio si approfitta per tutta la vicenda drammatica, facendosi elargire molti regali costosi con il pretesto del mantenimento del finto figlio del soldato (vv. 530-540, 893-913 e 952)<sup>212</sup>.

<sup>208</sup> Boillat 1991, 298 richiama l'attenzione sulla parodia dell'epica omerica contenuta in questo riferimento allo splendore delle armi, che ricorda quello dell'elmo e dello scudo di Diomede in *Il. V 4; XIII 340-343*; se però questi sono brillanti grazie ad Atena, Pirgopolinice ha solo degli schiavi a cui comandare di lucidare lo scudo. Il confronto di Pirgopolinice con gli eroi epici si fa esplicito nei paragoni con Achille appena ricordati (nel richiamo a questo eroe Boillat 1991, 302 coglie anche un'allusione, presente a suo parere già nell'*Alazon*, ad Alessandro Magno, che si vantava di discendere da Achille).

<sup>209</sup> Cfr. *e.g. Il. IV 126; V 66; XV 542*. Sull'effetto grottesco dell'autopresentazione di Pirgopolinice come guerriero dell'*epos* vd. anche Petrides 2014, 239-241.

<sup>210</sup> Nella preparazione della burla per Pirgopolinice, Palestrione chiede ad Acroteleuzia se conosce il soldato e la cortigiana risponde che non potrebbe non conoscere quell'essere odioso a tutti, il fanfarone riccioluto, donnaiolo profumato: *populi odium quidni noverim, magnidicum, cincinnatum, / moechum unguentatum?*. Magistrini 1979, 108-109 rileva come il pubblico non avesse bisogno, a questo punto avanzato della commedia, di una descrizione dell'aspetto e del carattere del soldato che già ben conosceva, e spiega questa battuta come uno dei tipici ritratti buffoneschi di Plauto, finalizzato a far ridere gli spettatori (cfr. anche le pp. 95-96).

<sup>211</sup> I preziosi regali fatti dal soldato all'etera vengono menzionati anche da Palestrione ai vv. 980-982 e 1099-1100.

<sup>212</sup> I soldati del *Curculio* (vv. 343-344) e dell'*Epidicus* (vv. 153, 300-301 e 449-451), così come Trasone nell'*Eunuchus* di Terenzio (vd. *infra*), sono altrettanto ricchi e dimostrano di non essere per nulla avari; anche Menandro, del resto, ricorda in più occasioni le ricche spoglie di guerra con cui fanno ritorno i suoi στρατιῶται e il loro spendere la fortuna guadagnata in doni per la ragazza o l'etera di cui sono innamorati (cfr. *Mis.* 39-40 e il cap. II



Pirgopolinice è costretto a pagare lo scotto di tanta faciloneria e vanità nel finale della commedia, in cui viene messo di fronte alla realtà dei fatti e costretto a sopportare una dura, umiliante punizione. Il dramma si chiude dunque col rovesciamento della proclamata invincibilità del protagonista all'inizio dell'opera, in pieno accordo con i finali delle trame latine che includono un soldato, nelle quali il *miles* perde l'etera, che gli preferisce l'*adulescens* rivale, ed è escluso dai festeggiamenti per la coppia<sup>213</sup>. Nel caso di Pirgopolinice, dopo che Filocomasio, Pleusicle e l'affrancato Palestrione se ne sono ormai andati con i suoi ricchi doni e la sua benedizione, egli scopre che Acroteleuzia è una semplice etera e che per di più non lo ama affatto, e incassa le bastonate dei servi del vecchio presso il quale la ragazza vive. Pirgopolinice, sconfitto nella rivalità amorosa, offre così anche l'immagine di un soldato implorante pietà tra i colpi e le offese degli schiavi, che lo sbeffeggiano chiamandolo "nipotino di Venere" (*Venerium nepotulum*, vv. 1413 e 1421) e ritorcendogli contro la tanto decantata parentela con la dea. Se non altro, il protagonista riconosce di meritare le bastonate per il suo tentato adulterio (vv. 1415-1415 e 1435-1437). Poco prima dell'umiliazione finale, inoltre, Palestrione si era congedato dal soldato con un'ultima beffa: ai vv. 1362-1367 verso la fine del IV atto, lo aveva invitato a ripensare a quanto gli era stato fedele, assicurandogli che mai ne aveva avuto una prova chiara quanto quel giorno stesso, e aveva ricevuto in risposta l'espressione di sentita (e comica) gratitudine da parte dallo sprovveduto soldato, che si era perfino detto pentito di aver ceduto il buon servo a Filocomasio (vv. 1368 e 1374-1376). Tra l'incompresa, continua canzonatura da parte dei servi, l'inconsapevole collaborazione alla serie di inganni di cui è vittima e le bastonate finali, questo esempio di soldato fanfarone è la vivace fonte di riso del *Miles gloriosus*.

### Trasone

Con il Trasone dell'*Eunuchus*<sup>214</sup> Terenzio porta in scena un soldato nel quale sono facilmente riconoscibili tutti i tratti principali del *miles gloriosus* plautino<sup>215</sup>, riadattati però alla poetica e alla drammaturgia terenziana mediante alcune notevoli variazioni. Se Pirgopolinice impersona per eccellenza il tipo del *miles gloriosus* romano, il nostro interesse nei confronti di Trasone ai fini di questo studio è motivato dal suo legame dichiarato (ma certo da definire) con il protagonista del *Kolax* di Menandro. Come nel caso del *Miles gloriosus*, anche nell'*Eunuchus* la certezza che la commedia si ispiri all'omonimo dramma menandro *Eunouchos*<sup>216</sup> è fondata sulla dichiarazione dei vv. 19-20 del prologo: *quam nunc acturi sumus / Menandri Eunuchum* ("La commedia che stiamo per rappresentare è l'*Eunuco* di Menandro"). Nella stessa sede, tuttavia, l'autore si difende anche

---

2.3). Sull'arricchimento tramite il servizio militare si tornerà, con tutti i dovuti esempi, a proposito degli στρατιῶται comici greci nella n. 270, contenente anche i riferimenti bibliografici.

<sup>213</sup> Su questo tipico *pattern* del finale cfr. Wehrli 1936, 101-102, Webster 1970<sup>2</sup>, 174, Gil 1975, 76, Cagniard 1999, 762-763, Brown 2003-2004, 2 e Konstantakos 2016, 137-138.

<sup>214</sup> La commedia fu rappresentata nel 161 a.C. ai *ludi Megalenses* in onore della *Magna Mater*.

<sup>215</sup> Tra i ritratti di Trasone menzioniamo quelli di Wehrli 1936, 102-103, Hofmann in Hofmann. - Wartenberg 1973, 95-96, 122-126, Tromaras 1994, 46-48 e Bureau - Nicolas 2015, XXXVI-XXXVII.

<sup>216</sup> Ipotetiche ricostruzioni della trama di questo dramma, alla luce delle testimonianze di autori latini e dei suoi fr. 137-149 (sia citazioni indirette che ritrovamenti papiracei, in parte riportati anche in Barsby 1999, 304-305), sono tentate da Webster 1960<sup>2</sup>, 70-74; 1974, 139-141, Mette 1965a, 66-70, Minarini 1982, 4-13; 1987, 34-58, Lefèvre 2003, 79-80, 149-160 e Blanchard 2016, 71-89.

dall'accusa di *furtum*, ossia la ripresa di originali greci ai quali altri autori avevano già dato una veste romana<sup>217</sup>. Dietro al parassita e al soldato dell'*Eunuchus* vengono infatti riconosciuti dal denigratore di Terenzio Lusio di Lanuvio<sup>218</sup> i protagonisti delle due commedie dal titolo *Kolax* rappresentate da Nevio e Plauto<sup>219</sup>. Terenzio si difende da questa critica e nega il *furtum* sostenendo di essere stato all'oscuro dell'esistenza di tali versioni latine, mentre ammette di aver tratto i suoi personaggi direttamente da un secondo modello greco, il *Kolax* di Menandro (vv. 30-33):

*Colax Menandrist; in ea est parasitus colax  
et miles gloriosus; eas se non negat  
personas transtulisse in Eunuchum suam  
ex graeca*

Menandro è autore di un *Kolax*, in cui compaiono un parassita adulatore e un soldato fanfarone; l'autore non nega di aver trasferito questi personaggi nel suo *Eunuchus* attingendo alla commedia greca

È quindi lo stesso autore a legittimare gli studiosi di Menandro a vedere in controluce nella figura del soldato della commedia terenziana aspetti caratteriali condivisi dal protagonista del *Kolax* greco<sup>220</sup>. L'esiguità dei frammenti del *Kolax*, tuttavia, rende impossibile un confronto diretto tra le due opere, impedendo di definire la portata della *contaminatio* operata da Terenzio e di sapere con sicurezza se, oltre alla caratterizzazione del soldato, anche alcune scene fossero riprese dall'originale greco<sup>221</sup>. A conclusione di questa premessa alla presentazione del *miles* Trasone va infine ricordato che l'*Eunuchus* è la commedia di Terenzio che ha ottenuto maggior successo di pubblico in quanto quella in cui il commediografo più si è avvicinato ai moduli dell'apprezzata comicità plautina<sup>222</sup>, dando

---

<sup>217</sup> Sulla corretta interpretazione di *furtum* distintamente da *contaminatio* cfr., tra gli altri, Simon 1961, Goldberg 1986, 91-97, Barsby 2001, 15-16, Sharrock 2009, 91-92, Papaioannou 2014a, 30-40, Bonfanti 2009, XV-XVI, 252-253 e Germany 2016, 162. Approfondite analisi del prologo di questa commedia si trovano in Gelhaus 1972, 41-57, Barsby 1999, 81-89, Tromaras 1994, 111-123, Stein 2003 e Bonfanti 2009, 252-254.

<sup>218</sup> Si tratta di un più anziano autore di palliate, aspro critico di Terenzio, il quale lo definisce *malevolus vetus poeta* in *Andr.* 6-7 e *Heaut.* 22 e *poeta vetus* in *Phorm.* 1, senza mai farne esplicitamente il nome.

<sup>219</sup> Ce ne restano soltanto, rispettivamente, uno e quattro frammenti.

<sup>220</sup> All'*Eunouchos* menandro, in cui non compare il personaggio del soldato, dev'essere invece ispirato l'altro filone della trama, che ruota attorno al travestimento e allo stupro da parte del finto eunuco. Sulle finalità di Terenzio e sugli effetti dell'unione di due trame nelle sue vicende drammatiche resta importante l'analisi di Levin 1967, cui va aggiunto Barsby 2002. A proposito delle ragioni per cui il commediografo aggiunge elementi del *Kolax* all'*Eunouchos* la maggior parte degli studiosi evidenzia soprattutto l'apporto farsesco del soldato e del parassita, che vivacizzano la vicenda; anche questa questione è affrontata nei riferimenti bibliografici indicati nella precedente n. 217. Un'interpretazione diversa è suggerita da Gowers 2004, 157-158, la quale spiega l'inserimento dei due personaggi e la preminenza che Terenzio dà all'illustrazione di tale *contaminatio* nel prologo come un'intenzionale aggiunta dell'elemento di forza che manca, in apparenza, al personaggio dell'eunuco.

<sup>221</sup> La misura in cui il carattere e le azioni di Trasone siano sovrapponibili a quelli di Biante sarà discussa *infra* sulla base dell'immagine del soldato che emerge dai frammenti rimastici del *Kolax* menandro.

<sup>222</sup> Il successo è testimoniato da Svet. *V. Ter.* 3: *Eunuchus quidem bis die acta est meruitque pretium quantum nulla antea cuiusquam comoedia* ("L'*Eunuchus* fu inscenato due volte in un giorno e meritò un compenso quale

meno spazio all'introspezione psicologica che connota le *personae* terenziane di altri drammi, in favore di ritratti più fortemente tipizzati.

La vicenda presenta il soldato Trasone come antagonista del giovane Fedria, profondamente innamorato dell'etera Taide. Questa ricambia Fedria nei sentimenti, ma lo allontana per poter convincere Trasone di amarlo e di meritare il dono che egli le ha promesso: la fanciulla Panfila, cresciuta assieme a Taide come una sorella e ora acquistata dal soldato come schiava. Con il buon intento di restituire Panfila alla sua famiglia ateniese, l'etera accetta di vivere con il *miles*.

Rivelando fin dal primo ingresso in scena di possedere il tratto più tipico del personaggio che interpreta, all'inizio del III atto Trasone dà prova della sua vanità, sulle orme di Pirgopolinice che apre la commedia con l'esaltazione delle proprie doti. Come nel *Miles gloriosus*, inoltre, anche la vanagloria di Trasone è fin da subito ulteriormente amplificata dalle lusinghe smaccate e insincere dell'adulatore Gnatone, l'altro personaggio dichiaratamente derivato dal *Kolax* menandro, che con il sarcasmo delle sue battute poco velate rende ancora più risibili le fanfaronate del soldato<sup>223</sup>. La boria del *miles gloriosus* dell'*Eunuchus* è calunniata anche da Parmenone, il servo di Fedria, nella scena successiva. Spezzando una lancia a favore del padrone, Parmenone contrappone infatti al sincero desiderio di questo di poter soltanto vedere Taide i pesanti racconti delle battaglie e i vanti delle ferite di guerra con cui il soldato assilla la ragazza: *neque pugnas narrat* (sc. *Phaedria*) *neque cicatrices suas / ostentat* (vv. 482-483). Si tratta dell'arrogante esibizionismo che accomuna Trasone a molti soldati comici millantatori di ferite in realtà mai ricevute, assai meno gravi di quanto asserito o procurate in circostanze indegne di guerrieri valorosi<sup>224</sup>. Tuttavia, più che di battaglie vittoriose e ferite come prove di coraggio, elementi evocati anche dal nome stesso del personaggio contenente la radice *θρασ-* dell'ardore<sup>225</sup>, questo *miles* terenziano si bea della sua innata simpatia, con la quale si illude di poter conquistare Taide così come aveva ottenuto i favori del re che serviva come mercenario (vv. 397-409)<sup>226</sup>. Sulle stesse note farsesche su cui si chiuderà l'opera, ai vv. 395-396 dell'inizio del III atto il

---

nessun'altra commedia prima"). Sull'ispirazione plautina della coppia *miles - parasitus* cfr. e.g. Hofmann in Wartenberg - Hofmann 1973, 129: «Thraso-Gnatho zum plautinischen „Miles Gloriosus“ nicht mehr und nicht weniger Übereinstimmungen aufweist als zu Menanders „Kolax“-Fragmenten».

<sup>223</sup> Tromaras 1994, 175 coglie invece una crescente tragicomicità nell'incomprensione della velata ironia delle battute di Gnatone.

<sup>224</sup> Nella frase di Parmenone risuonano infatti Phoenicid. fr. 4.4-7, Plaut. *Epid.* 433-434, 446-447 e 451-452 e il sopraccitato *Truc.* 482-483; cfr. anche Konstantakos 2016, 132-133.

<sup>225</sup> Come nel caso di Trasone di Terenzio, questa radice, propria dell'aggettivo *θρασύς* e del sostantivo *θάρσος*, può aver avuto una valenza ironica e antifrastica anche per altri dei *militēs* comici il cui nome la contiene, ossia il *Θράσων* che dà il titolo a una commedia di Alessi, il *Θρασυλέων* eponimo di un dramma di Anassila e i menandrei *Θρασωνίδης* del *Misoumenos* e *Θρασυλέων* della commedia a lui intitolata. Sui nomi contenenti *θρασ-* in commedia cfr. Breitenbach 1908, 59-61, Mras 1916, 312, Arnott 1996b, 249-250 e Tartaglia 2019, 47-48. Gatzert 1913, 54-55, Hofmann - Wartenberg 1973, 45, 95 e 130 e Konstantakos 2015a, 46 rilevano che Trasone, Trasonide e Trasileonte sono nomi realistici davvero attestati in Attica, come anche Leontico, dato da Luciano al suo soldato di *Dial. meretr.* 13, e Cleomaco, il nome del *miles* delle *Bacchides* di Plauto (su cui cfr. anche Schmidt 1902a, 184 e Hofmann in Hofmann - Wartenberg 1973, 146), che costituisce una sorta di eccezione rispetto ai nomi altisonanti e fantasiosi di quasi tutti gli altri militari plautini.

<sup>226</sup> Il motivo topico del rapporto di confidenza del *miles gloriosus* col re è particolarmente sviluppato nei racconti di Trasone, in cui occupa lo spazio che altri soldati riservano al ricordo di combattimenti e in cui si

soldato afferma infatti con convinzione: *est istuc datum / profecto ut grata mihi sint quae facio omnia*; è un vanto insolito per un *miles*, specie se confrontato con i racconti bellici di Pìrgopolinice. Anche le vittorie che in questa scena Trasone si gloria di aver riportato su due rivali, un altro soldato che invidiava la preferenza del re per lui (vv. 412-415) e un concorrente in amore (vv. 422-426), sono ottenute a parole, con facili battute spiritose, non con l'energica azione concreta di cui sono invece soliti vantarsi i *militēs gloriosi* plautini<sup>227</sup>. Significativo è anche il fatto che Trasone stesso ripete di aver compiuto queste tanto vantate imprese *in convivio* (vv. 420 e 422) e che il risultato di cui va orgoglioso è l'aver fatto ridere tutti i convitati con questi motteggiamenti, reazione da cui trae l'assai poco fondata convinzione di essere temuto da tutti: *risu omnes qui aderant emoriri; denique / metuebant omnes iam me* (vv. 432-433). Invece di porsi in contrasto con le frivolezze del banchetto (come fa Lamaco rispetto a Diceopoli negli *Acarnesi*) o di inventare una propria ricetta bellica del simposio (come abbiamo visto fare il soldato di Mnesimaco), questo *miles* si autodipinge anzi come completamente e fieramente assorbito nel mondo simposiaco, lontano dai pericoli del campo di battaglia nel quale sarebbe chiamato a dimostrare il suo valore<sup>228</sup>.

Assieme alla superbia, nel primo scambio di battute al III atto sono subito palesi anche l'ottusità e l'ingenuità del soldato, che non coglie i sarcastici commenti del parassita rendendo così farsesco il loro dialogo. La totale sottomissione di Trasone alle opinioni di Gnatone si manifesta soprattutto nello scambio di battute tra i due ai vv. 434-450: il soldato chiede consiglio sulla convenienza di rassicurare Taide sul fatto che egli non ami Panfila, ma il *parasitus colax* lo incita invece a far credere alla donna il contrario per ingelosirla; dapprima Trasone risponde sinceramente di aver innanzitutto bisogno dell'amore dell'etera, ma poi, al rinnovato incoraggiamento di Gnatone, si lascia illudere di tenere in scacco l'amata con i ricchi doni che le fa. Al v. 446, però, Trasone porta l'attenzione sul sentimento d'amore tralasciato dall'adulatore (*siquidem me amaret, tum istuc prodesset, Gnatho: il piano potrebbe funzionare solo se alla base ci fosse l'affetto di Taide*)<sup>229</sup>, dimostrando così che se la millanteria e la facilità con cui si lascia manovrare dalla ruffianeria lo accomunano a Pìrgopolinice, un elemento che invece lo distingue dal soldato plautino è questa attenzione per i veri sentimenti di Taide. Inoltre, al desiderio di essere davvero ricambiato nell'amore

---

insiste sull'unicità del trattamento riservato a Trasone: solo lui il sovrano non smetteva di ringraziare, "cosa che non faceva con altri" (vv. 397-398 *vel rex semper maxumas / mihi agebat quidquid feceram; aliis non item*), a lui affidava l'esercito e le decisioni (vv. 402-403 *credere omnem exercitum et / consilia*) e soltanto Trasone era invitato a tavola con lui quando voleva rilassarsi (v. 407 *tum me convivam solum abducebat sibi*).

<sup>227</sup> Trasone racconta infatti di aver zittito il primo, il soldato che aveva il comando degli elefanti, chiedendogli *quaeso, inquam, Strato, / eone es ferox, quia habes imperium in bevas?* ("Dimmi, Stratone, sei così feroce perché comandi delle bestie?"), e di aver messo a tacere il rivale in amore che lo prendeva in giro con la domanda *quid ais, homo inprudens? / lepus tute es, pulpamentum quaeris?* ("Cos'hai da dire, brutto sfrontato? Sei una lepre e cerchi di cacciare una preda?"). Già Bianco 1962, 162 rileva come il soldato di Terenzio non sia «il fatuo spauracchio plautino, ma un povero stolto che nasconde una sua timida anima». Su queste peculiarità di Trasone rispetto a Pìrgopolinice è richiamata l'attenzione anche da Hofmann 1971, 277; in Hofmann - Wartenberg 1973, 125, 130, Hilgar 1982, 250-251, Duckworth 1994<sup>2</sup>, 265, Barsby 1999, 157-158 e Davis 2016, 74 («This type of boasting is not typical of the *miles gloriosus* stock character»).

<sup>228</sup> Konstantakos 2016, 157 n. 90 estende le stesse osservazioni anche a Biante del *Kolax*.

<sup>229</sup> Donato annota: *hoc miles ut sapiens locutus est. ergo meminisse convenit ridiculas personas non omino stultas et excordes induci a poetis comicis (Comm. Ter. Eun. 446.2 [I 367 Wessn.])*.

implicitamente espresso in questo verso, Trasone affianca la coscienza dei propri sentimenti, manifestata nell'ammissione di una sottomissione totale alla volontà dell'amata dei vv. 1026-1027, riportati *infra*. Nel soldato dell'*Eunuchus* coesistono dunque la stolta credulità del tipico *miles* plautino e un accenno di quell'introspezione consapevole che è una delle cifre dei personaggi di Terenzio, che in Trasone non riesce però a prevalere sull'aderenza ai *topoi* della caratterizzazione del *miles* comico<sup>230</sup>.

D'altra parte, un ulteriore tratto del tipo del *miles* che Trasone dimostra più volte di possedere è l'esibizione di un'indole violenta e bellicosa. Si possono citare molti paralleli plautini in cui soldati sfoggiano un'attitudine irruenta e rissosa in ricorrenti minacce<sup>231</sup>, tra cui spiccano Cleomaco delle *Bacchides*, Terapontigono del *Curculio* e Stratofane del *Truculentus*. Il primo minaccia di privare del fiato e "diseredare per sempre dalla vita" il rivale in amore e di togliergli l'anima se non gli ritornano i soldi (rispettivamente ai vv. 847-849 e 868-869). Terapontigono, invece, al suo ingresso al IV atto dichiara di sentire lo stesso furore con cui è abituato a spazzare via le città ed esorta l'interlocutore a dargli subito le trenta mine che ha lasciato in deposito o ad affrettarsi a lasciare la vita (vv. 533-536); questo *miles* minaccia inoltre di infilzare il lenone con la daga se non gli viene restituita la ragazza (vv. 566-567), di ridurlo in uno stato in cui le formiche possono farne briciole (vv. 575-576) e, più avanti, di farne un proiettile da catapulta (vv. 689-690) e di farlo stare buono con i pugni (vv. 726-727)<sup>232</sup>. Similmente, Stratofane dichiara tra sé e sé in tono aulico di essere sul punto di scatenare la sua indole violenta e la sua ira dal cuore (v. 603 *nunc ego meos animos violentos meamque iram ex pectore iam promam*), ripete per tre volte la minaccia di ridurre il rivale a bocconcini (vv. 613, 621 e 626), gli

---

<sup>230</sup> La compresenza, in Trasone, di questi due lati è messa in luce da Davis 2016, 76 in termini di consapevolezza e ingenuità: «Thraso [...] has a dual quality to him that accounts for his moments of genuine self-reflection [...] as well as moments of comedic delusion [...]. He is a character who is both self-aware and unaware». Similmente, Tromaras 1994, 48 individua tratti che contraddistinguono questo *miles* di Terenzio in «seine Menschlichkeit und die, wenn auch nur vorübergehende, Selbstkenntnis» e cfr. anche Zanetto 1999, 103. L'attenzione per questo lato caratteriale del personaggio è una prova della maggiore vicinanza di Terenzio allo spirito delle commedie menandree rispetto a Plauto, che invece lo copre con il preponderante elemento farsesco; sul diverso rapporto dei due commediografi con i modelli cfr., tra gli altri, Papaioannou 2015, 68-72 e sull'interesse per la delineazione psicologica di Terenzio e l'*humanitas* dei suoi personaggi anche Norwood 1923, 150-152, Duckworth 1994<sup>2</sup>, 303-304, Bianco 1962, 16-20 e Rossi 2014, 195-199, 207-209.

<sup>231</sup> Richiamando le osservazioni svolte sui toni di Lamaco in Aristofane (cap. II 2.1), ricordiamo che anche l'insulto e l'accumulo di sdegnose domande retoriche sono manifestazioni tipiche del *τρόπος* del *miles* sulla scena comica, latina in particolare. Il soldato Antamenide nel *Poenulus* si slancia in entrambe queste forme di aggressività verbale, iniziando con una lunga serie di interrogativi indignati rivolti all'etera Anterastilide e ad Annone che si abbracciano (vv. 1296-1301 e 1305-1311), che degenerano presto in una serie di fantasiosi insulti al rivale (vv. 1303, 1310 e 1312-1314). Un altro esempio di appellativi offensivi è *Curc.* 551, in cui Terapontigono chiama *stultior stulto* il banchiere Licone, mentre sequenze di domande sdegnose e altere si dimostrano un tratto peculiare dei discorsi dei militari anche in *Curc.* 571-573 e *Truc.* 604-607, 621-623, così come nelle battute di Trasone dei vv. 798 (*quid tu tibi vis?*) e 804 (*quis tu homo es? quid tibi vis? quid cum illa rei tibi est?*), in cui il soldato incalza Cremete con fare arrogante. L'aggressività verbale dei soldati fanfaroni è rilevata da Ribbeck 1882, 35, Legrand 1917, 95, Gil 1975, 76, Hunter 1985, 68, Brown 2003-2004, 5 e Konstantakos 2015a, 43-44; 2016, 118.

<sup>232</sup> Allo stesso modo anche Antamenide dice di voler riempire di lividi il viso dell'*amica* Adelfasio in *Poen.* 1289-1291.

assicura che morirà se non riuscirà a batterlo (v. 624) e ordina all'etera Fronesio di non abbracciare Strabace se non vuole che finiscano entrambi trafitti dalla sua spada (vv. 926-927). Per quanto riguarda Trasone, la medesima inclinazione alla reazione violenta si intravede nella preoccupazione della serva di Taide Doria, la quale teme che l'*insanus* metta le mani addosso alla sua padrona (vv. 615-616), e soprattutto nella preannunciata aggressività dell'ultima scena del IV atto. Qui il soldato, indignato per l'affronto subito, prepara l'assedio della casa di Taide, per riprendersi Panfila e riempire di botte l'etera: *primum aedis expugnabo. [...] virginem eripiam. [...] male mulcabo ipsam* (vv. 773-774)<sup>233</sup>. Dopo aver coordinato lo schieramento delle sue forze e aver ripreso il cuoco sfoggiando grande coraggio<sup>234</sup>, Trasone dispone tuttavia i servi in prima fila mentre lui prende posto dietro di loro, al sicuro (v. 781; al v. 782 infatti Gnatone rileva: *illuc est sapere. ut hosce instruxit, ipse sibi cavet loco*), dimostrando una vigliaccheria pari alla sua insolente vanagloria. Vedendo la scena, infatti, Taide non è intimorita dai preparativi del soldato, in cui riconosce solo un *nebulo magnus* (v. 785), definizione che riecheggia il precedente commento dell'etera sulla propria capacità di sopportare la stupidità e la spacconeria del soldato finché non si traducono in nessun pericolo concreto<sup>235</sup>. Poco dopo, come l'etera aveva previsto, il generale Trasone licenzia le truppe di servi senza aver dimostrato il proprio valore militare e si ritira con un niente di fatto. La portata di questa sconfitta risulta ingigantita dall'impiego di terminologia specialistica dell'ambito militare da parte di Trasone<sup>236</sup>. Con la sua illusoria serietà, infatti, il lessico militare gonfia l'apparente preparazione del comandante e la sua determinazione nel portare a termine l'impresa, con l'effetto di rendere ancor più evidente il divario tra la millanteria di Trasone e il suo reale valore. Il linguaggio tecnico ricorre in particolare negli ordini sulla disposizione dello schieramento<sup>237</sup>, nell'annuncio dell'imminente segnale d'inizio (v. 781 *signum dabo*), in denominazioni come *centurio* e *manipulus* (v. 776) in riferimento allo stuolo di servi, nonché nell'eco che questi gli fanno nel momento in cui parlano di *imperatoris virtutem [...] et vim militum* (v. 778) e di *volnera* (v. 779) e usano i verbi *instruxit* (v. 782), *caederes, facerent fugam* (v. 787) e *inruimus* (v. 788). Il linguaggio, tuttavia, non impressiona Taide e Cremete, che rientrano in casa tranquilli, senza nemmeno degnare di risposta Trasone (al v. 810 Taide gli dice: *quaere qui respondeat*). Al soldato non resta che salvare la faccia dando ascolto a Gnatone e convincendosi che la donna tornerà presto sui suoi passi e lo supplicherà di riprenderla con sé (vv. 811-813). Altrettanta

<sup>233</sup> Cfr. anche la rinnovata minaccia al v. 796 *Pamphilam ergo huc redde, nisi vi mavis eripi*.

<sup>234</sup> Con un'ironia tagliente che prefigura la pretenziosità dell'ardore di combattere esibito dal *miles*, il servo replica di conoscere bene la *virtus* dell'*imperator* Trasone e la forza del suo esercito e di aver portato per questo una spugna come arma: ci sarà spargimento di sangue e lui potrà lavare le ferite (vv. 778-779). Cfr. a questo proposito l'analisi comparata della reale debolezza di Trasone e della risolutezza di Cherea esposta da Gilmartin 1975-1976, 264-265.

<sup>235</sup> Vv. 740-742 [...] *si illam digito attigerit uno, oculi ilico ecfodientur. / usque adeo ego illius ferre possum ineptiam et magnifica verba, / verba dum sint; verum enim si ad rem conferentur, vapulabit: ineptia e magnifica verba* sono tollerabili, ma Taide dichiara che se Trasone osasse toccare la sorella Panfila, gli toglierebbe gli occhi e lo picchierebbe; pronunciata da una donna, è una minaccia farsesca, che sminuisce ancora la pericolosità del militare.

<sup>236</sup> Cfr. anche Barsby 1999, 230-233 e Konstantakos 2016, 119-120.

<sup>237</sup> Vv. 774-775 *In medium huc agmen cum vecti, Donax; / tu, Simalio, in sinistrum cornum; tu, Syrisce, in dexterum, e 781 tu hosce instrue; ego hic post principia*.

codardia è dimostrata nel *Poenulus* da Antamenide, presto pronto a calmarsi e a venire a patti con il lenone che si rifiuta di ascoltare i racconti delle sue battaglie e non si mostra minimamente intimorito dalle sue intimidazioni (vv. 491-497). Antamenide è poi anche disposto a ritirare gli oltraggi veementemente proferiti contro Agorastocle e Anno, sostenendo che stava solo scherzando e non doveva essere preso seriamente (vv. 1320-1321), non appena Agorastocle chiama gli schiavi muniti di bastoni per picchiarlo. Similmente, nelle *Bacchides* basta l'offerta di una buona somma di denaro a far dimenticare al baldo Cleomaco le sue ripetute minacce (vv. 847-849 e 860-869 ricordati *supra*)<sup>238</sup>.

Parallelamente al fallimento in armi, come Pìrgopolinice anche Trasone perde la fanciulla che desidera e che resta invece innamorata del suo rivale Fedria. Vengono così smentite tutte le qualità che il cialtrone Trasone aveva millantato come suoi punti di forza all'entrata in scena nel III atto: l'esperienza militare, fatta quando il re presso il quale combatteva gli aveva affidato l'esercito e le decisioni, il dono di saper entrare nelle simpatie delle persone, per cui era il preferito del sovrano, e le conquiste in campo amoroso (vv. 397-408 e 420-426)<sup>239</sup>. La sconfitta del soldato in quest'ultimo ambito appare chiara nel suo arrendersi al volere dell'etera, dichiarato con la forza del linguaggio militare cui appartengono i verbi *dedo* e *iubeo*<sup>240</sup>. Trasone spiega tale proposito di resa nei termini di una vera e propria sottomissione mediante il paragone mitologico di sé stesso ad Eracle (vv. 1025-1027):

GN *quid nunc? qua spe aut quo consilio hoc imus? quid coeptas, Thraso?*

TH *egone? ut Thaidi me dedam et faciam quod iubeat.*

GN *quid est?*

TH *qui minus quam Hercules servivit Omphalae?*

GN E ora? Con quale speranza, con quale piano veniamo qui? Cos'hai in mente, Trasone?

TH Io? Mi arrendo a Taide e faccio tutto ciò che vuole.

GN Che sarebbe?

TH Niente meno di quello che ha fatto Ercole, che è stato schiavo di Onfale.

L'eroe è autore di coraggiose imprese ed è su queste che ci si aspetterebbe vertere il raffronto con il *miles*, sulla stessa linea delle comparazioni di Pìrgopolinice e Stratofane ad Achille e Marte ricordate sopra. Eracle, tuttavia, è anche un personaggio scenico ben noto al pubblico della commedia per il suo insoddisfacibile desiderio sessuale<sup>241</sup>, e l'aspetto che Trasone ricorda e alla luce del quale auspica la sua somiglianza con Eracle è proprio il meno eroico di tutti quelli che può vantare il mitico figlio di

<sup>238</sup> Sulla codardia come costante della caratterizzazione dei *milites gloriosi* cfr. Ribbeck 1882, 35, Legrand 1917, 164-165, Wehrli 1936, 109, Perna 1955, 195, Gil 1975, 80-81 e Konstantakos 2016, 129-131.

<sup>239</sup> Frangoulidis 1994a per prima interpreta i due racconti alla luce dell'evolversi della caratterizzazione di Trasone nello sviluppo della commedia spiegando a p. 587: «the two boastful narratives told by Thraso have an ironic appropriateness: they resemble the main narrative of the play, and thus point to the soldier's ultimate weakness».

<sup>240</sup> Cfr. Davis 2016, 61.

<sup>241</sup> Sulle fonti del mito e le sue riprese in sede comica rimandiamo a Barsby 1999, 273 *ad loc.*, Tromaras 1994, 259 *ad loc.*, Bureau - Nicolas 2015, 455 e Davis 2016, 62-64; per la commedia latina si ricordi che forse anche il soldato del *Colax* di Nevio viene accostato a Eracle dal suo adulatore (l'assenza di conoscenze sicure sul contesto e sugli interlocutori dei vv. 28-30 R.<sup>3</sup> ne rendono però difficile la comprensione).

Zeus: la schiavitù d'amore presso la regina di Lidia Onfale. Perciò, accostandosi ad un Eracle in abiti femminili e dedito a occupazioni muliebri, Trasone sta di fatto denigrando se stesso, presentandosi in balia del proprio desiderio, sottomesso a un'etera e completamente privo di virilità<sup>242</sup>.

Con un'innovativa variazione rispetto al finale del *Miles* plautino che vede il soldato escluso dai giochi e dal banchetto finale di festeggiamento<sup>243</sup>, il *miles* dell'*Eunuchus* riesce invece a riottenere l'amata, potendo dividerla con Fedria sulla base di un accordo. A idearlo è il parassita Gnatone, implorato dal soldato di perorare la sua causa (v. 1054 *obsecro, Gnatho, in te spes est*). Il *miles* che si era presentato come audace generale e abile seduttore è ora del tutto escluso dalla contrattazione, in cui viene offeso e preso in giro<sup>244</sup>, di un accordo che gli permetterà di godere della fanciulla senza però averne l'amore, solo in virtù del suo denaro. Non udito dal padrone, Gnatone convince Fedria e il fratello dell'opportunità della spartizione dell'etera con il soldato parlando di lui a briglia sciolta: è pieno di soldi e la sua ricchezza<sup>245</sup> è facile da sfruttare dal momento che il soldato ha le mani bucate, e non è altro che un farfallone, è sciocco e lento, un vero dormiglione; un uomo, insomma, tutt'altro che apprezzabile dalle donne e del quale sarà perciò facile sbarazzarsi in qualsiasi momento. Sono i vv. 1078-1080:

[...] *principio et habet quod det, et dat nemo largius;*  
*fatuus est, insulsus, tardus, stertit noctes et dies,*  
*neque istum metuas ne amet mulier; facile pellas ubi velis.*

La commedia si chiude con un'ultima beffa del soldato, quando Gnatone gli assicura di averne riferito *mores, facta e virtutes*, riuscendo così a convincere Fedria e il fratello Cherea a spartire Taide con lui. Non sospettando minimamente quali siano il carattere, le imprese e le virtù illustrate dal parassita, Trasone non esita a vantarsi di nuovo di riuscire sempre a farsi benvolere da tutti, allineando la sua ultima battuta alle prime nel III atto: *numquam etiam fui usquam quin me omnes amarent plurimum* (v. 1092). Di fronte a tale prova del suo scarso acume, i due fratelli siglano il patto osservando che il soldato è proprio come Gnatone aveva promesso. Piuttosto che sull'innovazione rappresentata dall'inclusione del soldato nella relazione di Taide e Fedria, quindi, l'enfasi di questo finale è tutta sulla farsesca dabbenaggine di Trasone, che esce dalla vicenda come il tipico soldato della commedia, fanfarone e deriso, pur avendo inaspettatamente ottenuto il permesso di frequentare l'etera<sup>246</sup>. Alla

---

<sup>242</sup> La beffa che cela il paragone è rilevata anche da Bonfanti 2009, 270-271 *ad v.* 1027 e Rothaus Caston 2014, 54. Cfr. anche Petrides 2014, 239 (per cui invece l'ironia del richiamo ad Eracle sta nel fatto che in tal modo Trasone ricorda al pubblico le virtù eroiche di Eracle che lui non ha) e Katsouris 1975a, 171 (che spiega come Trasone si serva del parallelo con Eracle per giustificare la propria accondiscendenza: in virtù del confronto con l'eroe egli si convince che arrendersi a Taide non è umiliante, ma piuttosto necessario). L'arrendevolezza del soldato ai propri impulsi sessuali era emersa anche al v. 479, in cui Trasone si era detto attratto dall'eunuco.

<sup>243</sup> Si confrontino anche le scene conclusive di *Bacch.* 834-838, 1203-1205, *Curc.* 661, 728 e *Pseud.* 1259-1272, 1310-1311, nelle quali i rivali dei soldati godono allo stesso tempo del vino e dell'abbraccio dell'amata.

<sup>244</sup> Osserva Gilmartin 1975-1976, 266: «Thraso [...] is somewhat deceived in his reward».

<sup>245</sup> Provata anche dai molti regali fatti a Taide di cui si parla ai vv. 391-393 e 447; la stessa Panfila è stata comprata da Trasone come un regalo per Taide.

<sup>246</sup> Commenti simili sono accennati anche da Hunter 1985, 94, Brown 1990a, 52; 58; 2006, 152 e Barsby 1999, 282-283, e nell'effetto comico molti studiosi individuano la principale ragion d'essere di questo finale (cfr. e.g. Ludwig 1959, 37-38 [= 1973, 402-403]). Anche un confronto con le chiuse del *Dyskolos* e degli *Epitrepontes*, che



base della sua relazione con lei, del resto, non ci sarà l'amore, che Taide nutre per Fedria e sul cui piano il soldato è stato sconfitto dal rivale, ma un mero sfruttamento economico che potrà cessare non appena non si avrà più bisogno dei mezzi del soldato<sup>247</sup>.

## II 2.1b

### Biante nel *Kolax* e altri *milites gloriosi menandrei*

Sulla base del testo trádito da tre papiri ossirinchi e di alcune citazioni di tradizione indiretta non è molto ciò che possiamo ricostruire con discreta sicurezza del *Kolax* menandro<sup>248</sup>. Immaginiamo che al centro della trama fossero i favori di un'esigente etera alla mercé di un lenone, contesi tra il giovane Fidia e il rivale, il soldato Biante. Quest'ultimo e l'adulatore che lo accompagna,

---

terminano con la derisione di Cnemone e Smicrine, legittima questa lettura (cfr. Brown 1990a, 52-53, 58, che ipotizza anche per l'*Aspis* una chiusa in cui Smicrine viene deriso; in virtù dei finali delle tre commedie citate, a p. 53 lo studioso afferma: «In this respect the treatment of Thraso at the end of *Eunuchus* is entirely Menandrian»). Tuttavia, vengono spesso messe in evidenza contraddizioni nella rappresentazione finale dei personaggi dell'etera Taide e dell'innamorato Fedria rispetto all'immagine che Terenzio ne dà nel resto dell'opera, ricapitolate da Brown 1990a, 53-54, Barsby 2002, 277-278 e Victor 2012, 676. Innanzitutto, dopo aver dipinto Taide come *bona meretrix* capace di decidere per sé e aver dato spazio ai buoni sentimenti che la animano, Terenzio la presenta alla fine come una mercanzia da spartire indipendentemente dalla sua volontà e in sua assenza. Parallelamente, il geloso Fedria, che non mandava giù il fatto che l'amata passasse del tempo col soldato per convincerlo a darle Panfila, accondiscende ora a dividerla con lui (v. 1083 *idem ego arbitror*). Büchner 1974, 304, ad esempio, definisce «ungeheuerlich» il consenso di Fedria alla proposta di Gnatone e «entwürdigend» il trattamento di Taide. Incoerente è sembrato anche il successo di Gnatone, il cui egoismo non meriterebbe la ricompensa della vittoria finale. In quest'ottica l'ultima scena è stata giudicata una contraddizione «non soltanto logica o psicologica, ma artistica» (Pasquali 1936, 129 [= 1986, II 615]), «an ugly blot upon the play» (Norwood 1923, 64; l'idea è ribadita in 1932, 153: «the disgusting final scene»), una nota comica a vantaggio della quale il commediografo «destroyed the unity of the play» e ha indebolito la caratterizzazione di Taide come *bona meretrix* (Ludwig 1968, 173). Queste questioni sono riprese nella n. 259.

<sup>247</sup> Cfr. soprattutto Konstan 1986, 384-385; 1995, 138-140, il quale spiega che l'accordo che permette l'unione tra l'amore che Taide nutre per Fedria e la soddisfazione delle sue necessità economiche, cui provvederà Trasone, si fonda proprio sulla certezza che l'etera ama solo Fedria: «just when the lovers have the power to be united, the rival is welcomed to share» (p. 385). Altri studiosi cercano diverse vie interpretative. Osservando che Taide non viene interpellata sulla decisione che la riguarda in prima persona, Pepe 1972, ad esempio, sottolinea come l'ordine sociale alterato nella commedia venga ripristinato nel finale: la donna che si è comportata come una matrona torna al posto che compete a un'etera e Fedria che si è lasciato allontanare dalla propria casa da lei torna a stabilire la condotta cui l'etera dovrà attenersi; sono dello stesso giudizio Bianco 1962, 162-163; 1993, 537, Lloyd-Jones 1973, 283-284 (= 1990, 93) e Zanetto 1999, 20. Meno convincentemente, invece, lo stesso Bianco 1962, 162-163; 1993, 20 e Gilmartin 1976, 267 leggono nella chiusa un esempio del trionfo dell'*humanitas* di Terenzio per cui Trasone è accolto nel nuovo assetto delle relazioni deciso dagli altri personaggi (v. 1038); al contrario, e più in accordo alla lettura del finale da noi qui proposta, Goldberg 1986, 121 vi vede il trionfo dei desideri egoistici di tutti i personaggi, da Gnatone a Trasone a Taide, che si appoggiano agli altri per perseguire i propri interessi.

<sup>248</sup> Il testo e i frammenti del *Kolax* sono editi da Sandbach 1990<sup>2</sup>, 165-174, Arnott 1996a, 162-203, Barsby 1999, 305-311, Ferrari 2001, 513-525, Pernerstorfer 2009, 49-79 e Blanchard 2016, 178-193; ricostruzioni parziali della trama del dramma sono proposte da Rand 1932, 56-57, Gomme - Sandbach 1973, 421, Webster 1974, 158-160, Barsby 1999, 19, Pernerstorfer 2009, 124-130, e Blanchard 2016, 172-174.

di nome Strutia<sup>249</sup>, sono i due personaggi che Terenzio dichiara di aver ripreso nel suo *Eunuchus*. È dibattuta la questione dell'entità dell'apporto del *Kolax* di Menandro alla trama che Terenzio trae dall'*Eunouchos* dello stesso, e i pochi frammenti e le scarse testimonianze che abbiamo dei due modelli greci lasciano irrisolti importanti interrogativi e rendono incerta ogni ipotesi avanzata<sup>250</sup>. Gli studiosi si sono divisi tra i cosiddetti analitici<sup>251</sup>, che vedono nel *Kolax* il modello di tutte le scene dell'*Eunuchus* in cui il soldato e l'adulatore sono coinvolti e rilevano forti le incoerenze che Terenzio avrebbe provocato nel tessuto drammatico non riuscendo a fondere in modo armonico le due trame, e quanti invece limitano le riprese del *Kolax* alle caratterizzazioni di soldato e parassita sostenendo che nel suo *Eunuchus* Terenzio si attenga alla trama dell'omonima commedia greca<sup>252</sup>. Più precisamente, le diverse posizioni circa l'entità della *contaminatio* dei due modelli greci sono state suddivise da Barsby in tre possibili strade, per cui il trasferimento dei due personaggi del *Kolax* comporterebbe<sup>253</sup>: 1) l'aggiunta di un filone narrativo del tutto nuovo rispetto alla trama dell'*Eunouchos*, alla quale viene affiancato, 2) l'apporto di alcuni elementi narrativi che Terenzio fonde con quelli del primo modello creando una trama originale<sup>254</sup>, oppure 3) la sola sostituzione delle due figure ad altre già presenti nell'*Eunouchos*. Oggi la linea generalmente sostenuta dagli studiosi è la terza, per cui si indica nell'*Eunouchos* la traccia dello sviluppo narrativo e si ritiene che Terenzio abbia sostituito Trasone e Gnatone tratti dal *Kolax* a due personaggi con i ruoli del rivale in amore e del suo servo, allo scopo di vivacizzare la commedia con l'ironia farsesca delle caratterizzazioni del *miles gloriosus* e del *parasitus colax*<sup>255</sup>. Inoltre, ammessa la presenza del rivale nel sistema dei personaggi dell'*Eunouchos*, l'ipotesi, legittima, appoggiata dalla maggioranza degli

---

<sup>249</sup> Il nome è attestato nel fr. 4 e nell'introduzione di Plut. *Quom. adul. ab am. intern.* 57a ai fr. 4-5. Ai vv. 68 e 70 compare però anche il nome Gnatone, che sarebbe da interpretare come il vero nome dell'adulatore, il quale assumerebbe quello di Strutia quando accompagna Biante (o il contrario), oppure, più probabilmente, come il nome di un secondo parassita minore, legato a Fidia e forse esponente del tipo del parassita ghiottone più che del parassita adulatore impersonato da Strutia; dati la mancanza di argomenti sicuri e il singolare del titolo, la questione resta per ora irrisolta (espongono pro e contro delle varie ipotesi e fanno il punto Bianco 1962, 151-152, Gomme - Sandbach 1973, 420-421, Arnott 1996a, 157-158; 1996d, 21 n. 2, Ferrari 2001, 987, Permerstrofer 2006, 41-52; 2009, 31-40 e Blanchard 2016, 304).

<sup>250</sup> Va menzionata, inoltre, la tesi sostenuta da Paratore 1959, 27-28, 40-41, ma priva di argomenti davvero cogenti, secondo cui Plauto avrebbe ricavato il I atto del suo *Miles Gloriosus* dal *Kolax* menandro.

<sup>251</sup> L'apripista è stato Jachmann 1921, 71.

<sup>252</sup> Primo sostenitore di questa idea è stato Leo 1903, 689-90. Per una panoramica sulle diverse prese di posizione comprendente i riferimenti bibliografici degli anni precedenti si rimanda a Minarini 1987, 32-33 n. 2.

<sup>253</sup> Barsby 1999, 17 (similmente già 1993, 167-168).

<sup>254</sup> Si orienta verso questa interpretazione Büchner 1974, 259-262 (a proposito delle scene del III atto), 286-289 (sull'assedio) e 305-306 (sul finale, per cui cfr. *infra*), sostenendo che Terenzio abbia «weitergedichtet» molte scene.

<sup>255</sup> Su questa posizione si attestano Klotz 1946, 2, 27 (dal *Kolax* Terenzio trae «nur die Spässe»), Ludwig 1968, 172, Minarini 1987, 32-33, Barsby 1993, 168; 1999, 18; 2002, 253 e Lefèvre 2003, 54, 80, 170 (alle pp. 56, 74 e 81 egli sostiene però che Terenzio abbia caratterizzato Trasone e Gnatone con i tratti fissi dei tipi del *miles gloriosus* e del *parasitus edax* più che con quelli specifici di Biante e Strutia e che il debito sia soprattutto nei confronti del teatro plautino). Eccessiva sembra invece l'opinione di Wehrli 1936, 104-105, secondo il quale l'apporto del *Kolax* si limiterebbe alle caratterizzazioni di soldato e adulatore in due sole scene accessorie dell'*Eunuchus*, la presentazione di Gnatone (vv. 230-264) e l'inizio del suo dialogo con il soldato (vv. 391-430).

studiosi<sup>256</sup> è che si trattasse di un soldato, ma meno colorito e privo dei tratti caratteriali del *miles gloriosus* che possiedono Biante e, tramite lui, Trasone. Pur ribadendo la necessaria precisazione che Terenzio può aver in parte rielaborato la narrazione originale senza limitarsi ad adattare all'*Eunouchos* le battute del *miles* e del *parasitus* del *Kolax*, riteniamo che gli episodi della commedia latina in cui è possibile ravvisare delle riprese dal *Kolax* siano dunque quelli in cui compaiono i suoi due personaggi, ossia: l'illustrazione di Gnatone della sua filosofia di vita di cui chiama i seguaci 'gnatici' (II atto, scena 2)<sup>257</sup>, l'ingresso in scena di Trasone tra vanagloria e adulazione (III atto, scena 1), il banchetto a casa di Trasone a cui è invitata Taide (atto III, scena 2), l'assedio della casa dell'etera (IV atto, scena 7)<sup>258</sup> e il finale con la spartizione dell'etera tra i due rivali (V atto, scene 7-9). Lasciando da parte gli ardui problemi sulle origini del finale<sup>259</sup>, irrisolvibili all'attuale stato frammentario dei testi

<sup>256</sup> Cfr. Klotz 1946, 2, Webster 1960<sup>2</sup>, 71, Ludwig 1959, 26 (= 1973, 387-389), Mette 1965a, 67, Lloyd-Jones 1973, 283 (= 1990, 93), Steidle 1973, 342-343, Holzberg 1974, 158, Brown 1990a, 49, Barsby 1993, 168, Brothers 2000, 23 e Lefèvre 2003, 55. Gomme - Sandbach 1973, 421 affiancano all'ipotesi del soldato quella, poco fortunata, che si tratti di un mercante. L'idea che nell'*Eunouchos* ci fosse un soldato è invece scartata da Leo 1903, 690, Jachmann 1921, 70, Pasquali 1936, 128 (= 1986, II, 615) e Bianco 1962, 149 con n. 215; 1993, 422.

<sup>257</sup> A sostenere che il modello di questa esposizione da parte dell'adulatore sia il *Kolax* sono Rand 1932, 61, Ludwig 1968, 172, Webster 1974, 159 e Arnott 1996a, 156-157. Quest'ultimo ricorda la nota di Donato (*Comm. Ter. Eun.* 228 [I 314 Wessn.]) alla presentazione di Gnatone al v. 228 dell'*Eunuchus* (test. 6 Perner. [= 3 Arn.]), in cui il commentatore attribuisce il dialogo ai due personaggi del *Kolax*: *haec apud Menandrum in Eunoucho non sunt, ut ipse professus est [...], sed de Colace translata sunt.*

<sup>258</sup> Bianco 1993, 422 parla per queste scene di un'«ipotetica trasposizione meccanica» dal *Kolax* (mentre ammette che in altre il rifacimento di Terenzio sia stato più complesso, con l'inserimento o la sostituzione di soldato e parassita nella fabula dell'*Eunouchos*; nel 1962 [pp. 157-160] lo studioso sosteneva invece che anche l'assedio fosse un'innovazione apportata da Terenzio alla trama dell'*Eunouchos*) e anche Tromaras 1994, 21 attribuisce «mit Sicherheit» tutte e quattro le scene finora elencate al *Kolax*. Sono a favore della ripresa della scena dell'assedio dal *Kolax* anche Rand 1932, 57, Webster 1960<sup>2</sup>, 69; 1974, 160, Ludwig 1959, 25 (= 1973, 387), Pernerstorfer 1994, 116-117 e Blanchard 2016, 173; contrari alla derivazione dal *Kolax* sono invece Klotz 1946, 23-24 e Lefèvre 2003, 73. Con Barsby 1993, 171-173; 1999, 19-20 riteniamo (con la dovuta cautela dovuta all'assenza di prove nei frammenti del *Kolax* conservati) che non sia affatto difficile figurarsi una scena del *Kolax* in cui l'esuberante Biante reclama l'etera alla casa del lenone o del rivale e che probabilmente Terenzio abbia amalgamato nell'episodio elementi e battute tratti da entrambi i suoi modelli, con l'avallo dell'assenza di vincoli al numero di personaggi sulla scena nel teatro latino. Quanto alla cena, Barsby 1993, 173-174 non esclude che possa essere associata alla festa in onore di Afrodite *pandemos* di cui parla Ateneo introducendo il fr. 3 del *Kolax*.

<sup>259</sup> Superando diversamente le incoerenze messe in evidenza nell'ultima scena dell'*Eunuchus* terenziano (cfr. *supra*, nn. 246-247), gli studiosi hanno proposto tre differenti spiegazioni dell'origine di quel finale (per i sostenitori di ciascuna cfr. anche Victor 2012, 677 nn. 23-25). Secondo la prima ipotesi il compromesso promosso dall'adulatore sulla condivisione dell'etera tra il giovane e il soldato è tratto dal *Kolax* (su questa linea si attestano Bianco 1993, 503, Ludwig 1968, 172-173, Gomme - Sandbach 1973, 421, Arnott 1996a, 157, dubbiosamente Barsby 1993, 177; 1999, 281-282 [p. 282: «Indeed, the simplest mechanical explanation for T.'s ending is that he has overlaid Men.'s *Kol.* ending on that of Men.'s *Eun.*»]; 2002, 278 e Pernerstorfer 2009, 130. Cfr. però Büchner 1974, 305 e Parker in Bovie - Carrier - Parker 1974, 149, che bolla questa spiegazione dell'incoerente finale come uno dei «ridiculous remedies» cui i critici sono ricorsi). La seconda possibilità è credere che Terenzio abbia inserito i due personaggi del *Kolax* in quello che era già il finale dell'*Eunouchos* (così Leo 1903, 691, Lloyd-Jones 1973, 283 (=1990, 93), Bianco 1962, 161-162 [cambiando però parere nel 1993, cfr. *supra*] e Steidle 1973, 345. Sulle difficoltà che presenterebbe questa scena nell'*Eunouchos* di Menandro vd. in particolare Büchner 1974, 305 e Brown 1990a, 54-56). Seguendo la terza via, infine, si coglie nel finale

delle due commedie menandree, crediamo sia possibile ricostruire un verosimile ritratto caratteriale del soldato Biante a partire dal comportamento e dalle parole di Trasone in questi passi, nonché dai versi del *Kolax* giuntici<sup>260</sup>.

Sulla falsariga del parallelismo tra l'*Eunuchus* e il suo secondo modello, la scena in cui il *τρόπος* del *miles gloriosus* Biante emerge nei suoi aspetti più caratteristici sarà quella del dialogo con il suo adulatore Strutia. Da tale episodio del *Kolax*, infatti, Terenzio dovrebbe aver tratto la presentazione di Trasone nella prima scena del suo III atto<sup>261</sup>, in cui il personaggio fa il suo ingresso nella parte del soldato fanfarone. Rileggendo i versi che ci sono giunti della commedia menandrea alla luce dei tratti caratteriali rilevati nei due soldati latini si può facilmente notare che Biante dimostra di possedere

---

un'invenzione originale di Terenzio (è l'ipotesi sostenuta da Büchner 1974, 305-306, Lefèvre 2003, 121 e Victor 2012, 678, 681-683 e ammessa anche da Barsby 2001, 17-18). Quanto al *Kolax*, il fatto che qui l'etera non sia autonoma ma sia di proprietà di un lenone non sembra essere per nulla in contrasto con un finale in cui si dispone di lei senza chiedere il suo consenso. Inoltre, anche la ribadita povertà di Fidia, che non può permettersi di mantenere l'etera, rende la conclusione messa in scena da Terenzio adatta alla commedia menandrea (cfr. Ludwig 1968, 173, Gomme - Sandbach 1973, 421, Barsby 1993, 177; 1999, 282 e Pernerstorfer 2009, 119, il quale scrive: «In den *Kolax* würde das Finale passen»). La pensano diversamente Steidle 1973, 345-347 e Lefèvre 2003, 77, secondo cui Biante non può reclamare alcun diritto su un'etera che è alla mercé di un lenone). Pernerstorfer 2009, 130 colloca alla fine del IV atto il compromesso di cui è artefice Strutia e che segna l'inizio della *καταστροφή*, mentre il V sarebbe occupato dal banchetto festoso, nel quale probabilmente Biante è di nuovo bersaglio di prese in giro. Una proposta alternativa sulla conclusione del *Kolax* era stata avanzata da Jensen 1929, LIV e Webster 1960<sup>2</sup>, 69,75-76 con l'approvazione di MacCary 1972, 292 e Büchner 1974, 305, ed è ora ripresa da Blanchard 2016, 174. Secondo tale ipotesi l'etera si scoprirebbe cittadina ateniese e sarebbe libera di sposare Fidia; di conseguenza, la spartizione dell'ex etera non sarebbe più un finale possibile per la commedia di Menandro. Tuttavia, in assenza di indizi testuali che indirizzino su questa via, sembra più prudente mantenere lo sguardo sulla conclusione dell'*Eunuchus* di Terenzio, che si addirebbe ai caratteri dei personaggi e allo sviluppo narrativo del *Kolax*, sebbene non si possa escludere che tale finale sia dovuto a un'innovazione del commediografo latino. Come conclude Barsby 1993, 178, infatti: «we cannot rule out the influence from *Kolax* on Terence's sharing of favours ending. Equal we cannot rule out the possibility that it is his own independent composition».

<sup>260</sup> Una prova della ripresa delle battute del soldato e del parassita da parte di Terenzio è fornita dal fr. 5 del *Kolax*, che ricalca i vv. 497-498 dell'*Eunuchus* terenziano. Nel verso greco del frammento, infatti, citato da Plutarco (vd. la precedente n. 249 e *infra*) come esempio dell'atteggiamento dell'adulatore sempre disposto a soddisfare la vanagloria del ricco o potente da cui dipende, Strutia dice di ridere al pensiero della battuta sull'uomo di Cipro, proprio come Gnatone giustifica a Trasone le sue risate legandole alla storia del tizio di Rodi che gli è tornata in mente (cfr. Gomme - Sandbach 1973, 432, Brown 1992, 94, Arnott 1996a, 156-157, Barsby 2002, 262 e Victor 2016, 676). In Terenzio il riferimento è all'episodio raccontato dal soldato tra le sue vantate imprese nella prima scena del III atto (vv. 419-433) ed è lecito ipotizzare che anche nel *Kolax* la risposta di Strutia contenga il rimando a un aneddoto narrato precedentemente (questa è anche la deduzione di Brown 1992, 94). In linea con riprese verbali come questa, Fraenkel 1922, 12, Reinhardt 1974, 186, Webster 1974, 160, Barsby 1999, 273, Casolari 2003, 189 e Martina 2016, III, 177 ipotizzano che anche Menandro nel *Kolax* alludesse al mito di Onfale in rapporto a Biante e che Terenzio abbia solo ripreso la battuta che trovava nel modello (cfr. però le obiezioni di Brown 1992, 97 n. 19, per cui il richiamo mitologico sarebbe da attribuire all'inventiva di Terenzio); l'impiego in sede teatrale e in chiave comica dell'episodio mitico di Eracle presso Onfale è testimoniato dal titolo *Omphale* di un dramma satiresco di Ione di Chion e di due commedie di Antifane e Cratino il Giovane, ma tali argomenti non sono sufficienti a rendere del tutto certa la congettura di questa ripresa.

<sup>261</sup> Questa ricostruzione è sostenuta, tra gli altri, da Barsby 1993, 169 e Tromaras 1994, 175 ed era già stata formulata da Ludwig 1968, 157, il quale leggeva la scena come un interludio divertente che alleggerisce la commedia.

tutte le qualità più caratteristiche del *miles gloriosus*<sup>262</sup>. Come Pirgopolinice e Trasone, infatti, anche il protagonista del *Kolax* ama vantarsi dei propri successi ed essere lodato, e si accompagna per questo al parassita Strutia, con cui compare di fronte agli spettatori nella tipica *Schmeichelszene*: i due camminano sulla scena mentre Biante si vanta e Strutia si prende gioco di lui a sua insaputa con false, sarcastiche lodi. L'episodio non è solo suggerito dall'esempio dei vv. 391-433 dell'*Eunuchus* e dai parallelismi rappresentati da altre coppie di *miles* e *colax*, ma anche dalle parole con cui Plutarco<sup>263</sup> introduce la citazione dei fr. 4-5 del *Kolax*: καθάπερ ὁ Στρουθίας ἐμπεριπατῶν τῷ Βίαντι καὶ κατορχούμενος τῆς ἀναισθησίας αὐτοῦ τοῖς ἐπαίνοις. Nel fr. 4, in particolare, Biante viene encomiato dall'adulatore per essere un bevitore più resistente di Alessandro:

ΣΤ	Ἄλεξάνδρου πλέον
	τοῦ βασιλέως πέπωκας.
ΒΙ	οὐκ ἔλαττον, οὐ,
	μὰ τὴν Ἀθηνᾶν.
ΣΤ	μέγα γε.

La passione per il bere, si è detto, è tipica del soldato comico ed è qui presentata come un vanto che si aggiunge agli altri due versanti della millanteria del *miles gloriosus*, bellico e amoroso. Arnott individua una traccia dell'esaltazione del soldato nel primo dei due ambiti nel fr. 9<sup>264</sup>, interpretandolo come versi in cui Strutia riporta il dialogo avvenuto tra Biante e un interlocutore che gli chiedeva come si fosse procurato una ferita di guerra; il soldato aveva allora raccontato di un suo passato incidente durante la scalata di un muro (vv. 2-3 ἐπὶ κλίμακᾳ / πρὸς τεῖχος ἀναβαίνων), mentre il parassita ne aveva mimato i gesti facendo ridere i presenti (vv. 3-4 ἐγὼ μὲν δεικνύω / ἐσπουδακῶς, οἱ δὲ πάλιν ἐπεμυκτήρισαν)<sup>265</sup>. Delle arie che si dà il *miles* Biante come seducente donnaiolo si trova invece una spia nel fr. 6, contenente una lista di etere, probabilmente elencate da Strutia per inorgoglire il soldato: Χρυσίδα, Κορώνην, Ἀντίκυραν, Ἰσχάδα, / καὶ Ναννάριον ἔσχηκας ὡραίαν σφόδρα. La ragione dello sfoggio di questi nomi non sta solo nella quantità delle donne che l'adulatore menziona, ma anche nella loro identità, dal momento che almeno due di loro, Criside e Anticira, erano etere molto famose al tempo di Menandro, amanti di Demetrio Poliorcete<sup>266</sup>. Sul numero delle conquiste mette l'accento anche il *parasitus* Artotrogo lodando Pirgopolinice in Plaut. *Mil. gl.* 58-59: *amant te omnes mulieres*,

<sup>262</sup> Un ritratto del *miles gloriosus* Biante è tratteggiato anche da Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 28-31.

<sup>263</sup> *Quom. adul. ab am. intern.* 57a, su cui vd. anche Brown 1992, 94 e Pernerstorfer 2009, 112-113, 126.

<sup>264</sup> Arnott 1996a, 195. L'attribuzione di questo frammento al *Kolax* è stata proposta da Brown 1992, 96-97. Sull'interpretazione dei versi, oltre ai commenti nelle edizioni successive al 1992, cfr. anche Lamagna 2014, 59-60 e Konstantakos 2016, 133.

<sup>265</sup> Ammesso che il frammento derivi dal *Kolax* e che questa sia l'interpretazione corretta, Pernerstorfer 2009, 121-122 ipotizza di collocare la scena nel V atto, in occasione del banchetto finale successivo al compromesso. Konstantakos 2016, 133 sottolinea invece il potenziale comico che avrebbe l'episodio se Biante si fosse procurato la ferita nell'assedio della casa del rivale in amore: farebbe ora passare come ferita di guerra un graffio procurato «in a civilian and inglorious occasion».

<sup>266</sup> Cfr. Mastromarco 2005, 156 (= 2009, 22). Per Criside e Anticira cfr. Plut. *Dem.* 24, sulle altre si vedano Gomme - Sandbach 1973, 432-433 e Arnott 1996a, 190-191.

*neque iniuria, / qui sis tam pulcher* (“Tutte le donne sono innamorate di te e non a torto, tanto sei bello”).

La figura stessa dell'adulatore Strutia, come quelle di Artotrogo, Palestrione e Gnatone, è parte integrante del personaggio del *miles gloriosus* e che i due ruoli formino una stretta coppia nel *Kolax* è dimostrato già dal fatto che Terenzio li riprende entrambi nell'*Eunuchus*. Con il suo comportamento, inoltre, Strutia pare in special modo incarnare il modello del *colax* del militare vanaglorioso. Infatti, Plutarco lo menziona quale esempio dell'exasperazione del parassita costretto a sopportare pazientemente uno στρατιώτης o un νεόπλοτος (Biante è un perfetto rappresentante di entrambe le figure), porgendo l'orecchio alle fandonie che quello racconta ed essendo sempre pronto a elogiarlo<sup>267</sup>. La battuta di Strutia che Plutarco cita a dimostrazione di ciò costituisce il fr. 10 del *Kolax*<sup>268</sup> e contiene le esclamazioni liberatorie dell'adulatore, che invisce contro il soldato e le sue saccenti battute militari. Con esse Biante consuma il povero ascoltatore e non si rivela altro che un odioso sbruffone:

σφάττει με, λεπτός γίνομ' εὐωχούμενος  
τὰ σκώμμαθ' οἶα τὰ σοφὰ καὶ στρατηγικά,  
οἶος δ' ἀλαζών ἐστιν ἀλιτήριος.

Un esempio degli apprezzamenti e degli encomi in cui l'adulatore si slancia, invece, di fronte al soldato è offerto dallo Gnatone terenziano quando magnifica la battuta con cui il soldato Trasone avrebbe messo a tacere il comandante degli elefanti indiani in *Eun.* 416: *pulchre mehercle dictum et sapienter*<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> In *De se ips. citr. inv. laud.* 547d-e Plutarco introduce il frammento sulla sopportazione degli adulatori: ὅπου καὶ κόλακι καὶ παρασίτῳ καὶ δεομένῳ δύσοιστον ἐν χρεῖα καὶ δυσεγκαρτέρητον ἑαυτὸν ἐγκωμιάζων πλούσιός τις ἢ σατράπης ἢ βασιλεύς, καὶ 'συμβολὰς ταύτας ἀποτίνειν μεγίστας' λέγουσιν, ὡς ὁ παρὰ Μενάνδρῳ (“poiché anche per un adulatore, per un parassita e per un mendicante che sono nel bisogno, è intollerabile e insopportabile un ricco, un satrapo o un re che elogia se stesso, e dicono: ‘queste sono alte quote da pagare per mangiare’, come quel personaggio in Menandro [segue la citazione del frammento]”), e poi riprende il discorso dicendo che non sono solo i militari e gli arricchiti a peccare di millanteria: ταῦτα γὰρ οὐ πρὸς στρατιώτας μόνον οὐδὲ νεοπλότους εὐπάρυφα καὶ σοβαρὰ διηγήματα περαίνοντας, [...] (“[Quando ci saremo abituati a provare e dire] queste cose non solo a proposito dei soldati e degli arricchiti, che recitano intere storie pompose e mirabolanti, [...]).

<sup>268</sup> L'attribuzione del frammento al *Kolax* era già stata ipotizzata da Cobet, 1873<sup>2</sup>, 317 e da Del Corno 1966, 479 n. 21, ma non aveva trovato seguito tra gli editori; l'idea è stata poi ripresa e rafforzata con argomenti da Brown 1992, 91-95 e di conseguenza accolta dagli editori successivi Arnott, Pernerstorfer e Blanchard. Brown suggerisce che Strutia pronunci la battuta in un a parte durante una cena rappresentata sulla scena oppure nel suo racconto di un banchetto cui ha partecipato in precedenza assieme al soldato.

<sup>269</sup> Per quanto riguarda il *Kolax*, il personaggio dell'adulatore, che non a caso dà il titolo alla commedia, è anche al centro dei vv. 192-199, contenenti una tirata pronunciata dal servo Davo (secondo Körte 1938<sup>3</sup>, 115, Arnott 1996a, 176-177 e Ferrari 2001, 319) oppure, con effetto farsesco, dallo stesso Strutia (come più recentemente sono inclini a credere Pernerstorfer 2009, 59; 100-104 e Blanchard 2016, 183); scopo della battuta è mettere in guardia Fidìa dagli adulatori, rovina di tutte le città che sono state rase al suolo e dei tiranni, dei comandanti supremi, dei satrapi, dei capi di guarnigione, dei colonizzatori e dei generali che sono andati incontro alla disfatta più totale: ὅσας ἀναστάτους / πόλεις ἐ[ὄρ]ακα [τ]οῦτ' ἀπολώλεκεν μόνον / ταύτας δ' νῦν δι[ἀ] τοῦτον ἐξεύρηκ' ἐγώ. / ὅσοι τύραννοι πώποθ', ὅστις ἡγεμῶν / μέγας, σατράπ[ης], φρούραρχ[ος], οἰκιστῆς τόπ[ο]υ, / στρατηγός- οὐ [...] ἀλλὰ τοὺς τελέως λέγω / ἀπολωλότας: [τὸ τοι]οῦτ' ἀνήρηκεν μόνον, / οἱ κόλακες. οὔτ[οι] δ' εἰσὶν αὐτοῖς ἄθλιοι.

Infine, un ultimo aspetto che Biante condivide con gli esponenti latini del *miles gloriosus* è l'essersi arricchito con la carriera di mercenario<sup>270</sup>, come risulta chiaro dal maligno commento di Gnatone o Davo<sup>271</sup> ai vv. 40-54, in cui viene spiegato a Fidia che Biante<sup>272</sup> deve aver tradito una città, un satrapo o un esercito perché nessun uomo onesto diventa ricco velocemente (cfr. v. 42 οὐθείς ἐπλούτησεν ταχέως δίκαιος ὢν e vv. 48-50 ἐβόω[ν ἂν αὐτῷ π]αρακολουθῶν ἐν ἀγορᾷ / 'ἄνθρωπε, πέρουσι πτωχὸς ἦσθα καὶ νεκρός, νυνὶ δὲ πλουτεῖς. λέγε, τίν' εἰργάζου τέχνην; ["in piazza mi sarei avvicinato e gli avrei gridato: 'ehi tu, l'anno scorso eri povero e moribondo, mentre ora sei ricco. Dimmi, che lavoro fai?"]]). Anche la condizione economica modesta del soldato prima di arricchirsi in guerra, già rimarcata da Aristofane nel caso di Lamaco, è un tratto ricorrente nella caratterizzazione del *miles* comico, come implica il movente dell'arruolamento di Cleostrato nell'*Aspis* (vd. cap. II 2.2) e come

---

<sup>270</sup> Chiari indizi delle fortune acquisite dai mercenari nelle spedizioni militari sono ricorrenti nella commedia greca. Per Menandro in particolare si possono ricordare *Mis.* 34-36, *Sik.* 386-395 e *Halieus* fr. 26, in cui un soldato o il suo servo fanno ritorno con il ricco bottino conquistato (per *Misoumenos* e *Sikyonios* vd. il cap. II 2.3; per *Halieus* cfr. Meineke 1841, 75, Kock 1881, 11 e Körte - Thierfelder 1959<sup>2</sup>, 22, secondo i quali è il soldato stesso a riportare il bottino, e Petersmann 1972, 241, per cui si tratta invece del servo) e il bottino e il corteo di prigionieri meritati da Cleostrato con cui Davo giunge sulla scena in *Asp.* 30-39 (per cui vd. anche il cap. II 2.2); altri esempi, citati da Athen. XI sulle coppe, sono Damox. *Auton penthon* fr. 1, in cui è forse un *miles gloriosus* a esibire una coppa capiente (cfr. Ribbeck 1882, 81 e Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 16) e Diph. *Tithraustes* fr. 81, in cui, similmente, un personaggio elenca una serie di nomi di coppe, forse mostrando il proprio bottino (cfr. Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 19). La ricchezza dei soldati è confermata anche in passi in cui manca un esplicito riferimento al bottino di guerra, tra cui *Sik.* 13-15, 139, 415. Su questa ricchezza come caratteristica sia degli στρατιῶται greci che dei *militēs* latini cfr. Ribbeck 1882, 42, Legrand 1907, 224-225; 1917, 96-97, Boughner 1954, 5-7, 13, Hanson 1965, 55, Petersmann 1972, 241, 249, Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 11, Gil 1975, 76, 79-80, Cagniard 1999, 760, Pernerstorfer 2009, 91-92 e Konstantakos 2016, 122, 125. Controcorrente è invece la ricostruzione di Gil 1975, 87-88, secondo la quale la condizione economica degli στρατιῶται delle commedie menandree rifletterebe la bassa paga che ricevevano i mercenari al tempo del commediografo. La studiosa si richiama in particolare al fr. 4 di Fenicide presentato nel cap. II 1.3 e a Men. *Per.* 380, in cui il compenso del militare viene fissato a quattro oboli al giorno, notando che si tratta di una paga poco più alta di quella che riceveva uno schiavo pubblico non qualificato (p. 88 n. 89); in virtù di questa osservazione ci si spiegherebbe, secondo la studiosa, come Menandro potesse commuovere inscenando vicende di soldati. Lasciando da parte sia il passo della *Perikeiromene*, in quanto la maggior parte degli studiosi (tra cui Gomme - Sandbach 1973, 497, Blanchard 2013, 177 e Furley 2015, 128) interpreta piuttosto τ[ετρῶ]βό[λους] come un'offesa, nel senso di mercenari di seconda classe (cfr. anche il v. 393), sia il v. 92 del *Misoumenos* (per cui cfr. il cap. II 2.3), abbiamo comunque menzionato (o menzioneremo) altri esempi di militari squattrinati: il soldato a cui sembra restino solo un paio di oggetti di argento sottile di Nicostr. *Basileis* fr. 8 (cap. II 1.3), il soldato ἀλαζῶν ritratto da Teofrasto (cap. II 1.4) e lo στρατιώτης Dinomaco di Luciano (cap. 2.1c; si noti, però che gli altri due militari lucianei sono invece molto ricchi), a cui si può forse aggiungere lo στρατιώτης di cui si parla nel fr. 1 degli *Anasozomenoi* di Ipparco, descritto come povero da uno dei due interlocutori del frammento (v. 2 ἀργύριον οὐτός; οὐδαμόθεν), mentre l'altro sembra incredulo (sia in questo caso che nel passo dei *Basileis*, tuttavia, l'assenza del contesto rende l'interpretazione del tutto incerta). Sotto il profilo della ricchezza, dunque, probabilmente il ricco mercenario che fa ritorno dalla militanza all'estero con un'ingente fortuna e che non esita poi a spenderla in doni per l'amata coesisteva con una seconda versione del *miles* comico, povero o impoveritosi. Stando ai versi che ci sono giunti, la figura prevalente nella commedia greca e latina era però la prima.

<sup>271</sup> Lo assegnano al primo Sandbach 1990<sup>2</sup>, 168 con Gomme - Sandbach 423 *ad vv.* 19-54, Arnott 1996a, 170, Ferrari 2001, 318 e Martina 2016, III, 469, al secondo Körte 1938<sup>3</sup>, 113, Pernerstorfer 2009, 55, 84-86 e Blanchard 2016, 181.

<sup>272</sup> Pernerstorfer 2009, 87-88 sostiene invece (meno convincentemente) che si parli di Strutia.

dimostrano l'esclamazione di *Sik.* fr. 3, in cui si ricorda come Stratofane possedesse solo un mantello semplice e uno schiavo prima di fare fortuna come mercenario (vd. capp. II 2.3 e 3.), e il Polemone di Luciano (vd. cap. II 2.1c).

L'immagine di Biante che emerge da questo quadro si allinea alla descrizione di Tromaras: «Bias dort mit den Eigenschaften eines Frauenhelden, eines Neureichen und gewalttätigen Soldaten ausgestattet wurde»<sup>273</sup>. Il soldato del *Kolax* dà inoltre prova di avere anche la stupidità, l'arroganza smargiassa e l'esibizionismo del proprio ingegno caratteristici del *miles gloriosus*. Non bisogna, perciò, lasciarsi portare dai più famosi soldati di *Perikeiromene*, *Misoumenos* e *Sikyonios* all'erronea conclusione che tutti gli στρατιῶται menandrei siano sensibili e sinceramente innamorati e che con il matrimonio finale prendano le distanze dal mondo militare. In Biante Menandro offre infatti una versione del tipo comico del *miles*, quello che il pubblico derideva assieme al *colax* e che soddisfaceva appieno le attese degli spettatori abituati alle figure standardizzate della Commedia Nuova<sup>274</sup>. Sebbene non possiamo avere la certezza che Biante non mostrasse sfumature che lo differenziavano dallo spaccone tradizionale, simili a quelle che dimostra Trasone rispetto a Pìrgopolinice, la presa di distanza dal tipo non sarebbe certo paragonabile al passo che Menandro compirà con Polemone, Trasonide e Stratofane e la categoria dei *militēs amatorii*.

Nei titoli di altri quattro drammi menandrei restano tracce del personaggio del *miles*: *Thrasyleon*, *Stratiotai*, *Xenologos* e *Pseuderakles*<sup>275</sup>. Tuttavia, per nessuna di tali commedie abbiamo elementi sufficienti per ipotizzare con una certa sicurezza come fossero caratterizzati i loro soldati. Le

---

<sup>273</sup> Tromaras 1994, 47-48.

<sup>274</sup> Cfr. Blume 2001, 191 e Brown 2003-2004, 14 «we might be tempted to think that it was the Romans who particularly enjoyed mockery of foreign mercenaries. But there is always *Kolax* to remind us that Greeks could do so too [...], and that Menander may sometimes have given them what they enjoyed in a perfectly straightforward way». A margine, ricordiamo anche la lettura 'politica' di questa commedia proposta da Montana 2009, per cui la scelta del commediografo di rappresentare un canonico *miles gloriosus*, inusuale se confrontato con gli altri suoi quattro soldati, sarebbe stata dettata da una circostanza storico-politica precisa, la «personalità storica contemporanea, narcisistica e ingombrante, di Demetrio Poliorcete» (p. 334). Non è però possibile negare l'eventualità che Menandro avesse incluso dei *militēs gloriosi* in altre sue opere perdute: esponiamo di seguito, a testo, gli indizi che è opportuno tenere in considerazione a tale proposito e le ipotesi che ci sembra lecito avanzare su di essi.

<sup>275</sup> All'elenco potrebbe inoltre aggiungersi il *Karchedonios*. In questa commedia, l'ipotesi della presenza di un soldato, accompagnato da un parassita o da uno schiavo, è senz'altro possibile (ed è sostenuta anche da Webster 1974, 154, Perusino 1979, 86-87, Arnott 1996a, 88-89, 101 e Blanchard 2016, 140) alla luce dell'elenco di alcuni oggetti tipici dell'equipaggiamento di un *miles* nei segmenti finali dei vv. 92-93: ... ἀ]κολουθήσω φέρ[ω]ν / ... θ]ύλακον, πήραν, κράνος. A parlare potrebbe essere il servo o il parassita del militare, che afferma di accompagnarlo portandogli sacca, bisaccia ed elmo, forse facendo riferimento alla partenza per il servizio militare a Iconio in Licaonia, città menzionata al v. 102; similmente, in Plaut. *Trin.* 596-599 il servo Stasimo immagina che se perderanno il campo lui dovrà sobbarcarsi il peso di scudo, elmo e bagaglio (v. 596 *gestandust peregre clupeus, galea, sarcina*) e seguire in Asia o in Cilicia il padrone Lesbionico che militerebbe al soldo di un re straniero (cfr. anche l'armamentario elencato in Diph. *Mainomenos* fr. 55, che un soldato è preso in giro, forse dal suo servo, per volersi portare dietro). Arnott e Blanchard non accolgono l'idea di MacCary 1972, 291-292 e della Perusino per cui il soldato sarebbe il cartaginese protagonista e attribuiscono invece il ruolo del *miles* a un altro personaggio cui affiancano, nel loro elenco dei personaggi, un servo/parassita. Dai versi pervenuti, comunque, non è possibile ricavare alcun indizio sul τρόπος di questo ipotetico *miles*.



presenza dei *milites* pare assicurata, rispettivamente, dal nome di Trasileonte con la radice θρασ- che ricorda Trasonide e Trasone, dalle esplicite dichiarazioni dei titoli Στρατιῶται e Ξενόλογος (che significa “il reclutatore di mercenari stranieri”) e dall’atteggiarsi a Eracle da parte del probabile millantatore protagonista dello *Pseuderakles*.

Soprattutto *Thrasyleon* e *Pseuderakles* offrono qualche appiglio per approfondire i loro protagonisti. Il protagonista eponimo della prima commedia Trasileonte è presentato da alcuni studiosi come un esponente della categoria del soldato fanfarone calato in una trama simile a quella del *Kolax*<sup>276</sup>. A guidare verso questa lettura sono le testimonianze indirette di Plutarco<sup>277</sup> e Giuliano<sup>278</sup> sul soldato protagonista. Il primo menziona i personaggi comici Trasileonte e Trasonide quali paradigmi di personalità (di qui l’uso dei plurali Καλλίας γελωτοποιούς και Θρασωνίδας τινὰς και Θρασυλέοντας, “buffoni come Callia, i Trasonide e i Trasileonte”) “che suscitano grida di trionfo e applausi fragorosi” nei convitati di un banchetto (ὄλουγμους και κροτοθορύβους ποιούντας), mentre il secondo definisce Trasileonte στρατιώτης ἀνόητος. Ai frammenti di tradizione indiretta della commedia, Arnott ha proposto di aggiungere il testo conservato in P. Ant. 55 (da lui stampato come fab. inc. 7 e precedentemente edito come adesp. com. fr. 1096 da Kassel - Austin)<sup>279</sup> e l’idea è stata accolta da Blanchard, che ha incluso il frammento nella sua ultima edizione del *Thrasyleon*<sup>280</sup>. Blanchard, però, ha un’idea del tutto diversa sulla caratterizzazione del soldato protagonista, ritenendo che essa fosse simile a quella dei *milites amatorii* di *Perikeiromene*, *Misoumenos* e *Sikyonios* e che anche al centro del *Thrasyleon* ci fossero le pene e la «désespoir extrême» del soldato protagonista<sup>281</sup>. Tuttavia, a parte la menzione dei tre paralleli (a cui si potrebbe opporre proprio l’esempio opposto di Biante nel *Kolax*), lo studioso può addurre a sostegno della sua interpretazione solo la presenza di un rivale in amore di nome Moschione, personaggio che riveste questo ruolo anche in *Perikeiromene* e *Sikyonios*. La figura del rivale in amore è però presente anche accanto ai *milites gloriosi*, come provano sia lo stesso *Kolax* che le commedie latine<sup>282</sup>. Purtroppo, né il papiro né i frammenti di tradizione indiretta forniscono qualche spiraglio sul carattere di Trasileonte o sulla sorte a cui va incontro, e anche l’interpretazione delle due testimonianze antiche richiede cautela. Per quanto riguarda quella di Plutarco, infatti, va rilevato che l’autore inserisce la menzione di Cardaci, Agriani, Callia, Trasonide e Trasileonte nel contesto della sua critica all’esortazione degli Epicurei a dilettersi, durante i simposi, con “racconti di imprese belliche” e “rozze buffonerie scurrili” (1095c

---

<sup>276</sup> Vd. in particolare Mras 1905, 84, Breitenbach 1908, 71, Wilamowitz 1925, 140, Webster 1960<sup>2</sup>, 113 n. 3, 148-149; 1974, 192 (che ricostruisce l’azione del dramma sulla base dell’omonimo riadattamento latino di Turpilio), MacCary 1972, 295 e Blume 1974, 251; 2001, 191.

<sup>277</sup> Plut. *Non posse suav. vivi sec. Epic.* 1095d.

<sup>278</sup> Iulian. *Misop.* 349c.

<sup>279</sup> L’ipotesi era avanzata già da Arnott 1999b, 52 e poi ribadita nell’edizione del testo come fab. inc. 7 (2000, 530-531). Il principale argomento a favore dell’attribuzione è la *nota personae* (abbreviata) θρασ( ο θρασ<sup>v</sup> leggibile sul margine sinistro di P. Ant. 55 in corrispondenza del v. 55. Sulle precedenti attribuzioni proposte dai vari studiosi si veda Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 27 n. 1.

<sup>280</sup> Cfr. Blanchard 2016, 113-114.

<sup>281</sup> Blanchard 2016, 115-117.

<sup>282</sup> L’osservazione dello studioso che *Thrasyleon* e *Sikyonios* hanno in comune anche la presenza di un personaggio di nome Dromone è un argomento ancora meno rilevante circa il carattere di Trasileonte.

στρατιωτικά διηγήματα και φορτικά βωμολοχία) invece che con discorsi impegnati sulla musica o la poesia; l'elenco di personaggi seguente esemplifica le due tipologie di contenuti, in quanto *κάρδακες* è la parola usata dai Persiani per indicare i mercenari<sup>283</sup>, gli Agriani sono una popolazione della Tracia e il termine *ἀγριᾶνες* indica anche le truppe militari da essi formate<sup>284</sup> e Callia è usato come antonomasia del buffone (*γελωτοποιός*). Accanto a queste figure Trasonide e Trasileonte sono dunque certamente citati come rappresentanti della categoria dei soldati comici; va però sottolineato che Trasonide nei versi del *Misoumenos* che si sono conservati non presenta nessuno dei tratti del *τρόπος* del soldato vanaglorioso e prepotente tipico della *Nea* e della tradizione comica, e lo stesso Plutarco parla di lui come innamorato disperato in *De cup. div.* 524f-525a<sup>285</sup>. I due personaggi potrebbero quindi essere citati come generici esempi di soldati della Commedia Nuova apprezzati dal pubblico e che allietano e fanno applaudire i partecipanti dei banchetti; che in Menandro Trasileonte fosse caratterizzato secondo lo standard del *miles* comico fanfarone e vanitoso resta dunque sicuramente possibile e si addirebbe al senso del passo di Plutarco, ma non è del tutto sicuro. Orienta in questa direzione il passo di Giuliano, che cita il nome di Trasileonte, con la tipica radice *θρασ-* comune a più soldati comici, facendone il rappresentante della categoria stereotipata dei soldati ottusi della Commedia Nuova, così come menziona Smicrine come esempio del “vecchio scontroso”: *ἐνόμισας ἄν Σμικρίνην ὄραν ἢ Θρασυλέοντα, δύσκολον πρεσβύτην ἢ στρατιώτης ἀνόητον*<sup>286</sup>. Se dunque la lettura di Blanchard non poggia su nessun argomento davvero cogente, l'ipotesi che Trasileonte rientri invece tra le file dei *militēs gloriosi* canonici ci sembra tutto sommato più probabile; nemmeno essa, però, può purtroppo contare su solidi riscontri testuali.

Per quanto riguarda invece lo *Pseuderakles*, argomentano a favore della presenza del tipo del soldato anche Webster, Wartenberg e, più recentemente, Blume, Casolari e Tartaglia<sup>287</sup>, i quali sono inoltre propensi a ritenere che esso fosse caratterizzato negativamente come il tipico soldato spaccone. Ci allineiamo all'ipotesi che si trattasse di un *miles gloriosus* in virtù della menzione di un *παράσιτος* nel fr. 410.2 e della descrizione di Plutarco del protagonista nelle vesti di Eracle: il soldato “finto Eracle” non incede tenendo la clava con una presa salda e forte, bensì allentata e priva di

<sup>283</sup> Cfr. Ael. Dion. κ 11 (*κάρδακες* [...] οἱ μισθοῦ στρατευόμενοι βάρβαροι. οὕτω Θεόπομπος [= Theopomp. Hist. fr. 222 ]), Paus. Att. κ 14 Erbse (*κάρδακες* οἱ στρατιῶται ἐν Ἀσίᾳ [= Phot. κ 177 Theodor.]) e Hesych. κ 788 L. (*κάρδακες* οἱ στρατευόμενοι βάρβαροι ὑπὸ Περσῶν. καὶ ἐν Ἀσίᾳ οὕτω καλοῦσι τοὺς στρατιώτας).

<sup>284</sup> Cfr. Hesych. α 789 L. (*Ἀγριᾶνες* τέλος τι τῆς κούφης συντάξεως ἐκ τῆς Ἀγριανικῆς χώρας Παϊόνων) e Sud. α 354 Adl. (*Ἀγριᾶνες* τάξις στρατιωτική).

<sup>285</sup> Sull'immagine di Trasonide in particolare che si può ricavare da Plutarco cfr. cap. II 3.2a.

<sup>286</sup> Smicrine è il nome dei vecchi caratterizzati negativamente di *Aspis* e *Epitrepontes*, che sono però più propriamente avari che *δύσκολοι*. Per quanto riguarda il nome Trasileonte, la sua successiva affermazione come classico nome di un *miles* arrogante della tradizione comica è inoltre testimoniata dalla sua occorrenza nell'epistola 9 di Eliano, in cui a tal nome risponde il soldato che sottrae l'etera Taide all'indignato contadino Cremete, e in Lib. *Decl.* 32, in cui uno *ξεναγός* *Θρασυλέων* è nominato accanto a un Polemone e un Moschione. Come si vedrà nel prossimo capitolo, tuttavia, questo fenomeno del riutilizzo riguarda anche nomi come Polemone e Trasonide, i cui corrispondenti personaggi menandrei si allontanano dai soldati tipici della *Nea*.

<sup>287</sup> Webster 1974, 179, Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 39-40 (rimandiamo alla sua n. 4 per i riferimenti bibliografici degli studiosi precedenti che hanno condiviso la sua stessa posizione), Blume 2001, 191-192, Casolari 2003, 184, 300, Tartaglia 2019, 47.

energia, impersonando il mitico guerriero in modo antierico e grottesco<sup>288</sup>. Questo frammento offre inoltre un esempio dell'uso drammaturgico delle figure mitiche, protagoniste vere e proprie nelle commedie delle *Mese*, da parte di Menandro, che parrebbe invece aver solo usato il nome e lo statuto di Eracle come veicolo di un confronto farsesco tra il polo positivo delle grandi imprese dell'eroe e quello negativo dell'inefficienza del suo *miles* comico, che è appunto un falso Eracle<sup>289</sup>.

## II 2.1c

### Gli ἀλαζόνες στρατιῶται di Luciano e Alcifrone

Gli studiosi hanno unanimemente riconosciuto il debito di Luciano nei confronti della scena comica<sup>290</sup>. La connessione era già rilevata dagli antichi, ed è posta nei termini di una vera e propria dipendenza nel commento dello scoliasta in calce agli Ἑταιρικοί διάλογοι, secondo cui Luciano avrebbe interamente tratto la sua materia dalla commedia e dall'opera di Menandro in special modo<sup>291</sup>. Ribadendo una puntualizzazione già fatta, tra gli altri, da Leo e Lami - Maltomini<sup>292</sup>, va detto che non è opportuno ricercare riprese puntuali di specifici versi comici nei testi lucianei, in cui sono spesso fusi insieme elementi attinti da diversi drammi, ma resta comunque innegabile che l'autore si sia largamente ispirato a motivi e maschere della *Mese* e della *Nea*. In tre degli Ἑταιρικοί διάλογοι di Luciano la figura dello στρατιώτης ἀλαζών in particolare ricopre un ruolo primario<sup>293</sup>. Leontico (*D. meretr.* 9), Polemone (13) e Dinomaco (15) impersonano infatti diversi aspetti del personaggio comico del militare, all'interno di *sketch* che si ispirano alla Commedia di Mezzo e Nuova anche nei brevi intrecci<sup>294</sup>.

In *D. meretr.* 13, ad aprire lo scambio di battute sono Leontico e il suo servo Chenida, che formano la tipica coppia comica *miles - colax* e parlano secondo i rispettivi ruoli: da un lato il soldato

<sup>288</sup> Plut. *Quom. adul. ab am. intern.* 59c (= Men. *Pseuderakles* fr. 416) ἐν κωμῳδίᾳ Μενάνδρου Ψευδηρακλῆς πρόεισι ῥόπαλον κομίζων οὐ στιβαρὸν οὐδ' ἰσχυρὸν ἀλλὰ χαυνόν τι πλάσμα καὶ διάκενον.

<sup>289</sup> Sull'uso del mito da parte di Menandro Casolari 2003, 184 osserva: «Menander scheint [...] noch auf eine mythische Gestalt zurückgegriffen zu haben, allerdings wohl nur, um eine Protagonisten besser zu charakterisieren». La differenza nell'uso del personaggio mitico rispetto alla Commedia Nuova si nota, ad esempio, confrontando questa testimonianza sullo *Pseuderakles* menandro con il fr. 2 del *Bousiris* di Efippo, riportato nel cap. II 1.3, in cui è l'eroe stesso a parlare e comportarsi come il soldato ubriaccone.

<sup>290</sup> Cfr. e.g. Ribbeck 1882, 36, Mras 1909, 81-82, Legrand 1907, 223-230, 1908, 55-56, 72-73; 1917, 463-464, Perna 1955, 198, Lami - Maltomini 1986, 24-25, Shreve-Price 2014, 108, 110-111 e Konstantakos 2016, 115, 121. Macleod 1974 e Baldwin 1977, inoltre, argomentano a favore della familiarità di Luciano e dei suoi contemporanei anche con i *Caratteri* e le altre opere di Teofrasto.

<sup>291</sup> Schol. Luc. *D. meretr.* prol. (275 Rabe): ἰστέον ὡς αὐταὶ πᾶσαι αἱ ἑταῖραι κεκωμῶδῆνται καὶ πᾶσι μὲν τοῖς κωμωδιοποιοῖς, μάλιστα δὲ Μενάνδρῳ, ἀφ' οὗ καὶ πᾶσα αὕτη ἡ ὕλη Λουκιανῶ τῷ προκειμένῳ εὐπόρηται.

<sup>292</sup> Leo 1912<sup>2</sup>, 141-142, Lami - Maltomini 1986, 24. Cfr. anche Anderson 1976, 97: «Lucian will aim at pastiche wherever he can, even in the shortest dialogue».

<sup>293</sup> Un soldato definito ὁ εὐπάρυφος ("il ben vestito") e ὁ ἐν τῇ χλαμύδι compare anche in *D. meretr.* 1.1, ma il suo carattere e il suo comportamento non sono posti al centro del bozzetto, occupato dai commenti delle due etere dialoganti Glicera e Taide su una terza cortigiana, che ha portato via il cliente soldato alla prima.

<sup>294</sup> Lami - Maltomini 1986, 25-26 sottolineano inoltre l'attualità dei soldati fanfaroni lucianei, che non vanno visti come anacronistiche figure di mercenari non più esistenti; al contrario, la ripresa del personaggio del *miles gloriosus* può essere stata stimolata da una simile attitudine da parte dei legionari romani del tempo.

esorta l'adulatore a tessere i suoi elogi e a raccontare le sue gloriose imprese di guerra<sup>295</sup>, dall'altro il servo gli dà il la perché narri lui stesso eroici episodi in realtà mai avvenuti<sup>296</sup>. Con la stessa vanagloria dello στρατιώτης della commedia, Leontico crede di farsi bello agli occhi dell'etera Innide descrivendo la sua vittoria nel corpo a corpo con un terribile satrapo che nessun altro aveva avuto il coraggio di affrontare e dallo scontro con il quale gli amici avevano cercato di dissuaderlo. In 13.3 il soldato, esibendo l'autocompiacimento del proprio aspetto esteriore tipico del *miles* comico, si sofferma sullo splendore delle sue armi descrivendosi come tutto ricoperto d'oro (πάγχρυσος) e Chenida lo lusinga dicendo che tutti i presenti lo paragonavano ad Achille (l'emblema dell'eroismo epico a cui viene associato anche Pirgopolinice); Leontico è tanto convinto del fascino che gli conferiscono elmo, scudo e mantello purpureo da assicurare in seguito a Innide che si sarebbe innamorata di lui se l'avesse visto in armi (13.4). Il racconto culmina con l'immagine della testa del nemico che gocciola sangue infilzata sulla lancia di Leontico vincitore (13.3). La descrizione della scena e il vanto dell'uccisione suscitano però l'orrore di Innide invece dell'attesa ammirazione e la ragazza non vuole avere niente a che fare con un uomo capace di una violenza tanto brutale. Come è tipico del soldato, Leontico tenta allora di riconquistare l'etera con la propria ricchezza (altro elemento che accomuna questo *miles* di Luciano al cliché dello στρατιώτης comico) offrendole il doppio del compenso, ma non ha successo. Per riuscire a ottenere i favori della ragazza lo στρατιώτης è allora costretto a ricorrere al suo terzo consueto mezzo: l'intercessione del servo<sup>297</sup> Chenida, che viene spedito a confessare a Innide che il racconto di Leontico è solo una menzogna (13.6). Nell'ultima battuta del soldato, che pondera in quale sfera gli stia più a cuore il successo, quella bellica o quella amorosa, sono accostati i due poli di interesse del soldato comico; Leontico decide di far prevalere la sfera amorosa (χαλεπά μὲν ἄμφω αἰρούμαι δ' ὅμως τὴν Ὑμνίδα ["È dura in entrambi i casi; tuttavia sceglierò Innide"]) e acconsente così ad ammettere l'infondatezza dei propri vantii sul campo di battaglia, ma raccomanda al servo, da inguaribile *miles gloriosus*, di dire sì che ha mentito, ma non proprio in tutto (λέγε, ὦ Χηνίδα, ἐψεῦσθαι μὲν, μὴ πάντα δέ).

Nel personaggio di Polemone in *D. meretr.* 9 Luciano presenta altri lati della tradizionale caratterizzazione comica del *miles*, che lo rendono πολὺ ἀφόρητος ("assai insopportabile" [9.3]) all'etera Pannichide. In linea con il classico antefatto della commedia, il soldato rientra da una spedizione militare avvolto in un mantello orlato di porpora e portando con sé grandi ricchezze. Durante la sua assenza, tuttavia, l'etera si è concessa per denaro al mercante Filostrato e a Polemone si prospetta così lo stesso scenario che troverà nel *Truculentus* il tradito Stratofane di ritorno dalla guerra. I due rivali reclamano la cortigiana per sé e la serva Dorcade (a cui Pannichide si rivolge per un consiglio) le suggerisce di rientrare in casa con Filostrato, mettendosi al riparo da Polemone, che è intrattabile quando è arrabbiato: ὀργιζομένῳ οὐχ οἶόν τε παρῆναι Πολέμονι (9.4). Del carattere del soldato viene anche messa in rilievo la gelosia, che fa temere a Pannichide quello che sarà capace di fare una

<sup>295</sup> L'incitamento del servo è l'inizio del dialogo: ἐν δὲ τῇ πρὸς τοὺς Γαλάτας μάχῃ εἰπέ, ὦ Χηνίδα, ὅπως μὲν προεξήλασα τῶν ἄλλων ἰππέων ἐπὶ τοῦ ἵππου τοῦ λευκοῦ, ὅπως δὲ κτλ. (13.1).

<sup>296</sup> In 13.2 Chenida chiede: ὅτε γάρ, ὦ Λεόντιχε, περι Παφλαγονίαν ἐμονομάχησας τῷ σατράπῃ, οὐ μεγάλα ἐπεδείξω καὶ τότε; ("E quando in Paflagonia hai duellato col satrapo, Leontico, non hai dato prova di grandi azioni anche allora?") e Leontico coglie al volo l'occasione: καλῶς ὑπέμνησας οὐκ ἀγεννοῦς οὐδ' ἐκείνης τῆς πράξεως [...]. γάρ κτλ. ("Hai fatto bene a ricordarmi quell'impresa, neanch'essa ignobile; infatti...").

<sup>297</sup> Lo stesso compito è svolto e.g. da Gnatone nel V atto dell'*Eunuchus*.

volta scoperto che lei l'ha tradito: καὶ γὰρ ζηλότυπός ἐστιν [...] νῦν δὲ τί ἐκεῖνος οὐκ ἂν ποιήσειεν; (9.3)<sup>298</sup>. Possessività, gelosia e irruenza violenta sono i tratti attribuiti anche al Polemone della *Perikeiromene* all'inizio del dramma e che lui stesso rimpiangerà di aver manifestato (vv. 986-988 ἀδελφόν, οὐχὶ μοιχόν· ὁ δ' ἀλάστωρ ἐγὼ / καὶ ζηλότυπος ἄνθρωπος εἶ / εὐθύς ἐπαρώνουν)<sup>299</sup>; tuttavia, mentre questo *miles amatorius* evolve nel corso della commedia e giunge a promettere di lasciarsi alle spalle la vita del militare e l'attitudine e i comportamenti che la contraddistinguono, la caratterizzazione dell'omonimo soldato luciano si esaurisce nel τρόπος del militare attaccabrighe e spaccone. A margine di questa osservazione aggiungiamo che è certamente ispirato alla *Perikeiromene* menandrea anche *D. meretr.* 8, in cui le cortigiane Ampelide e Criside conversano sull'amante della seconda, un uomo geloso e incline all'ira che crede che l'etera si sia innamorata di un altro e che si comporta in modo violento proprio perché è innamorato. A detta di Ampelide, infatti, gelosia, collera e violenza (ovvero le reazioni del Polemone di Menandro che crede che l'amata Glicera si sia lasciata sedurre da un altro uomo) sono i δείγματα dell'amore: ὅστις δέ, Χρυσί, μήτε ζηλοτυπεῖ μήτε ὀργίζεται μήτε ἐρράπισέ ποτε ἢ περιέχειρεν ἢ τὰ ἱμάτια περιέσχισεν, ἔτι ἐραστής ἐκεῖνός ἐστιν; ("Chi non è geloso, Criside, né si arrabbia, né ti ha mai picchiato o rapato o strappato le vesti, è ancora un innamorato quello?"). Nel dialogo non si chiarisce se l'amante di Criside di cui le due parlano sia un soldato o meno, ma la menzione del taglio dei capelli col verbo περιερίρω rende esplicita l'allusione alla vicenda di Polemone e Glicera nella commedia menandrea<sup>300</sup>.

Tornando invece al Polemone luciano, anch'egli, come Trasone nell'*Eunuchus* di Terenzio, vuole reagire con la forza alla perdita dell'etera amata, e progetta in prima persona (non ha bisogno che sia il servo a dirigere le operazioni come avviene nella *Perikeiromene*) la disposizione delle sue truppe in assetto di battaglia per espugnare la casa dell'etera (9.4). Non mancano, nella preparazione all'impresa di Polemone, la millanteria della sua autorevole esperienza militare, fin dalla sua presentazione a Filostrato come "uno che all'inizio comandava mille uomini, mentre ora fa sollevare cinquemila scudi" (9.4), e la minaccia di morte "quella di oggi sarà la vostra ultima bevuta" (9.5 ἀλλὰ προλέγω ὑμῖν ὅτι τὸ ὕστατον πίεσθε τήμερον). La sicurezza con cui Filostrato sminuisce questo presunto coraggio rivela la reale codardia del soldato, che –gli rinfaccia il rivale– non avrà mai ucciso nemmeno un galletto e che invece di andare in battaglia (πώποτε [...] πόλεμον εἶδες; ["hai mai visto una guerra?"]) sarà rimasto a guardia di un piccolo fortino (9.5).

La tendenza alla violenza del *miles gloriosus* è concretamente tradotta nella pratica da Dinomaco, il soldato che non prende la parola in *D. meretr.* 15, ma le cui azioni sono riportate dalla flautista Partenide. Spettatrice della bufera sollevata dal militare che fa irruzione in casa della sua ex etera Crocale per vendicarsi del suo avergli preferito il contadino Gorgo, Partenide racconta di come Dinomaco le abbia spezzato i flauti, abbia ribaltato il tavolo, spanto il vino e trascinato Gorgo per picchiarlo con l'aiuto di altri sette amici soldati; le botte sono state talmente tante che Partenide

<sup>298</sup> Quando suggerisce a Pannichide di entrare in casa con Filostrato, Dorcade propone anche di sfruttare questa gelosia del soldato per spingerlo a volere ancora di più Pannichide per sé (fa notare all'etera che egli μάλλον ἐπιταθήσεται ζηλοτυπῶν) e, immaginiamo, a corteggiarla mettendo mano alle sue nuove ricchezze.

<sup>299</sup> Per questi versi si veda il cap. II 3.2b.

<sup>300</sup> Su questo dialogo cfr. in particolare Fantham 1986, 56.

addirittura dubita che l'uomo possa sopravvivere (15.1). Crocale, impaurita, è fuggita e ha trovato rifugio dalla vicina (15.2) in linea con il motivo dell'allontanamento dal soldato che, come si vedrà, è ricorrente in Menandro. La ragione per cui l'etera aveva preferito Gorgo, ovvero il mancato pagamento dei suoi servizi da parte di Dinomaco, è un ulteriore punto di contatto con le logiche della commedia e con alcuni suoi soldati. Non solo, infatti, il maggior guadagno rappresenta il criterio in base al quale la tradizionale cortigiana comica (e così quelle dei dialoghi luciani<sup>301</sup>) sceglie quale amante frequentare, ma anche il soldato al verde ha degli antecedenti in *milites* comici (tra cui il cliente, che tanto prometteva ma mai pagava, rifiutato dall'etera dell'inc. fab. fr. 4 di Fenicide) e nell'ἀλαζών di Teofrasto<sup>302</sup>. Soprattutto, però, è significativa la risposta finale (in 15.3) di Coclide, l'interlocutrice della flautista che ne ha ascoltato il racconto. Coclide eleva Dinomaco a paradigma di tutti i soldati e i tratti che evidenzia con disprezzo sono quelli del tipo del *miles gloriosus*, che Luciano cala nei suoi dialoghi:

Ταῦτ' ἐστὶν ἀπολαῦσαι τῶν στρατιωτικῶν τούτων ἐραστῶν, πληγὰς καὶ δίκας· τὰ δὲ ἄλλα ἡγεμόνες εἶναι καὶ χιλίαρχοι λέγοντες, ἢν τι δοῦναι δέη, “περίμεινον, φασί, τὴν σύνταξιν, ὅποταν ἀπολάβω τὴν μισθοφορὰν, καὶ ποιήσω πάντα”. ἐπιτριβεῖεν δ' οὖν ἀλαζόνες ὄντες· [...] οἱ δὲ τοὺς λόφους ἐπισείοντες οὗτοι καὶ τὰς μάχας διηγούμενοι, ψόφοι, ὦ Παρθενί.

Questo è ciò che si guadagna da questi amanti soldateschi: botte e querele<sup>303</sup>. Per il resto, vanno dicendo di essere generali e chiliarchi, ma qualora debbano darti qualcosa: “Aspetta la paga” dicono “quando prenderò il soldo e potrò fare tutto”. Che muoiano, sono dei cialtroni! [...] questi che agitano i pennacchi e narrano i combattimenti sono solo rumore, Partenide.

Nel ritratto sono infatti riunite e descritte come tipiche l'inclinazione alla violenza, la boria con cui vengono vantati i gradi militari, l'abitudine a mentire che li rende tutti ἀλαζόνες (in questo caso declinata nella promessa del pagamento) e la mera parvenza esteriore del valore guerriero. Invece, nei precedenti commenti di entrambe le donne sul comportamento di Dinomaco si può cogliere qualche punto di contatto con le caratterizzazioni degli innamorati di *D. meretr.* 8 e 9; anche in 15.2, infatti, la reazione violenta di Dinomaco è valutata da Partenide come un'espressione di gelosia e di amore eccessivo: ζηλοτυπία τις [...] καὶ ἔρωσ ἔκτοπος, e Coclide la definisce l'azione di un folle e di un ubriaco: ἐμάνη ὁ ἄνθρωπος ἢ μέθη τις ἦν καὶ παροιμία τὸ πρᾶγμα; (“È impazzito quest'uomo o si tratta di ubriachezza e totale perdita di controllo?”). Come si vedrà e in linea con il legame con la *Perikeiromene* già rilevato nel caso degli altri due dialoghi, ζηλοτυπία, ἔρωσ, μανία e παροιμία sono tutti

<sup>301</sup> Cfr. e.g. le considerazioni che guidano Pannichide nella scelta tra Filostrato e Polemone in *D. meretr.* 9.3: οὔτε γὰρ τοῦτον ἀποπέμψαι καλὸν τάλαντον ἔναγχος δεδωκότα καὶ τὰλλα ἔμπορον ὄντα καὶ πολλὰ ὑπισχνούμενον, οὔτε Πολέμωνα τοιοῦτον ἐπανήκοντα χρήσιμον μὴ παραδέχεσθαι (“perché non è bello mandare via costui [sc. Filostrato] che poco fa mi ha dato un talento e inoltre è un mercante e fa tante promesse, ma nemmeno è conveniente non accogliere Polemone che ritorna così [ricco]”).

<sup>302</sup> Come rilevato nella n. 270.

<sup>303</sup> Gorgo ha infatti riferito l'accaduto a dei conoscenti in città e Dinomaco verrà citato davanti ai pritani.

termini con cui Menandro descrive *τρόπος* e *πράξεις* del suo Polemone, il *miles amatorius* che mostra di conservare, in parte, il fare prepotente e irruento che ci si aspetta da uno *στρατιώτης*.

Con le *Ἐπιστολαί* di Alcifrone, tra II e III secolo d.C., il racconto dell'amore dello *στρατιώτης* per l'*ἑταίρα* entra anche nel genere dell'epistolografia<sup>304</sup>, in cui viene integrato assieme ai motivi e ai personaggi che si erano inizialmente affermati sulla scena comica della *Mese* e della *Nea* e che erano poi stati ripresi nella letteratura successiva, da Teocrito e Luciano *in primis*<sup>305</sup>. Risulta presto evidente che la commedia menandrea in particolare occupa un posto unico tra le fonti di ispirazione di Alcifrone, il quale dedica le ultime due epistole del IV libro (contenente le *Lettere delle cortigiane*) alla fittizia storia d'amore di Menandro e Glicera (IV 18-19) e include nella seconda un elenco dei drammi menandrei più apprezzati al suo tempo (IV 19.19). In particolare lo *sketch* IV 8 è un ottimo esempio della combinata influenza sulle epistole di Alcifrone dell'opera di Menandro (in special modo del *Misoumenos* nel caso di questa epistola), in generale della Commedia Nuova (a cui è sicuramente riconducibile l'adesp. com. fr. 1147 [= Men. fab. inc. 8.1-39, 58-129<sup>306</sup>] che la lettera rievoca) e di motivi particolarmente fortunati nella poesia ellenistica in genere, come quello del *παρακλαυσίθυρον*<sup>307</sup>. Nell'epistola il giovane Simalione lamenta di andare sempre a bussare alla porta dell'etera Petale di cui è innamorato (8.1 τὸ πολλάκις ἡμᾶς ἐπὶ τὰς θύρας φοιτᾶν), si autocompiange perché ella lo rifiuta e gli preferisce nuovi amanti, racconta di aver cercato consolazione alle sue pene notturne nel bere (8.2 ὄμην τὸν ἄκρατον ἔσεσθαι μοι παρηγόρημα [...] ὡς δὴ τὰς παρὰ τὴν νύκτα φροντίδας διωσόμενος) e dice che l'umiliazione a cui si abbassa pregandola e supplicandola è una prova d'amore di cui nessun altro sarebbe capace (8.4 ἕτερος ἂν λοιδορούμενος ἔγραφε καὶ ἀπειλῶν, ἀλλ' ἐγὼ δεόμενος καὶ ἀντιβολῶν ἐρῶ γάρ, ὦ Πέταλη, κακῶς). Gli innamorati di Men. fab. inc. 8 e del *Misoumenos* si ritraggono allo stesso modo. In particolare il primo condivide con Simalione l'affermazione della perseveranza nel presentarsi davanti alla porta chiusa dell'amata (v. 8 προσκαρτερῶ δὲ καὶ πορεύομ' ἐπιμ[ελῶς]: "persevero e vengo diligentemente") e dell'amore ineguagliabile per lei (vv. 9-10 ἐρῶ γάρ [...] / καινότα[τ]α πάντων: "perché ti amo di un amore più straordinario di tutti gli altri"); per il *Misoumenos* si possono invece citare i vv. 3 (in cui l'innamorato Trasonide menziona le φροντίδες [...] ἐρωτικαί all'interno di un'invocazione a Νύξ), 706 (in cui egli si pone nel medesimo atteggiamento di supplica nei confronti dell'amata: ἀντιβολῶ, Κράτεια, σέ) e 765-766 (con il riferimento alla μέθη); il commento di questi passi, qui citati a riprova della vicinanza degli scenari delle epistole di Alcifrone a quelli della Commedia Nuova, va però contestualizzato e approfondito e perciò rimandato alle sezioni su Trasonide nei capp. II 3.2b-c e 4.2. Simalione non viene tuttavia esplicitamente presentato come un

<sup>304</sup> Non includiamo in questo capitolo le osservazioni sui personaggi e le trame delle *Ἐπιστολαί* di Aristeneto in virtù della loro più stretta dipendenza dai *mīlites amatorii* della commedia di Menandro (in generale cfr. Drago 2007, 75). I confronti con i passi di Aristeneto verranno posti di volta in volta a margine del commento ai passi menandrei.

<sup>305</sup> Alcifrone è influenzato inoltre dalla struttura, dallo stile e dalle tecniche di caratterizzazione delle esercitazioni retoriche. Sui modelli letterari riconoscibili alle spalle di Alcifrone e sul ruolo della Commedia Nuova e menandrea rimandiamo, tra gli altri, a Fögen 2007, 182-183, Granholm 2012, 17, 20, Höschele 2014, 743-746 e 749, Shreve-Price 2014, 182 e Funke 2015, 223-227.

<sup>306</sup> Sulla paternità menandrea del frammento, certo possibile, cfr. Arnott 2000, 563-564.

<sup>307</sup> *Topos* che approfondiremo, per il suo uso in commedia e in Menandro, nel cap. II 3.2b.

soldato; la risposta di Petale in IV 9, comunque, lo assimilerebbe alla figura del *miles* comico non pagante. Come l'etera di Fenicide e la Coclide di Luciano, infatti, anche la cortigiana Petale lamenta di non essere mai stata ripagata dall'uomo con i doni che ricevono le altre etere, motivando così la sua decisione di respingere un amante che da offrirle non ha nient'altro che le sue lacrime. In 9.2 lo accusa rinfacciandogli: σοὶ δ' ἐνιαυτὸν ἐντυγχάνουσα ἀδημονῶ, καὶ αὐχμηρὰν μὲν ἔχω τὴν κεφαλὴν μηδὲ ἰδοῦσα τοῦ χρόνου τούτου μύρον, τὰ δὲ ἀρχαῖα καὶ τρύχια περιβαλλομένη ταραντινίδια αἰσχύνομαι τὰς φίλας ("Sono preoccupata perché è da un anno che ti frequento e ho i capelli sporchi per non aver visto nemmeno un unguento in tutto questo tempo e mi vergogno di fronte alle mie amiche indossando vesti tarentine vecchie e ridotte a brandelli"); chiude infine commiserandosi per non avere un "amante", bensì un "piagnone": ἐγὼ δὲ ἡ τάλαινα θρηνηδὸν, οὐκ ἐραστὴν ἔχω (9.5).

Un futuro soldato è invece il Trasonide a cui è indirizzata la lettera II 13, una delle Ἐπιστολαὶ ἀγροικαί. Tuttavia, solo il nome del personaggio richiama l'omonimo *miles* menandro<sup>308</sup>, mentre il ritratto che di lui emerge dalla lettera, immaginariamente scrittogli dalla madre Fillide, è piuttosto quello di un giovane innamorato delle armi. Fillide rimprovera infatti al figlio di trascurare le sue responsabilità nei confronti della famiglia non collaborando al γεωργεῖν (13.1), stigmatizza il suo odio per il lavoro dei campi e la sua passione per gli elmi a tre creste e gli scudi (13.2 νῦν δὲ ἀγρὸν <μὲν> καὶ γεωργίαν ἀπαναίη, κράνους δὲ ἐπαινεῖς τριλοφίαν καὶ ἀσπίδος ἐρᾶς) e lo invita ad amare l'ἀσφαλῆς γεωργία invece dei pericoli della vita del militare. La tipica millanteria di successi militari da parte di un *miles gloriosus* vero e proprio si ritrova, infine, in *Ep.* II 34, in cui il contadino che scrive si sfoga contro l'insopportabile soldato che ha conosciuto, aprendo la lettera con l'esclamazione: χαλεπὸς ἦν ἡμῖν ὁ στρατιώτης, χαλεπός. Per motivare tale affermazione il fittizio autore riporta di seguito tutti i vanti del militare, che οὐκ ἐπαύσατο ἐνοχλῶν τοῖς διηγήμασι ("non smetteva più di molestarci con i suoi racconti"), parlando dell'esercito e delle armi (34.1 δεκάδας τινὰς καὶ φάλαγγας ὀνομάζων, εἶτα σαρίσσας καὶ καταπέλτας καὶ δέρρεις), delle proprie gesta sul campo di battaglia (34.2 καὶ νῦν μὲν ὡς ἀνέτρεψε τοὺς Θράκας τὸν προηγούμενα βαλὼν μεσαγκύλω, νῦν δὲ ὡς κοντῶ διαπεύρας τὸν Ἀρμένιον ἀπώλεσεν), del bottino e delle prigioniere catturate (αἰχμαλώτους παρήγε καὶ ἐδείκνυ γυναίκας), con il lessico militare di cui abbiamo visto fare sfoggio, ad esempio, il fanfarone Lamaco. Nemmeno le molte coppe di vino che questo *miles* alcifroneo si è scolato (e che ci ricordano la descrizione di Biante del *Kolax* come bevitore più resistente di Alessandro Magno<sup>309</sup>) l'hanno distolto dalle sue ciarle: ὁ δὲ καὶ ταύτην καὶ πλείονας ἐπὶ ταύτῃ καὶ ἀδροτέρας ἐκπιῶν οὐκ ἐπαύσατο τῆς ἀδολεσχίας (34.3). L'atteggiamento spazientito ed esausto di condanna di questo contadino contro l'arroganza, l'autoesaltazione e l'ubriachezza molesta del soldato è lo stesso che assume l'adulatore Strutia nel *Kolax*, quando esplode nell'exasperata denuncia dell'odiosità di Biante del fr. 10<sup>310</sup>.

<sup>308</sup> Cfr. Höschele 2014, 745: «How can the farmer Phyllis [...] be surprised at his son's military ambitions, when he baptized him Thrasonides [...], like the soldier of Menander's *Misoumenos*?».

<sup>309</sup> Fr. 4 (vd. cap. II 2.1b).

<sup>310</sup> Al contrario, il parassita di Alciphr. III 22, probabilmente mosso dal proprio interesse personale a conservare l'approvazione del soldato che lo mantiene, prende le difese del *miles* e dichiara che egli non è geloso nei



## II 2.2

### Il caso del *miles civilis*

Una caratterizzazione dello στρατιώτης alternativa a quella del *miles gloriosus* è quella del *miles civilis*, il soldato che è fin dall'inizio cittadino della città in cui è ambientata la commedia, non è un militare di professione, ma parte per prestare un temporaneo servizio militare all'estero e torna poi a casa rivestendo i panni del *civis*.

#### Cleostrato

L'esponente che conosciamo meglio di questa categoria della commedia è Cleostrato dell'*Aspis*<sup>311</sup>. Egli è, come i soldati di Aristofane, un cittadino ateniese, ma, a differenza dei *militēs* e dei comandanti della Commedia Antica che combattono per la patria, si arruola come mercenario in Asia minore. Cleostrato entra in scena solo nel IV atto<sup>312</sup>, quando rovescia l'andamento della vicenda tornando a casa incolume mentre fino a quel momento era stato creduto morto. Il personaggio, tuttavia, è presente fin dai primi versi del dramma, prima come interlocutore apostrofato *in absentia* nel monologo dell'affezionato pedagogo Davo e poi come protagonista del racconto della battaglia in cui Davo è convinto che il padrone abbia perso la vita. Riportiamo il monologo di apertura, i vv. 1-18:

] ἡμέραν ἄγω,  
ὦ τρόφιμε, τὴν [νῦν], οὐδὲ διαλογίζομαι  
παραπλήσι' ὡς τό[τ' ἤλ]πισ' ἐξορμώμεν[ος.]  
ῥῆμην γὰρ εὐδο[ξο]ῦντα καὶ σωθέντα σ[ε]  
ἀπὸ στρατ<ε>ίας ἐν βίῳ τ' εὐσχήμονι  
ἤδη τὸ λοιπὸν καταβιώσσεσθαι τινι,  
στρατηγὸν ἢ σ[ύμ]β[ο]υλον ὀνομασμένον,  
καὶ τὴν ἀδελφὴν, ἥσπερ ἐξώρμας τότε  
ἔνεκα, σεαυτοῦ νυμφίῳ καταξίῳ  
συνοικιεῖν, ποθ<ε>ινὸν ἦκοντ' οἴκαδε,  
ἐμοί τ' ἔσεσθαι τῶν μακρῶν πόνων τινὰ  
ἀνάπαυσιν εἰς τὸ γῆρας εὐνοίας χάριν.

---

confronti delle sue etere. La natura distorta dell'affermazione è suggerita dal consueto comportamento dei soldati più tipici, che per la gelosia perdono la testa e prorompono in minacce violente come il Polemone di *Luc. D. meretr.* 9.

<sup>311</sup> I punti di distacco tra Cleostrato e gli altri *militēs* menandrei meglio noti sono rilevati da Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 25, 49 e Brown 2003-2004, 7; su Cleostrato cfr. anche MacCary 1972, 288-290, Treu 1974, 225, Ingrosso 2010, 130 e Ruffell 2014, 154 n. 18.

<sup>312</sup> Il saluto alla patria dei vv. 490-491 probabilmente coincide con l'entrata in scena del personaggio: ὦ φιλάττη [γῆ] / προσεύχομαι (il motivo del saluto al ritorno dopo una lunga assenza è caratteristico del genere teatrale, cfr. i paralleli sia tragici che comici riportati da Ingrosso 2010, 383). All'ingresso segue la scena del riconoscimento da parte di Davo (vv. 499-508), che ci è purtroppo giunta in forma gravemente mutila. L'episodio culmina nell'abbraccio tra Cleostrato e il pedagogo, che esclama ἔχω σε, un'espressione che ricorre a coronamento di molti riconoscimenti tragici (per i paralleli cfr. il cap. III 4.1 in cui sono analizzate le due più estese scene di agnizione menandree di *Perikeiromene* e *Misoumenos*).

νῦν δὲ σὺ μὲν οἶχει παραλόγως τ' ἀνὴρπασαι,  
ἐγὼ δ' ὁ παιδαγωγός, <ὦ> Κλεόστρατε,  
τὴν οὐχὶ <σώ>σασάν σε τήνδ' ἐλήλυθα  
ἀσπίδα κομίζων ὑπὸ δὲ σοῦ σεσωσμένην  
πολλάκις· ἀνὴρ γὰρ ἦσθα τὴν ψυχὴν μέγας,  
εἰ καὶ τις ἄλλος.

15

[Come è infelice] questo giorno,  
mio giovane padrone, e quanto sono lontani  
i miei pensieri dalle speranze che avevo allora, quando partii con te.  
Infatti credevo che, tornato sano e salvo e coperto di gloria  
dalla spedizione, avresti vissuto  
un'esistenza decorosa per il resto dei tuoi giorni,  
insignito della carica di stratego o di consigliere,  
e pensavo che avresti dato in moglie tua sorella,  
per la quale eri partito, a uno sposo degno di te  
al tuo sospirato ritorno a casa,  
e che io avrei ottenuto riposo dopo le lunghe fatiche,  
fino alla vecchiaia, come ricompensa della mia devozione verso di te.  
Ora invece, tu non ci sei più, strappatoci senza una ragione,  
mentre io, oh Cleostrato, il tuo pedagogo,  
giungo portando questo scudo che non ti ha salvato,  
ma che tu tante volte salvasti:  
eri un uomo coraggioso,  
come mai nessun altro.

Nella presentazione di questo personaggio, filtrata attraverso il sincero e accorato compianto del servo, il pubblico ne apprende il nome parlante (v. 14 <ὦ> Κλεόστρατε), che pone Cleostrato a fianco degli altri *militēs* comici, l'impegno nella temporanea professione di soldato, l'altrettanto tipico arricchimento grazie al bottino di guerra, ma anche la triste sorte. Infatti, Davo entra in scena assieme al corteo di prigionieri e alle bestie da soma cariche di ricchezze<sup>333</sup>, ma porta lo scudo di Cleostrato, creando uno stridente contrasto visivo tra il successo della spedizione del padrone da una parte, rappresentato dalle spoglie di guerra, e l'immagine dello scudo e i toni mesti del monologo dall'altra, che informa che egli non ne godrà mai. Lo stesso pedagogo sottolinea tale opposizione aprendo l'invocazione al τρόφιμος sul motivo dell'attuale irrealizzabilità delle speranze di gloria e riconoscimenti pubblici che nutriva per lui e del riposo dalle fatiche per sé (vv. 2-12). Con il bottino di guerra conquistato, Cleostrato avrebbe infatti potuto dare in sposa la sorella con una dote decorosa, motivo per cui era partito come mercenario (vv. 8-10), e vivere una vita onorata e dignitosa (vv. 4-6 εὐδο[ξο]ῦντα καὶ σωθέντα σ[ε] / ἀπὸ στρατ<ε>ίας ἐν βίῳ τ' εὐσχήμονι / ἤδη τὸ λοιπὸν καταβιώσεσθαί τι), fregiato del titolo di στρατηγός oppure σύμβουλος (v. 7). Sono così messi bene in luce fin dall'inizio la

<sup>333</sup> Sulle ricchezze acquisite dai mercenari durante il servizio militare si torni alle nn. 212 e 270.

generosità del soldato che ha affrontato la guerra per la sorella e gli onori e la fama che si è guadagnato sul campo di battaglia, questi ultimi in conformità con il nesso tra impegno militare e gloria che troviamo espresso con εὐδοξέω e στρατός anche dallo Pseudo Euripide nella domanda che Reso, desideroso di combattere, rivolge a Ettore: τίς δὴ μετ' αὐτὸν ἄλλος εὐδοξεῖ στρατοῦ; (“Chi dopo di lui [sc. Achille] si è conquistato un nome nell'esercito?” [Rh. 497]). Risonanza tragica ha anche l'aggettivo εὐσχήμων, usato più volte da Euripide, in riferimento sia a un'oratoria raffinata (Hipp. 490), che all'aspetto esteriore grazioso (Hec. 570), che a un portamento dignitoso (Med. 584 e cfr. anche l'avverbio εὐσχημόνως in Cratin. Nemesis fr. 115.1, con effetto comico). In relazione a Cleostrato, meritevole di essere premiato con una carica prestigiosa, Menandro usa qui questo termine per indicare il decoro che deriva dall'integrità morale (come in Plat. Resp. 413e e 554e), ma anche quello dato da una carica pubblica, vicino al significato posteriore che avrà εὐσχήμων come “rispettabile” (cfr. Phryn. ε 307 Fisch. τοῦτο οἱ μὲν ἀμαθείς ἐπὶ τοῦ πλουσίου καὶ ἐν ἀξιώματι ὄντος τάττουσιν, οἱ δ' ἀρχαῖοι ἐπὶ τοῦ καλοῦ καὶ συμμέτρου)<sup>34</sup>. Ai vv. 4-6 il tema della morte immeritata del giovane soldato, su cui è imperniato tutto il monologo di Davo e che legittima l'innalzamento del registro e dello stile dell'intero discorso alla solennità della tragedia, è inoltre enfatizzato dall'antifrastico accumulo di vocaboli riferiti al ‘vivere’ che a Cleostrato non è permesso (ἐν βίῳ, τὸ λοιπὸν, καταβιώσασθαι); a questi si aggiunge il verbo σῶζω (σωθέντα), con il medesimo effetto. Entrambi gli ambiti lessicali sono ripresi nel seguito del monologo del pedagogo, enfatizzando il rimpianto per la scomparsa del protagonista, con εἰς τὸ γήρας al v. 12 e con il poliptoto <σῶ>σασάν - σεσωσμένην ai vv. 15-16.

Prima di continuare l'analisi stilistica del monologo evidenziandone gli echi tragici, è d'obbligo rilevare che esso presenta la struttura e alcuni motivi caratteristici del lamento funebre rituale, già ampiamente commentati dagli studiosi<sup>35</sup>, tra cui spiccano l'Anrede al defunto (vv. 2 e 14, con l'apostrofe <ὦ> Κλεόστρατε, che rappresenta il picco emozionale del discorso), il contrasto tra le speranze passate e l'infelice realtà presente, nonché il confronto antitetico tra il giovane che non c'è più e l'anziano che resta e ne porta lo scudo (vv. 13-16 νῦν δὲ σὺ μὲν οἴχοι παραλόγως τ' ἀνήρπασαι, / ἐγὼ δ' ὁ παιδαγωγός [...] τήνδ' ἐλήλυθα / ἀσπίδα), e la lode alla virtù del defunto (vv. 17-18 ἀνὴρ γὰρ ἦσθα τὴν ψυχὴν μέγας, / εἰ καὶ τις ἄλλος).

Dalle parole di Davo, da cui emergono forte coinvolgimento emotivo e grande affetto<sup>36</sup>, anche lo spettatore è portato a partecipare con συμπάθεια al dolore per la morte del soldato, in diversa misura e con diversa consapevolezza secondo i vari studiosi che hanno commentato quest'aspetto;

<sup>34</sup> Sulle accezioni dell'aggettivo cfr. LSJ e, per Cleostrato, anche Ingrosso 2010, 129 *adv.* 5.

<sup>35</sup> Per la forma e i temi del θρήνος, diffuso in epica e tragedia, poesia ellenistica e iscrizioni funerarie, si vedano Battezzato 1995, 137-181 (per il lamento funebre in Euripide), De Martino 1975, 178-213 e Alexiou 2002, 131-139, 165-166 e 171-184. Per un'analisi dettagliata dell'allocuzione di Davo in questa chiave rimandiamo invece a Cassio 1978, 175-176 (il quale ribadisce l'impossibilità di individuare le fonti letterarie precise a cui l'alessandrino Menandro si rifà e rileva la necessità di tenere conto anche della pratica del rito accanto alle sue elaborazioni letterarie in Omero e nei tragici), Paduano 1980, 333, Mastromarco 1982-1983, 114, Oniga 1985, 128, Ferrari 2001, 933 e Ingrosso 2010, 123, 125, 127, 134.

<sup>36</sup> Lo sconvolgimento emozionale e la sincera tristezza del pedagogo che rimpiange di non poter vedere sistemato e felice Cleostrato saranno messi in risalto dall'atteggiamento piuttosto freddo e distaccato dello zio del defunto, Smicrine, che invece pensa a come approfittarsi del ricco bottino riportato da Davo (cfr. Cassio 1978, 176).

pare dunque opportuno chiarire la posizione su cui ci attestiamo su questa questione prima di continuare. La commiserazione del pubblico per la sorte di Cleostrato è in parte simile a quella che ispira il soldato Trasonide nel suo infelice monologo all'inizio del *Misoumenos* ed entrambi i drammi si aprono con note di dolore e tonalità tragiche che disorientano il pubblico, in quel virtuosistico gioco menandro in cui le maschere comiche degli attori, promemoria costante per gli spettatori dell'effettivo genere del dramma che stanno vedendo, contrastano con l'intensità patetica delle parole che pronunciano<sup>317</sup>. La drammaticità dello scenario delineato da Davo raggiunge però vertici più alti<sup>318</sup>, poiché ad essere compianto non è, come nel caso di Trasonide, un amore non corrisposto, bensì la morte del giovane militare, e «il tono luttuoso priva di qualsiasi connotazione comica l'incipit del dramma»<sup>319</sup>. Sarà poi il prologo divino posticipato recitato da Tyche personificata a chiarire che si tratta di un malinteso e che in realtà Cleostrato è vivo, reindirizzando così le aspettative degli spettatori verso il consueto lieto fine di una commedia<sup>320</sup>. Prima della rassicurante rettifica della divinità, invece, gli spettatori sono introdotti nella vicenda dalla prospettiva parziale e fallace del pedagogo e vi si immergono trasportati dalla pateticità del suo monologo paratragico. È giusto, a nostro parere, non sottovalutare la consapevolezza del pubblico di assistere a una commedia e il velo di ironia con cui tale consapevolezza smorzava il tono aulico del servo e l'encomiato valore del soldato<sup>321</sup>, ma concordiamo con la maggior parte degli interpreti del passo indicando l'intento principale del poeta nel calare l'inizio del dramma in una dimensione seriamente e tragicamente

<sup>317</sup> La sorpresa e lo sconcerto che il monologo di Davo devono aver suscitato nel pubblico e il superamento dei confini tra genere tragico e comico da parte di Menandro sono messi in evidenza da Del Corno 1970b, 66 (= 2005, 264), Handley 1970a, 24 (= 2001, 40. Lo studioso sottolinea la convenzionalità dell'inizio a sorpresa), Corbato 1972, 213, 217 n. 16 (= 1991, 207, 211 n. 16), Holzberg 1974, 28, Goldberg 1980, 27, Raina 1987, 22, Frost 1988, 21, Krieter-Spiro 1997, 138 n. 1 e Ireland 2010a, 73. La funzione della maschera di Davo in questa apertura spiazzante è invece sottolineata anche da Cassio 1978, 177-180, dalla stessa Raina 1987, 22 e da Cusset 2003, 132.

<sup>318</sup> Del Corno 1970b, 71 (= 2005, 270) scrive che «nell'*Aspis* spira un dolore inconsueto non tanto negli accenti [...] quanto nella sua motivazione».

<sup>319</sup> Le parole sono di Ingrosso 2010, 123, ma osservazioni simili sono formulate anche da Del Corno 1970a, 107-108 (= 2005, 294-295); 1970b, 66 (= 2005, 265); 1974, 77, Lombard 1971, 124 e Heap 1998, 244. Raccomanda cautela invece Lloyd-Jones 1971, 192-193 (= 1990, 22-23); 1971-1974, 257-259, il quale sottolinea il rischio di rendere la commedia più seria di quanto non sia, quando invece gli spettatori più smaliziati erano ben consapevoli che sulla scena comica la tragedia «è presente, ma solo da lontano», mentre Tyche interviene a spiegare come stanno davvero le cose all'eventuale spettatore «così ingenuo o così ignorante delle regole di questo genere letterario» da non percepire la presenza dell'elemento comico (1971-1974, 259). La compresenza di comico e tragico nel monologo di Davo è invece affermata da Groton 1982, 39-41, Krieter-Spiro 1997, 138 n. 1 e Gutzwiller 2000, 122.

<sup>320</sup> Su questa funzione del prologo e sull'apertura *in medias res* nella vicenda dei personaggi che Menandro ottiene posticipandolo dopo la prima scena insistono, a proposito dell'*Aspis*, Del Corno 1970a, 107 (= 2005, 294-295), Borgogno 1971, 417, Lombard 1971, 129, Dworacki 1973, 36-38, Sisti 1973-1974, 486-487, Holzberg 1974, 29-30, Goldberg 1980, 27, Groton 1982, 6-7, Raina 1987, 22-23, Zagagi 1990, 67 (= 1995, 145-146), Walton - Arnott 1996, 85-88, Cusset 2003, 54-66, Beroutsos 2005, 46, Ingrosso 2010, 180-181, Cinaglia 2014a, 118-120, Martina 2016, II, 143 e Tedeschi 2017, 130. Le modalità e gli effetti della scelta narrativa del prologo ritardato, usata da Menandro in più commedie, sono trattate a proposito dell'inizio del *Misoumenos* nel cap. II 3.2b.

<sup>321</sup> È questo il giusto approccio che permette di comprendere la comicità di Menandro secondo Cavallero 1994, 84, che sottolinea come gli spettatori sicuramente già sospettavano che l'annuncio della morte di Cleostrato nascondesse in realtà un equivoco. Cfr. anche Cusset 2003, 131-132.

drammatica. Anche sotto questo aspetto il testo del monologo è stato corredato da molti approfondimenti, a cui rimandiamo<sup>322</sup>, proponendo invece qui una nostra analisi degli elementi tragici presenti in questi versi.

Gli elementi con cui Menandro crea tale dimensione drammatica in cui si calano le parole del pedagogo sono la metrica sorvegliata<sup>323</sup>, una certa ricercatezza nella dizione, l'elaborazione stilistica e i richiami contenutistici di note scene tragiche; all'atmosfera tragica dell'inizio dell'*Aspis* contribuisce inoltre la presenza del corteo sulla scena, segno visivo concreto della guerra combattuta. Dopo l'allocuzione al padrone e l'amara constatazione di come le speranze nutrite al momento della partenza per la spedizione si siano infrante<sup>324</sup>, a partire dal v. 4 Davo dà libero sfogo ai suoi tristi pensieri in un periodo assai lungo per la poesia menandrea, che si snoda, senza sconfinare nell'affettazione, in quattordici versi, comprendendo tre infinitive rette dall'ᾠμην iniziale e a loro volta complicate dall'incalzare di quattro participi congiunti, dall'iperbato che divide τινι da βίω ai vv. 5-6 e dalla relativa del v. 8. Il periodo successivo (vv. 13-17) è invece costruito su una doppia opposizione incentrata sul giovane uomo rimpianto, la prima tra Cleostrato e Davo, la seconda tra lo scudo del soldato e Cleostrato stesso. La facile simmetria delle corrispondenze è però complicata dalla collocazione delle parole, distanziate con iperbati che rendono elaborata la frase e le danno solennità (vv. 15-16 τήνδ' ἐλήλυθα / ἀσπίδα κομίζων ὑπὸ δὲ σοῦ σεσωσμένην). Infine, il monologo è chiuso da un'affermazione breve e incisiva, che corrobora l'idea dell'ineluttabile senso di perdita per la morte del combattente ribadendone il valore senza pari (vv. 17-18 ἀνὴρ γὰρ ἦσθα τὴν ψυχὴν μέγας, / εἰ καὶ τις ἄλλος). Sia sulla tensione drammatica e sugli echi tragici delle opposizioni dei vv. 13-17 che sulla definizione di Cleostrato come τὴν ψυχὴν μέγας ritorneremo tra breve. Considerando il monologo nel suo complesso vanno invece rilevate anche alcune scelte lessicali che innalzano il registro linguistico del discorso di Davo, contribuendo a renderlo compatibile col paradigma del genere tragico. Oltre a quanto già osservato per εὐδοξοῦντα e εὐσχήμων ai primi versi, tra i termini che si addicono alla dizione tragica rientrano anche καταξίω, συνοικιεῖν, ποθεινόν, (μακρῶν) πόνων, ἀνάπαυσιν<sup>325</sup> e ἀνὴρπασαι.

---

<sup>322</sup> Ricordiamo quelli di Austin 1970, 6-7, Sandbach 1970, 133-134, Corbato 1972, 216 (= 1991, 210), Gomme - Sandbach 1973, 63-64, Webster 1974, 63-64, Del Corno 1975, 29 (= 2005, 313), Cassio 1978, 178-179 e 184 n. 28 (contenente il rilievo delle affinità strutturali tra l'*Aspis* e l'*Elena* euripidea), Blundell 1980, 71-72, Paduano 1980, 333-334, Oniga 1985, 127-131, Iversen 1998, 95-100, Tedeschi 1999, 93-95 (per cui Menandro emula i modelli tragici cui allude, quasi con l'intento di entrare in competizione con i tragediografi), Cusset 2003, 128-131, Ingrosso 2010, 125, 127, 129, 131, 134 e Martina 2016, III, 32-34 (che compila un elenco di tutti i paralleli tragici, veros per verso). La presenza di elementi tragici è brevemente riconosciuta anche da Lampignano 1971-1974, 604, Katsouris 1975a, 111 e 1975b, 107-108, Goldberg 1980, 27, Mastromarco 1982-1983, 114, Frost 1988, 21, Gutzwiller 2000, 122-123, Cannatà Fera 2003, 121-123 e Ireland 2010a, 73-74.

<sup>323</sup> I trimetri sono più regolari del consueto, le soluzioni presenti (dattili, anapesti e un tribraco in prima sede, dattili in terza sede) sono compatibili con le regole della metrica tragica e tutti i versi presentano la cesura pentemimere o eptemimere.

<sup>324</sup> La frase è purtroppo mutila; la lacuna iniziale doveva contenere l'attributo di ἡμέραν, probabilmente preceduto dalla negazione οὐ (come lascia supporre οὐδὲ διαλογίζομαι[αι] del verso successivo) e l'espressione [...] ἡμέραν ἄγω potrebbe aver riecheggiato manifestazioni di dolore tragiche, come Soph. *Ant.* 1330 (τερμίαν ἄγων ἀμέραν) e *El.* 266 (ποίας ἡμέρας δοκεῖς μ' ἄγειν) e Eur. *Hec.* 364 (λυπρὰν ἄγουσαν ἡμέραν). Per le integrazioni proposte vd. Ingrosso 2010, 124 *ad loc.*

<sup>325</sup> Cfr. in particolare Eur. *Hipp.* 190 κοῦκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις.

ποθεινός, in particolare, ricorre in Euripide a esprimere la speranza e il desiderio con cui si aspetta il ritorno di un uomo che è lontano: Elena vorrebbe rivedere Menelao in *Hel.* 540 (ὦμοι, πόθ' ἤξεις; ὡς ποθεινός ἂν μολοίς) e Ifigenia si rallegra dell'arrivo di Oreste da Argo in *I.T.* 515 (καὶ μὴν ποθεινός γ' ἦλθες ἐξ Ἄργους μολών); più avanti, la stessa Ifigenia generalizza il concetto presentandolo come universalmente valido: οὐ γὰρ ἀλλ' ἀνήρ μὲν ἐκ δόμων / θανῶν ποθεινός, τὰ δὲ γυναικὸς ἀσθενῆ (*I.T.* 1005-1006)<sup>326</sup>. Tale desiderio speranzoso animava anche la casa da cui era partito per la guerra Cleostrato, che è stato invece strappato ai suoi cari. La presunta morte del soldato è espressa con lo stesso verbo (ἀναρπάζω) con cui Elettra rimpiange l'altrettanto presunta perdita di Oreste in *Soph. El.* 847-848 ([...] ἐμοὶ δ' οὐτίς ἔτ' ἔσθ'· ὅς γὰρ ἔτ' ἦν, / φροῦδος ἀναρπασθείς).

L'*Elettra* sofoclea ha un posto d'onore anche tra i paralleli tragici più lampanti del monologo nel suo complesso. Ai vv. 1126-1170, infatti, la protagonista, come Davo nella commedia, si rivolge a quelle che pensa siano le ceneri del fratello Oreste, creduto morto come Cleostrato<sup>327</sup>. Elettra effonde il proprio dolore in un lamento funebre nel quale non mancano né la contrapposizione, ben attestata nella tradizione del θρήνος, tra il passato ricco di speranze e il presente disilluso (vv. 1127-1128 ὡς <σ> ἀπ' ἐλπίδων / οὐχ ὦνπερ ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην)<sup>328</sup>, né l'opposizione tra il nulla delle ceneri che Elettra tiene in mano e lo splendore che circondava suo fratello quando era partito (vv. 1129-1130 νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν, / δόμων δέ σ', ὦ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ' ἐγώ), lo stesso splendore che nei versi su Cleostrato è trasferito al futuro in cui sarebbe tornato a casa εὔδοξος (vv. 4-6)<sup>329</sup>. Un ulteriore parallelo tragico del *topos* del divario tra un futuro di speranze e un presente che le vede infrante si trova nel lamento di Megara in *Eur. H.F.* 460-482, in cui la madre ha davanti agli occhi i corpicini dei tre figli uccisi e apre la descrizione delle luminose vite che sarebbero toccate a questi figli di Eracle esclamando quanto amaramente sia stata disillusa nelle sue speranze: φεῦ· ἦ πολὺ γε δόξης ἐξέπεσον εὐέλπιδος, / ἦν πατρὸς ὑμῶν ἐκ λόγων ποτ' ἤλπισα (vv. 460-461).

La tragedia che è più fortemente rievocata nel monologo di Davo sono però le *Troiane* di Euripide, che presentano notevoli parallelismi, nelle parole e nei sentimenti dei loro personaggi, con la scena iniziale di questa commedia<sup>330</sup>. Verso la fine della tragedia, infatti, Taltibio fa ingresso sulla

<sup>326</sup> L'aggettivo è usato in riferimento a un bramato ritorno anche in *Soph. El.* 1103-1104.

<sup>327</sup> Altri paralleli dell'apostrofe al morto sono raccolti da Corbato 1972, 213 (= 1991, 207), Blundell 1980, 72 n. 3, che riconosce in questa tecnica un espediente «fully in the tragic –especially Sophoclean– manner» (pp. 71-72), e Ingrosso 2010, 125.

<sup>328</sup> Un simile contrasto si trova anche ai vv. 1156-1159, tra la speranza di vendicarsi di Clitennestra e il destino infelice di colui che avrebbe dovuto punirla: ταῦθ' (sc. la vendetta contro la madre) ὁ δυστυχῆς / δαίμων ὁ σός τε κάμὸς ἐξαφείλετο, / ὅς σ' ὠδέ μοι προὔπεμψεν ἀντὶ φιλάτης / μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιάν ἀνωφελῆ.

<sup>329</sup> È stato inoltre notato da Paduano 1980, 333 (poi ripreso da Oniga 1985, 127) che il sistema di rapporti affettivi dell'*Elettra* sofoclea comprende anche la figura del pedagogo, il quale diffonde la falsa notizia della morte di Oreste (come Davo, che però agisce inconsapevolmente) gettando Elettra nella disperazione. Si spinge troppo in là, invece, Poole 1978, 56 quando suggerisce che il pubblico cogliesse nell'allusione stessa al lamento di Elettra per la presunta morte del fratello la falsità della notizia dell'uccisione di Cleostrato, anticipando la successiva rivelazione di Tyche.

<sup>330</sup> Continuiamo a ritenere comunque valida la considerazione di Iversen 1998, 99 n. 20 per cui Menandro ha costruito l'aura tragica di questo monologo senza basarsi su un dramma specifico, bensì piuttosto cercando di riprodurre il tono tragico che le connota tutte; una presenza particolare delle *Troiane*, nell'atmosfera 'universalmente' tragica del discorso di Davo, ci sembra però evidente. Altri confronti con l'episodio delle

scena accompagnato da un corteo silenzioso di soldati che portano a Ecuba lo scudo di Ettore, morto combattendo, perché la regina ne faccia la sepoltura del piccolo Astianatte, esaudendo così un desiderio espresso da Andromaca (vv. 1118-1155). Dalla scenografia col corteo le analogie si estendono anche ai contenuti delle battute in cui Ecuba risponde a Taltibio: i vv. 1-18 dell'*Aspis* riecheggiano le parole colme di *pathos* che Ecuba pronuncia di fronte al bambino defunto e allo scudo di Ettore in cui giace ai vv. 1156-1206 e 1209-1225. Anche nel lamento funebre della regina sono infatti rimarcate le stesse due amare, ingiuste contrapposizioni rilevate nel monologo del pedagogo menandro. La prima è quella tra il destino di Ecuba, vecchia, che resta in vita e la triste morte del nipote, che le prometteva che si sarebbe tagliato una ciocca di capelli per onorare la morte della nonna (vv. 1180-1186). La seconda opposizione è invece quella tra le speranze infrante che si nutrivano per il futuro del piccolo Astianatte e la realtà della sua scomparsa prematura. Ecuba descrive infatti il corredo funebre del nipote come onori crudelmente tributatigli a rovescio, rimpiangendo che il bimbo riceva per la sepoltura quegli ornamenti che i genitori immaginavano di dargli in occasione delle sue future vittorie nelle gare coi cavalli o nel tiro con l'arco (vv. 1209-1213) e sottolineando come Astianatte indossi da morto le belle vesti che avrebbe dovuto sfoggiare al proprio matrimonio (vv. 1218-1220). Soprattutto, però, il riecheggiamento delle parole di Ecuba rafforza un altro aspetto contenuto nel lamento per la morte di Cleostrato, il rimpianto del suo coraggio e del suo valore militare. Da un lato, infatti, nella commedia, all'apice del suo discorso Davo porta l'attenzione sullo scudo del padrone, che egli ha tante volte saputo difendere ma che nell'ultima battaglia non ha salvato il proprietario: τὴν οὐχὶ <σώ>σασάν σε τήνδ' ἐλήλυθα / ἀσπίδα κομίζων ὑπὸ δὲ σοῦ σεσωσμένην / πολλάκις (vv. 15-17); dall'altro lato, parallelamente, nella tragedia Ecuba si rivolge direttamente allo scudo di Ettore, ricordandolo come difesa del braccio di Ettore che a sua volta era il miglior custode del suo scudo (vv. 1194-1195 ὦ καλλίπηχυν Ἐκτορος βραχίονα / σῶζουσ', ἄριστον φύλακ' ἀπώλεσας σέθεν) e più avanti chiamandolo madre vittoriosa di innumerevoli trofei passati (vv. 1221-1222 σύ τ', ὦ ποτ' οὔσα καλλίνικε μυρίων / μήτηρ τροπαίων, Ἐκτορος φίλον σάκος). Accanto al duplice concetto di salvare ed essere salvato che lega i due combattenti ai loro scudi (su cui vd. anche *infra*), si trova in entrambi i *loci*, comico e tragico, anche il rilievo del valore in battaglia dei due uomini attraverso notazioni quantitative, *πολλάκις* per Cleostrato e *μυρίων* [...] *τροπαίων* per Ettore, con la medesima funzione celebrativa delle molte battaglie vinte in passato dai due guerrieri. Nella trasfigurazione della realtà nella dimensione tragica in cui Davo immerge gli spettatori con questo suo monologo, dunque, la controparte tragica di Cleostrato non è più tanto Astianatte, quanto piuttosto l'eroico combattente Ettore: come l'eroe epico era il presidio in cui i Troiani confidavano, così Cleostrato, nella più ristretta dimensione familiare a cui fa riferimento la Commedia Nuova, è colui che provvede alla sorella; come Ettore era stato un ἀνὴρ ἄριστος (*Tr.* 395) e ἀνδρεία μέγας (*Tr.* 674), così Cleostrato era ἀνὴρ / τὴν ψυχὴν μέγας, εἰ καὶ τις ἄλλος (vv. 17-18); entrambi meritavano perciò grandi onori e invece i familiari hanno dovuto piangerne la morte. Simboli tangibili e visibili sulla scena del valore militare dei due e, al contempo, della loro morte in battaglia sono proprio gli scudi: quello di Ettore, "visione straziante" (λυπρὸν θέαμα, v. 1157), viene deposto ai piedi di Ecuba e quello di Cleostrato è probabilmente lasciato sulla soglia della porta

---

*Troiane* sono condotti da Corbato 1972, 213-216 (= 1991, 207-211), Katsouris 1975b, 108, Blanchard 1983, 149-150, Tedeschi 1999, 94-95 e Ingrosso 2010, 134-136. Sulla scena euripidea cfr. anche Battezzato 1995, 153-154.

quando Davo entra a dare la triste notizia e rimane sulla scena per tutto il I atto, come lascia immaginare il deittico usato da Tyche al v. 107 (τήνδε τήν ἀσπίδα). Va anche notata la collocazione della parola ἀσπίς nel compianto che Menandro fa pronunciare al pedagogo, che mette in risalto l'arma e accresce la solennità dell'elaborato periodo: ἀσπίδα si trova infatti in posizione enfatica all'inizio del v. 16 ed è separato con due iperbati da τήνδ' del verso precedente e σεσωσμένην, spostato in ultima sede del v. 16. Nell'*Aspis*, dunque, lo scudo non è soltanto l'oggetto che causa l'equivoco sulla morte di Cleostrato e che dà per questo il titolo alla commedia, ma, almeno nella prima scena, è anche il simbolico *trait d'union* tra il *miles* comico e l'eroe epico-tragico Ettore, consolidando l'idea che, nell'immagine tratteggiata dal pedagogo (la precisazione è d'obbligo), Cleostrato sia, per generosità e coraggio, «as close as we get in extant Menander to a traditional heroic figure»<sup>331</sup>. La differenza rispetto ai *milites gloriosi* è abissale, tanto sul fronte della sincerità della lode pronunciata dal servo che l'ha accompagnato in guerra, priva di fantasie adulatorie, quanto su quello del carattere che emerge di Cleostrato e dei sentimenti da cui è mosso, l'opposto dell'egoismo e della codardia.

Ai vv. 15-16, inoltre, Cassio ha rilevato l'abbondanza di σ, data dalle forme di σῶζω e dal pronome di seconda persona singolare, individuandovi una consapevole imitazione, da parte del poeta ellenistico Menandro, del sigmatismo che veniva sentito come tipico di Euripide<sup>332</sup>. Che si trattasse di un riconosciuto tratto stilistico caratterizzante il tragediografo è confermato dai versi di scherno che gli dedicano il contemporaneo Platone Comico (*Heortai* fr. 29 ] εἶ γέ σοι <γένειθ'>, ἡμᾶς ὄτι / ἔσωσας ἐκ τῶν σίγμα τῶν Εὐριπίδου), il quale parodia il presunto sigmatismo del tragediografo riproducendolo mentre lo critica, e poi anche Eubulo (*Dionysios* fr. 26), che mette in bocca a un personaggio che vuole difendersi da chi lo deride le citazioni di Eur. *Med.* 476 (con ἔσωσα σ' ὡς ἴσασιν [...] ὄσοι) e *Andromeda* fr. 129 Kann. (con σῶσαιμί σ')<sup>333</sup>. Non solo, tuttavia, i vv. 15-17 dell'*Aspis* rievocano nel suono gli accumuli di sibilanti con σῶζω e σύ tradizionalmente ritenuti di memoria euripidea<sup>334</sup>, ma si ispirano a Euripide anche nel contenuto. Il rapporto di mutua difesa tra il combattente e le sue armi, infatti, non si trova solo nei versi delle *Troiane* citati a descrivere Ettore e il suo scudo, ma è applicato dal tragediografo anche a Eracle e al suo arco in *H.F.* 1098-1100, in cui le opposizioni tra le armi e l'eroe e tra passato e presente sono espresse con lo stesso gioco tra forma attiva e passiva di σῶζω che ritroviamo nelle parole di Davo: πτερωτὰ δ' ἔγχη τόξα τ' ἔσπαρται πέδῳ, / ἄ πρὶν παρασπίζοντ' ἐμοῖς βραχίουσιν / ἔσωζε πλευράς ἐξ ἐμοῦ τ' ἐσώζετο ("le frecce alate e l'arco sono sparpagliati per terra, essi che prima furono compagni del mio braccio e mi proteggevano come io li proteggevo").

Accanto al dialogo con la tragedia, nella difesa di Cleostrato del suo scudo si può cogliere un'ultima, più lontana e raffinata, allusione ai passi contenenti il motivo dell'abbandono delle armi sul campo di battaglia, di cui si rovescia il contenuto secondo un procedimento che sarà caratteristico della poesia alessandrina. Secondo alcuni commentatori, infatti, nell'espressione ὑπὸ δὲ σοῦ

<sup>331</sup> Citando Gutzwiller 2000, 123. Su Cleostrato come 'eroe' si veda però *infra*.

<sup>332</sup> Cassio 1978, 178-179.

<sup>333</sup> Sulla critica del sigmatismo euripideo, che non trova sufficiente supporto nei suoi versi ma è diventata topica in commedia, e sui due passi comici menzionati cfr. Stanford 1967, 54, Hunter 1983, 119-120, Clayman 1987, Pagano 2010, 159 e Farmer 2017, 29-30, 48.

<sup>334</sup> Cfr. *e.g.* Eur. *I.T.* 1067-1069.



σεσωσμένην dei vv. 15-16 può celarsi un'eco antifrastica dell'αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα del v. 3 del famoso fr. 5 W.<sup>2</sup> di Archiloco: mentre Archiloco ha preferito salvare se stesso gettando lo scudo, Cleostrato l'ha difeso fino alla morte<sup>335</sup>. Per gli spettatori che avessero colto il riferimento letterario, la caratterizzazione indiretta di Cleostrato come modello di virtù militare agli antipodi del *miles gloriosus* avrebbe raggiunto qui il culmine della sua manifestazione.

Nella lode che Davo tesse del padroncino merita infine qualche altra osservazione l'espressione dei vv. 17-18 già ricordata, τὴν ψυχὴν μέγας, / εἰ καὶ τις ἄλλος, solitamente tradotta con "coraggioso come nessun altro", in riferimento alla forza d'animo e al valore che Cleostrato dimostrava in guerra. L'"animo grande" è infatti una qualità menzionata anche in tragedia, in riferimento ad Aiace, ascritto tra αἱ μεγάλοι ψυχαί nell'omonima tragedia sofoclea (v. 154), e ai figli maschi degli Argivi che sono caduti sotto le mura di Tebe nelle parole di Iri in Eur. *Suppl.* 1102-1103 (ἀρσένων δὲ μείζονες / ψυχαί). Considerando sempre gli usi del termine in senso positivo (senza sfociare nei significati deteriori di arroganza o ambizione), la μεγαλοψυχία è però anche una virtù morale di grandezza e forza interiore che esula dall'ambito dell'ἀρετή eroica o militare, come dimostra l'uso del termine da parte di Aristotele, il quale la descrive come κόσμος τις τῶν ἀρετῶν ("una sorta di ornamento delle virtù") e ἀρετὴ παντελής ("virtù perfetta") in *E.N.* 1124a<sup>336</sup>. La μεγαλοψυχία comprende in effetti tutte le virtù: il magnanimo è colui che non si perde nelle piccole cose, ma si eleva a quelle superiori e più degne, non si cura di onori, ingiurie, lodi o biasimi tributatigli dalle persone dappoco e guarda con distacco al potere e alle ricchezze terrene, si atteggia con calma e gravità, prova gioia e dolore con moderazione e non si lascia toccare dalla mutevolezza della fortuna. La comprensione del più ampio significato che può assumere il termine permette di cogliere, oltre all'esaltazione del coraggio di Cleostrato (che resta il senso primario del sostantivo nel nostro passo), l'ulteriore indicazione che egli fosse spinto a combattere da un'alta virtù morale.

Sbaglieremmo, tuttavia, a non rilevare una vena di ironia nel fatto che è definito μεγαλόψυχος un soldato che non è morto combattendo gloriosamente in combattimento (come aveva fatto Ettore), ma quando l'esercito è stato colto di sorpresa dai nemici mentre gozzovigliava, come presto racconterà Davo. Guardando all'"eroe" Cleostrato da questa prospettiva, anche il suo nome altisonante che significa "famoso nell'esercito" (o "con un esercito glorioso") si vela di ironia<sup>337</sup>, in quanto esso non appartiene a un guerriero che combatte per il κλέος e per difendere la patria (le ragioni che animavano Ettore), ma per offrire una dote decorosa alla sorella, in funzione del benessere economico della propria famiglia. Non va dimenticato che Cleostrato rimane di fatto un eroe comico, il cui orizzonte è quello familiare e quotidiano della *Nea*, e che la dignità e l'esaltazione

<sup>335</sup> Sul frammento archilocheo rimandiamo al cap. II 1.1; lo confrontano con le parole di Davo già Del Corno 1975, 29 (= 2005, 313), Mastromarco 1982-1983, 115-116 e Ingrosso 2010, 136.

<sup>336</sup> Cfr. anche *E.E.* 1232a, Ps. Arist. *De virt. et vit.* 1250b e Theophr. fr. 449a Fort. Per il significato del termine nell'etica aristotelica e peripatetica rimandiamo in particolare a Knoche 1935, 29-44 (= 1962, 52-64; lo studioso applica le riflessioni aristoteliche alla concezione latina della *magnitudo animi*), Gauthier 1951, 55-118, Barigazzi 1965a, 41, Gutzwiller 2000, 123 n. 52 e Ingrosso 2010, 137, cui si possono aggiungere Lombard 1971, 134, Gutzwiller 2000, 123 n. 52 e Ireland 2010a, 74-75 *ad v.* 17 che interpretano il termine nell'*Aspis* tenendo conto anche di Aristotele.

<sup>337</sup> Interpretazioni del nome in chiave sarcastica sono suggerite anche da Groton 1982, 11 e Ingrosso 2010, 134.

conferitegli dai parallelismi con i ‘veri’ eroi tragici comportano sempre anche il rilievo della lontananza dei due mondi. Questa percezione non intacca affatto, però, la ben maggiore lontananza che separa il ritratto di Cleostrato da quelli dei tipici soldati fanfaroni e bugiardi della commedia.

La caratterizzazione del *miles civilis* continua a essere delineata per bocca di Davo nel racconto, ai vv. 23-84, prima dell’attacco nemico che coglie impreparato l’esercito di Cleostrato, immerso nella baldoria per la vittoria ottenuta durante il giorno, e poi del presunto ritrovamento del corpo del padrone. Il pedagogo si era messo in viaggio verso casa la sera stessa della vittoria, avendo ricevuto il compito di portare il bottino del padrone da un amico a Rodi; aveva poi fatto ritorno per cercare Cleostrato, di cui avrebbe trovato lo scudo accanto a un cadavere sfigurato e ormai irrecognoscibile per il tempo in cui era stato esposto alle intemperie. La narrazione è rivolta all’avido zio di Cleostrato Smicrine<sup>338</sup>, che con le sue domande funge da πρόσωπον προτατικόν, esortando Davo a raccontare (vv. 19-20 πῶς δ’ ἀλώλετ’, ἢ τίτι / τρόπω; 22 ὅμως διήγησαι τὸ πράγμα Δάέ μοι e 39 τί οὖν δὴ γίνεται;) e poi a fornire alcuni dettagli importanti sul presunto riconoscimento del corpo di Cleostrato (vv. 70-71 ἐν δὲ τοῖς νεκροῖς / πεπτωκότ’ εἶδες τοῦτον; e 74 πῶς οὖν οἶσθ’;), permettendo così che anche il pubblico venga informato. Il personaggio fa anche da contraltare comico e prosastico dei sentimenti e dei toni del pedagogo, assorbito com’è nella logica dell’arricchirsi<sup>339</sup>. L’attesa dell’esposizione degli eventi è però

---

<sup>338</sup> La questione del momento in cui Smicrine fa ingresso in scena è dibattuta. Secondo alcuni studiosi (e.g. Sandbach *ap.* Austin 1970, 7 *ad v.* 18, Lampignano 1971-1974, 602-607 [che rintraccia nell’*Aspis* la tipica sequenza con cui in tragedia si succedono l’annuncio della sventura, la reazione stupita o addolorata, la richiesta di maggiori dettagli e il racconto], Gomme - Sandbach 1973, 63, Blundell 1980, 72, Frost 1988, 22, Blume 1998, 148 n. 58 e Ireland 2010a, 75 *ad v.* 18) il personaggio entrerebbe all’inizio del dramma insieme a Davo, mentre secondo altri (tra cui Austin 1970, 7 *ad v.* 18, Del Corno 1971, 31 con n. 5, Gaiser 1971, 27, Paduano 1980, 333 [dubbiosamente], Jacques 1998, XXVIII, Ferrari 2001, 934, Beroutsos 2005, 22 e Ingrosso 2010, 123) lo zio di Cleostrato raggiungerebbe il pedagogo sulla scena poco dopo il suo arrivo, uscendo di casa forse attirato dal rumore del corteo, comunque sicuramente in tempo per apprendere la notizia della morte del nipote. Una terza ricostruzione è stata proposta da Lattarulo 1992-1993, 274-283, per cui Smicrine era già uscito di casa quando il pedagogo giunge sulla scena da una parodo pronunciando il suo *Zutrittsmonolog* senza avvedersi della presenza dell’altro. La prima ipotesi, per cui Davo e Smicrine entrano contemporaneamente, impone di giustificare il monologo a cui si lascia andare Davo senza prestare attenzione all’altro personaggio; l’idea che il profondo dolore del pedagogo lo renda noncurante di Smicrine non convince appieno. L’ipotesi che ci sembra più verosimile è la seconda, per cui si immagina che Smicrine esca di casa richiamato dal rumore del corteo che si avvicina ma resti in disparte, e che Davo non si accorga della sua presenza fino al suo intervento al v. 18, quando si avvicina al pedagogo. Se si assume che Smicrine raggiunga Davo in un secondo momento, va però data una spiegazione all’assenza di saluti tra i due, che non si vedevano da molto tempo. Il fatto che si chiamino per nome non sembra sufficiente (serve piuttosto a presentare i personaggi al pubblico al loro primo ingresso), ma sono stati addotti come ragione della mancanza di convenevoli il carattere insensibile di Smicrine o lo shock per la notizia della morte di Cleostrato. Forse la focalizzazione della scena sulla morte di Cleostrato sia prima sia dopo che Smicrine instauri un dialogo con Davo favorisce l’assenza dei saluti e, soprattutto, non risulterebbe nemmeno naturale che Smicrine, sentita la notizia della morte del nipote, pensasse a salutare il pedagogo. La sua esclamazione dei vv. 18-19 τῆς ἀνεπίστου τύχης, / ὦ Δάε (“Che sventura inaspettata, Davo!”) sembra una reazione più spontanea e anche la replica di Davo δεινῆς è in accordo con la tristezza del personaggio, disinteressato ai convenevoli; Smicrine passa poi subito a informarsi su come la disgrazia sia avvenuta.

<sup>339</sup> Il contrasto tra i due personaggi è rilevato da molti studiosi, tra cui rimandiamo e.g. a Goldberg 1980, 33 e Cavallero 1994, 84-85.

accresciuta dalla prima risposta sentenziosa di Davo alla richiesta di dettagli di Smicrine: στρατιώτη, Σμικρίνη, σωτηρίας / ἔστ' ἔργον εὐρεῖν πρόφασιν, δλέθρου δ' εὐπορον ("Per un soldato, Smicrine, è difficile trovare un motivo per salvarsi la vita, mentre è fin troppo facile trovarne uno per morire" [vv. 20-21])<sup>340</sup>. Oltre a contribuire a formare un'aura di aspettativa per il resoconto, la massima, di ispirazione euripidea per il marcato sigmatismo, è un'ulteriore, indiretta dichiarazione del coraggio e della virtù di Cleostrato, che ha affrontato la dura vita del soldato. Il racconto del pedagogo è poi incorniciato dai tipici marcatori di un'ἀγγέλου ῥήσις della tragedia, un'impostazione narrativa con cui Menandro mantiene seria la presentazione delle imprese di questo *miles*. Calandosi nei panni del nunzio tragico, infatti, Davo inizia con un'ἔκφρασις τόπου (vv. 23-24 ποταμός τις ἐστὶ τῆς Λυκίας καλούμενος / Ξάνθος) introdotta dalla formula comprendente verbo 'essere' intransitivo, aggettivo indefinito e sostantivo che ha paralleli, oltre che in tragedia e commedia, anche nell'epica e nelle narrazioni storiografiche<sup>341</sup>. Il pedagogo concluderà poi simmetricamente, al v. 84, con la classica formula di chiusura del messaggero drammatico: ἀκήκοάς μου πάντα ("Hai ascoltato ogni cosa", "Questo è tutto")<sup>342</sup>. Il racconto rientrerebbe inoltre nel novero dei discorsi dei messaggeri tragici anche perché consiste nella narrazione di eventi che si immaginano essersi verificati fuori scena nel corso del dramma o in un momento di poco precedente (è questo il caso dell'*Aspis*) e perché include uno scambio di battute tra il messaggero (Davo) e l'interlocutore (Smicrine) prima del racconto dei fatti vero e proprio; tale breve dialogo in cui l'interlocutore esorta impazientemente o chiede di essere ragguagliato precede molte ἀγγέλου ῥήσεις tragiche<sup>343</sup>. La *Schlachtberichte* del pedagogo, tuttavia, non ha la stessa intensa drammaticità del suo monologo iniziale né delle ῥήσεις dei messaggeri tragici e si colloca piuttosto nella tradizione della storiografia militare, narrando «un episodio che potremmo immaginare di leggere in un'opera storica che narri fatti avvenuti in Oriente alla fine del quarto secolo»<sup>344</sup>. Gli eventi sono infatti descritti con vivido realismo, il metro ridiventa il normale trimetro comico, il lessico è quello di una prosa sciolta e abbondano vocaboli e *iuncturae* propri della narrazione storica in generale, a partire dal verbo διηγείσθαι nell'invito a raccontare di Smicrine (v. 22), che ricorda le introduzioni al racconto di un fatto negli storiografi (cfr. *e.g.* Thuc. VI 54.1 ἦν ἐγὼ ἐπὶ πλέον διηγησάμενος e Xen. *Hell.* IV 3.16 διηγῆσομαι δὲ καὶ τὴν μάχην). Paralleli nel genere storiografico sono

<sup>340</sup> La sentenza è stata inclusa da Stobeeo nel suo *Anthologion* (IV 12.6 [II 343 H.]).

<sup>341</sup> Si confrontino *e.g.* Aesch. *Pers.* 47 e *Pr.* 846, Soph. *Tr.* 237, 752-753 e fr. 255 R. e Eur. *Andr.* 733, *Bacch.* 1051, *El.* 1258, *Hipp.* 1199, *I.T.* 262 e *Suppl.* 1197; Ar. *Av.* 1482, 1553, Eup. *Poleis* fr. 249, Hermipp. inc. fab. fr. 77.6, Plaut. *Amph.* 203-204 e *Trin.* 12 e Ter. *Heaut.* 96, 902; Hom. *Il.* II 811; XI 711; 722; XIII 32 e *Od.* IV 844; XIII 96, Antim. fr. 2 Wyss, Ap. Rh. I 936 e Nonn. XLI 14. Rimandiamo a Oniga 1985, 133 nn. 93; 95 e a Ingrosso 2010, 146 per i riferimenti bibliografici degli studi che trattano l'uso di questa tecnica narrativa nei singoli generi letterari; sui modelli letterari rievocati dai vv. 23-24 cfr. anche Austin 1970, 8 *ad v.* 23, Del Corno 1970b, 67 (= 2005, 266); 1974, 78, Lombard 1971, 131, Gomme - Sandbach 1973, 65 *ad v.* 23, Holzberg 1974, 95, Goldberg 1980, 33, Paduano 1980, 334, Oniga 1985, 132-133, Raina 1987, 22 (secondo la quale il racconto è «tutto intessuto di stilemi tragici», ma vd. *infra*), Lattarulo 1992-1993, 284 con n. 39 (a p. 285 lo studioso individua altri tratti caratteristici delle ῥήσεις dei nunzi tragici), Jacques 1998, 4, Iversen 1998, 101 e Ireland 2010a, 75 *ad v.* 23.

<sup>342</sup> Si confrontino Aesch. *Ag.* 582, Soph. *Ai.* 480 e *Ph.* 389, 620, Eur. *Med.* 354 e *Ph.* 1012 e Ter. *Hec.* 194.

<sup>343</sup> Cfr. *e.g.* Eur. *Bacch.* 1041-1042, *H.F.* 919-921, *Hipp.* 1171 (in cui l'interrogativa πῶς καὶ διώλετ'; di Teseo è molto vicina alla domanda di Smicrine del v. 19 πῶς δ' ἀπώλετ' [...]); *I.A.* 1539, *Or.* 1380 e *Suppl.* 647-649. Sullo schema narrativo in cui si inserisce la ῥήσις di Davo si sofferma Lombard 1971, 130.

<sup>344</sup> Questa la condivisibile impressione di Oniga 1985, 135.

stati individuati dai commentatori anche per termini ed espressioni nel seguito del racconto<sup>345</sup> ed è stato messo in luce, con la citazione di altri *loci* degli storiografi, che l'epopea del mercenario Cleostrato descritta da Davo si rifà al genere storiografico anche nei contenuti, dal momento che include il motivo ricorrente dell'imboscata, subita mentre si gode la vittoria riportata e si sottovaluta il nemico (vv. 45-49 - Xen. *Hell.* III 2.2-5), la tecnica dei nemici di ripararsi dall'esercito greco sulle montagne (vv. 25-26 - Xen. *An.* VII 4.2), la lista dei beni conquistati e l'invio della propria parte di bottino in una città alleata (vv. 34-39 - Xen. *Hell.* IV 1.24 e *An.* IV 3.25; VII 4.2) e la tecnica di nascondersi dietro un'altura per eludere le sentinelle (vv. 41-43 - Xen. *Cyr.* III 3.28)<sup>346</sup>. Nell'ottica della caratterizzazione di Cleostrato, questa percepibile variazione stilistica dal patetismo riflessivo del monologo a un tono più narrativo e storiografico aggiunge all'immagine del mercenario la concretezza di reali operazioni di guerra, un aspetto del tutto estraneo alle mirabolanti battaglie millantate dai soldati spacconi. Nello stile piano dell'esposizione storiografica spiccano comunque alcune note più patetiche e accorate, che ricordano il coinvolgimento emotivo iniziale di Davo e marcano il momento saliente del racconto, ovvero l'attacco inaspettato dei nemici. In particolare si notino l'anafora del pronome ἐγώ all'inizio e alla fine del v. 40, che apre la descrizione dell'accaduto<sup>347</sup>, e le due serie asindetice nella descrizione dell'assalto nemico ai vv. 58-59 (ἀκούω θόρυβον οἰμω[γῆ]ν δρόμον / ὄδυρμόν, ἀνακαλοῦντας αὐτοὺς ὀνόματι ["sento rumori, gemiti, corse, lamenti, persone che si chiamano per nome"]) e 62-63 (οἱ δ' ἐπέρρεον / ἵππεις, ὑπασπισταί, στρατιῶται ["affluivano cavalieri, fanti, soldati"]), che accelerano il ritmo e comunicano così sia l'agitazione dell'imboscata che lo sconvolgimento del pedagogo-ἄγγελος. A colpire i lettori moderni è poi il dettaglio realistico, dipinto da Davo, dei volti dei soldati uccisi, sfigurati a causa dell'esposizione alle intemperie, descritti ai vv. 72-74: τετάρτην ἡμέραν / ἐρρι<μ>μένοι γὰρ ἦσαν ἐξωδηκότες / τὰ πρόσωπα ("abbandonati a terra per quattro giorni, avevano volti tumefatti")<sup>348</sup>. È questa l'immagine del *civis-miles* Cleostrato che si imprime nella mente degli spettatori fino alla rivelazione di Tyche che il soldato è soltanto stato fatto prigioniero, un'immagine ben lontana dalla falsa imbattibilità degli

<sup>345</sup> Per ἐκλελοίπότες / τὸν χάρακα (vv. 29-30) cfr. e.g. Polyb. I 15.4, per τὰς κώμας ἐπόρθουν (v. 30) cfr. e.g. Xen. *An.* VII 7.3 e Polyb. V 8.4, per αὐτομόλων [...] πεπυσμένοι (vv. 43-44) Thuc. II 57.1, per τὴν δύναμιν ἐσκεδασμένην (v. 44) Diod. Sic. II 34.1, per ἄφνω ἐπιπίπτουσιν (v. 49) Thuc. III 3.3, per χάρακα βαλόμενοι (v. 64) Polyb. III 101.2, per οἱ [...] <δι>εσκεδασμένοι / ἐν ταῖς προνομαῖς (vv. 66-67) Dion. Hal. III 40.4-5 (con la forma semplice σκεδάννυμι); per l'uso di ἀτάκτους e καταφρονεῖν (vv. 28-29) in riferimento allo scompiglio di un esercito che sprezza il nemico e non mantiene i ranghi cfr. App. *Bell. civ.* III 8.56 e per quello di ἐπιρρέω per l'affluire di soldati (vv. 62-63) cfr. e.g. Hdt. IX 38.2.

<sup>346</sup> Cfr. le note, più o meno complete, di Austin 1970, 8-9, 11, Del Corno 1970b, 67 (= 2005, 265) e 1974, 77, Gomme - Sandbach 1973, 65-69, Paduano 1980, 335, Oniga 1985, 135-142, Jacques 1998, 4-7, Tedeschi 1999, 83-84 n. 7 e Ingrosso 2010, 145, 147-150, 152-155, 157-158, 160-162, 170.

<sup>347</sup> Sull'uso di Menandro dell'anafora del pronome personale come segnale dello stato emotivo di grande agitazione dei personaggi si confrontino i paralleli richiamati da Ingrosso 2010, 154.

<sup>348</sup> Amott 1975, 152-153 vi coglie la volontà di Menandro di rappresentare un vivido particolare della guerra che stava logorando Atene in quel tempo. Notiamo che con gli stessi termini è descritto anche il viso gonfio di Gorgo, che viene picchiato dal soldato Dinomaco, suo rivale in amore, in Luc. *Dial. meretr.* 15.1: τὸ πρόσωπον ὄλον ἐξώδηκεν αὐτοῦ καὶ πελιδὸν ἔστιν; per ἐξοιδάω cfr. anche Eur. *Cycl.* 226-227, in cui Sileno è ritratto come un vecchio con il viso gonfio di percosse (γέροντά τε πληγαῖς μέτωπον [...] ἐξωδηκότα).

ἀλαζόνες στρατιῶται e dal desiderio di morire per la perdita dell'amata espresso dai soldati innamorati menandrei.

Quella di Cleostrato è così la figura su cui sono incentrati i momenti di maggiore intensità drammatica della commedia, ma, entrando in scena solo verso la fine del dramma, il personaggio non ne è il vero protagonista, come saranno invece i *milites amatorii* Polemone, Trasonide e Stratofane. Proprio poiché il motore della vicenda drammatica è la sua presunta morte, pianta con grande *pathos* e deplorata per aver portato via un tanto valoroso soldato, il soldato è caratterizzato in modo indiretto, tramite le parole degli altri personaggi, e mancano le scene salienti in cui egli dà voce ai suoi sentimenti o agisce portando avanti l'intreccio. È presumibile, comunque, che Cleostrato entrasse in scena nel IV atto con la maschera e il costume e la spada tipici di tutti gli *στρατιῶται* della *Nea*, e sappiamo che l'*Aspis* condivide anche la stessa conclusione dei drammi incentrati sui *milites amatorii*. Il destino di Cleostrato si allinea infatti a quello di Polemone, Trasonide e Stratofane quando celebra il proprio matrimonio nell'ultima scena dell'opera. Nel suo caso, tuttavia, le nozze non sanciscono l'adozione di un nuovo stile di vita cittadino, bensì il ritorno del *civis* alla sua condizione normale, dopo la parentesi dell'arruolamento mercenario.

### Moschione

Un accenno va fatto, in questo capitolo, anche al V atto della *Samia*. Nella commedia Moschione è il giovane cittadino protagonista che ha avuto un figlio fuori dal matrimonio da Plangone, la ragazza di famiglia cittadina che egli ha promesso di sposare e di cui è innamorato. Ai vv. 634-638, però, Moschione finge di partire come mercenario per far pesare al padre Demea l'errato sospetto che egli avesse avuto un figlio con Criside, etera di Demea: ἀλλὰ τῷ λόγῳ μόνον, / εἰ μὴθ' ἄλλ', αὐτὸν φοβῆσαι βούλομαι / φάσκων ἀπαίρειν ("ma almeno a parole, se non posso altrimenti, voglio spaventarlo minacciando di partire" [vv. 634-636]). La decisione di andarsene per un periodo di servizio militare è però esibita dal giovane con la speranza che il padre non lo lasci partire ma lo scongiuri di restare, e l'idea che invece Demea possa reagire diversamente e non opporsi al suo falso intento di farsi soldato fa tentennare Moschione: ἂν δέ μου / μὴ δέητ', ἄνδρες, καταμένειν, ἀλλ' ἀποργισθεὶς ἐᾶ / ἀπιέναι [...] τί δεῖ ποεῖν; ("Ma che devo fare, amici, se non mi prega di rimanere ma si arrabbia e mi lascia andare?" [vv. 682-684]). Mostrando esitazione nel mettere in atto il proprio piano, il giovane si rivela meschino e pusillanime, proprio l'immagine di sé per contrastare la quale (vv. 633-634 οὐ μὴν ταπεινῶς οὐδ' ἀγεννῶς παντελῶς / παριδεῖν με δεῖ τοῦτ') aveva deciso di farla pagare al padre e di fingere la partenza come mercenario<sup>349</sup>. Lo stesso nome Μοσχίων, che questo giovane condivide con i cittadini della *Perikeiromene* e del *Sikyonios*, doveva suonare in contraddizione con la possibilità di una carriera militare<sup>350</sup>. Certo il Moschione della *Samia* non ricopre il ruolo del rivale in amore di un

<sup>349</sup> La *iunctura* formata dai due aggettivi *ταπεινός* e *ἀγεννής* è comune in prosa per indicare persone e atteggiamenti meschini e vigliacchi (cfr. e.g. Plut. *Ant.* 33.3-4, *Arist.* 1.5 e *Dem.* 30.4 e Luc. *Calumn. non tem. cred.* 24.3).

<sup>350</sup> Sul nome Moschione e i ruoli e i tratti caratteriali dei personaggi menandrei che lo portano cfr. anche Blume 1974, 253, Nicastrì 1978, 170, Barton 1990, 29 («the various 'Moschion' characters are young, weak, and inclined to sexual misconduct»), Ferrari 1996, 239-241 (= 2001, XXXIV-XXXVI), Lamagna 1994, 63-64 (il quale descrive il personaggio della *Perikeiromene*, ma le cui osservazioni possono essere estese anche agli altri) e Maquieira

soldato che hanno i Moschione di *Perikeiromene* e *Sikyonios*, ma mostra di condividere con loro l'età e lo status sociale del νεανίσκος cittadino<sup>351</sup>, nonché alcuni aspetti della personalità. La corrispondenza tra un dato nome e un preciso ruolo drammatico, infatti, non è assoluta, ma il nome resta un indizio rivelatore del 'tipo' del personaggio che lo porta, comprese le sue condizioni di vita e certi suoi tratti caratteriali<sup>352</sup>. Anche Donato, del resto, assicura che i nomi dei personaggi comici dovevano avere una motivazione e un'etimologia e che sarebbe stato insensato, da parte del commediografo, dare un nome incoerente col personaggio o uno status che divergesse dal nome<sup>353</sup>. Per quanto riguarda il carattere, si può notare che i tre Moschione condividono l'atteggiamento del seduttore, un certo egocentrismo e l'irrisolutezza nell'affrontare le situazioni difficili che loro stessi hanno creato. Il giovane della *Samia*, in particolare, seduce Plangone, ma non sa mettere subito in pratica la promessa di sposare la ragazza e di assumersi la responsabilità del figlio che è nato loro perché non riesce a confessare al padre ciò che ha fatto e a dirgli la verità sul bambino. Nel dialogo col servo Parmenone dei vv. 63-69 Moschione ammette, infatti, di sentirsi vigliacco e di vergognarsi di fronte al padre, e ha bisogno di essere spronato da Parmenone a comportarsi da uomo:

- |      |  |    |
|------|--|----|
| (ΠΑ) | ἀλλ' ὅπως ἔσει<br>ἀνδρείος εὐθύς τ' ἐμβαλεῖς περὶ τοῦ γάμου<br>λόγον.            |    |
| (ΜΟ) | τίνα τρόπον; δειλὸς ἤδη γίνομαι<br>ὡς πλησίον τὸ πρᾶγμα γέγονε.                  | 65 |
| (ΠΑ) | πῶς λέγεις;  |    |
| (ΜΟ) | αἰσχύνομαι τὸν πατέρα.   |    |
| (ΠΑ) | τὴν δὲ παρθένον<br>ἦν ἠδίκηκας τὴν τε ταύτης μητέρα<br>ὅπως— τρέμεις, ἀνδρόγυνε; |    |

---

Rodríguez 2008, 328 (che osserva che il significato del nome «“el tenero” puede responder por un lado a la juventud e inexperiencia del personaje, pero también a su ardor sexual»). Forse anche in *Karchedonios*, *Kitharistes*, *Plokion*, *Thrasyleon* (se P. Ant. 55 è ascrivibile a questa commedia [vd. cap. II 2.1b]) e nella *fabula incerta* del Cairense (P. Cair. 43227) comparivano dei Moschione caratterizzati come quelli di *Samia*, *Perikeiromene* e *Sikyonios*, soprattutto in quanto seduttori di giovani cittadine che poi sposano in matrimoni riparatori (cfr. Ferrari 1996, 239-240 n. 54 [= 2001, XXXV n. 1] e Blanchard 2013, 202-203; 2016, 117, 151; per la ricostruzione della *fabula incerta* del papiro del Cairo cfr. anche Gomme - Sandbach 1973, 683-684, Arnott 2000, 427-430, Ferrari 2001, 1037-1038 e Blanchard 2013, 201-202).

<sup>351</sup> Per quanto riguarda la maschera del Moschione della *Samia*, in base alle descrizioni di Polluce, quella del πάγχρηστος νεανίσκος (“il giovane perfetto”) ci sembrerebbe particolarmente adatta; su questa maschera cfr. Bernabò Brea 1981, 157-162; 2001, 186-191 e Webster 1995<sup>3</sup>, I, 15-16 e si confrontino anche le altre opzioni di maschere elencate da Polluce contemplate da Furley 2015, 21 a proposito del Moschione nella *Perikeiromene*.

<sup>352</sup> A proposito del rapporto tra nome e personaggio rimandiamo a Gomme - Sandbach 1973, 465, Barton 1990, 28-30, Wiles 1991, 91-93, Guida 2007, 331, Maquieira Rodríguez 2008, 320-321 e Ruffell 2014, 146, 160; in particolare, Guida rimarca l'esistenza di un «legame univoco» tra il nome e «un preciso tipo di maschera, contrassegnato da una determinata tipologia fisica, da specifici aspetti caratteriali e da un'età fissa».

<sup>353</sup> Don. *Comm. Ter. Adelp.* 26 (II 12 Wessn.) *nomina personarum, in comoediis dumtaxat, habere rationem et etymologiam. etenim absurdum est comicum [...] vel nomen personae incongruum dare vel officium, quod sit a nomine diversum.*



restare e di dover perciò partire davvero per la guerra: l'immagine di Moschione che indossa la *χλαμύς* e tiene in mano la *σπάθη* (v. 687) per diventare un *miles civilis* risulta inverosimile e grottesca<sup>357</sup>.

## II 2.3

### La novità rappresentata dal *miles amatorius*

Riprendendo quanto già anticipato sull'innovazione apportata al panorama dei tipi comici dai soldati menandrei di *Perikeiromene*, *Misoumenos* e *Sikyonios*, è opportuno confrontarsi con la posizione assunta da Ruffell, per cui «Menander largely plays against expectations –not so much to reverse expectations as to enrich characterization both of the typical characters themselves and those with whom they are interacting» e che indica nei *milites* Polemone, Trasonide e Stratofane tre “good examples” di tale osservazione<sup>358</sup>. Limitare la novità delle caratterizzazioni di Menandro a un arricchimento dei personaggi standardizzati della *Nea* e rinunciare a cogliere l'efficacia teatrale che deriva ai *milites* menandrei dal contrasto con l'immaginario del pubblico non consente di capire e apprezzare fino in fondo la profondità dell'innovazione di Menandro, che in questi soldati è invece in special modo evidente<sup>359</sup>. Col *miles amatorius*, infatti, il commediografo di fatto porta in scena un *adulescens* innamorato vestito da militare, dando così nuovo colore a una figura che si era ormai stabilmente tipizzata<sup>360</sup>.

Il sovvertimento delle aspettative del pubblico operato da questi *στρατιῶται* è sottolineato dal loro mantenimento degli elementi esteriori che contraddistinguevano i tipici soldati della *Nea*. La maschera e il costume, a cui si aggiunge il nome, sono infatti punti di riferimento che permettono agli spettatori di orientarsi alla prima apparizione di un personaggio. Portando sulla scena *milites* che indossano la maschera propria del soldato e ne hanno il caratteristico *redende Name*, il poeta crea un orizzonte di attesa destinato a infrangersi con la progressiva rivelazione del *τρόπος* del soldato, che emerge nella nuova profondità e sincerità del suo sentimento per l'amata e nella sofferenza per l'allontanamento di lei. Nel seguito della commedia, quando l'indole del *miles amatorius* è stata svelata, maschera, costume e nome con essa discrepanti conservano la funzione di enfatizzare

---

<sup>357</sup> Similmente Sommerstein 2013, 293 *ad v.* 631 osserva: «the word (sc. ἀνδρείον, pronunciata da Moschione che si illude di non poter compiere nulla di coraggioso solo perchè Amore non gli permette di lasciare Plangone) makes us wonder how well a young man who did not have the courage to tell the truth to his father until it was almost too late, and who then ran away from one unarmed old man, would be likely to fare as a soldier».

<sup>358</sup> Ruffell 2014, 153.

<sup>359</sup> È dunque esatta l'analisi di Ireland 2010b, 362: «Menander often seems to take what we might regard as Middle Comedy stereotype and to create surprise by reversing expected traits. Among the best examples of such variation is the depiction of soldiers». Sulla rottura percepita dal pubblico nel carattere del *miles amatorius* di Menandro rispetto alla tradizione comica pongono l'accento anche Wehrli 1936, 110, MacCary 1972, 279-192, 297-298, Webster 1974, 22, Gil 1975, 81-82, Hunter 1985, 66, 68-69, Brown 1987, 188, Nesselrath 1999, 1217, Blume 2001, 178, 192-193 e Konstantakos 2015a, 42.

<sup>360</sup> Il trasferimento di qualità dal personaggio del giovane che soffre per amore al soldato è colto da Duckworth 1994<sup>2</sup>, 28, che rileva come Polemone in particolare sia «far less the braggart warrior than a jealous, lovesick youth» (cfr. anche Blume 1974, 251 e Silva 2001, 386).



l'innovazione della caratterizzazione di questi soldati, restando a ricordare la professione e le attitudini del militare che essi danno raramente mostra di possedere.

Il divario tra aspetto e mestiere da un lato e *τρόπος* dall'altro era la fonte della comicità che contraddistingueva il tipo del soldato fanfarone; seguendo le vicende dei *milites menandrei* e comprendendone il carattere, gli spettatori non hanno certo avuto modo di ridere per il tipico contrasto tra il valore guerriero esibito nell'aspetto e millantato a parole dal personaggio e la sua reale codardia, ma la dicotomia tra i pianti degli innamorati Polemone, Trasonide e Stratofane e il loro aspetto e carriera militari potrebbe essere stata riconosciuta con occhio divertito<sup>361</sup>. Soprattutto, però, immaginiamo che queste innovative caratterizzazioni menandree suscitassero *συμπάθεια* nel pubblico, che poteva immedesimarsi nei *milites amatorii* grazie all'enfasi data dal poeta ai loro *πάθη* e comprenderne e compatirne errori e dolori. Del resto, è anche alla vicinanza nel sentire che legava gli spettatori ai suoi personaggi che si deve la fortuna del teatro di Menandro.

Prendiamo in esame, in questo capitolo, gli elementi canonici propri del tipo comico dello *στρατιώτης ἀλαζών* con cui i *milites amatorii* menandrei si presentano sulla scena, per mettere in luce nei prossimi come il commediografo li abbia caratterizzati all'insegna della contraddizione di tali elementi.

Quanto ai nomi, sul cui ruolo nella drammaturgia menandrea ci siamo già soffermati<sup>362</sup>, quelli che Menandro dà ai suoi *amatorii* si attengono in pieno alla tradizione comica, evocando battaglie, eserciti e virtù guerriere: *πόλεμος*, *θράσος* e *στρατός*.

In linea con le consuetudini drammaturgiche della Commedia Nuova è anche la maschera dello *στρατιώτης*, come garantisce il confronto tra le testimonianze archeologiche (maschere, vasi, stampi e statue di terracotta) e iconografiche (mosaici e affreschi) che ci sono giunte e le descrizioni fornite dagli autori antichi, Polluce *in primis*<sup>363</sup>. Il lessicografo del II secolo d.C., autore dell'*Onomastikon*, assegna al soldato millantatore la maschera del primo *ἐπίσειστος* ("colui a cui ondeggiano i capelli"), caratterizzata da capelli neri e mossi e carnagione scura: *τῷ δ' ἐπίσειστω στρατιώτῃ ὄντι καὶ ἀλαζόνι, καὶ τὴν χροιάν μέλανι καὶ μελαγκόμῃ, ἐπίσειόνται αἱ τρίχες* (IV 147). La chioma ondeggiante in particolare non è un attributo casuale: in tragedia tradizionalmente associata ai re del mito e, nelle *Baccanti*, al giovane Dioniso, è la manifestazione visiva di vanità e autocompiacimento<sup>364</sup>. Tale tratto peculiare di questa maschera è chiaramente riconoscibile nelle preziose terrecotte liparesi di IV e soprattutto III secolo a.C. (sostanzialmente contemporanee a

---

<sup>361</sup> Riferendosi specificamente a Polemone, anche Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 38, Morenilla Talens 2003, 241-242 e Paduano 2005, 215 hanno rilevato questa nuova forma di comicità.

<sup>362</sup> Cfr. n. 352.

<sup>363</sup> Sulla funzione delle maschere nella *Nea* e in Menandro in generale e sulle fonti che ci aiutano a visualizzarle cfr. Navarre 1914, 3-4, Webster 1970<sup>2</sup>, 119-124; 1995<sup>3</sup>, I, 1-4, 6-8, Bernabò Brea 1979; 1981, 133-138; 2001, 147-148, 160-161, Brown 1987, 184-185, Wiles 1991, 71, 74-78, 80-82, Ferrari 1996, 221-224, 227 (= 2001, XX-XXII, XXV), Petrides 2010, 83-84, 112; 2014, 130-131, 141-142 (il quale illustra le due principali innovazioni che hanno conosciuto le maschere nella fase della Commedia Nuova: il passaggio a un numero ristretto di fisionomie cristallizzate e l'affermazione di volti più espressivi, manifestazioni di *πάθος* e *ἦθος*), Hughes 2012, 226-228 e Ruffell 2014, 149-153.

<sup>364</sup> Così Navarre 1914, 18.

Menandro), accuratamente identificate e catalogate da Bernabò Brea<sup>365</sup>, nonché in maschere di altre provenienze, statuine, vari mosaici e affreschi che vanno dall'età ellenistica a quella imperiale<sup>366</sup>. Rappresentazioni musive e affreschi sono in special modo significativi in quanto vi sono raffigurati episodi di commedie precise che a volte conosciamo anche dai testi. È il caso del mosaico di una casa di Kissamos, a Creta (III o IV secolo d.C.), che illustra un episodio del *Sikyonios* (lo garantisce la scritta recante il titolo del dramma, posta proprio sopra il soldato, in cui compare Stratofane. Va premesso che il riconoscimento delle maschere nei mosaici dev'essere prudente e tenere conto delle alterazioni che i manuali di iconografie da cui venivano copiate le illustrazioni devono aver subito nel tempo, anche nel progressivo distacco dalle messe in scena delle commedie dopo il III secolo d.C. Nel mosaico di Kissamos si riconosce comunque con sicurezza il soldato protagonista nell'uomo di destra che ha la voluminosa chioma nera caratteristica del *πρῶτος ἐπίσειστος*<sup>367</sup>, la stessa che contraddistingue la figura di destra nell'affresco di una casa di Efeso (ca. 230 d.C.); se anche questo personaggio fosse effettivamente uno *στρατιώτης*, si tratterebbe di un'altra illustrazione di Stratofane, poiché anche qui una scritta sovrastante assicura l'attribuzione della scena rappresentata al *Sikyonios*<sup>368</sup>. Capelli folti hanno poi il personaggio al centro del mosaico della Casa di Menandro di Mitilene (tardo IV secolo d.C.), raffigurante una scena del V atto del *Misoumenos*, e la figura di destra dello stampo di Ostia (III secolo d.C.), che dovrebbe rappresentare il medesimo episodio. Si tratta di due giovani uomini nei quali gli studiosi hanno riconosciuto Trasonide oppure il fratello della sua amata, dalla ricomparsa del quale dipende il lieto fine della vicenda<sup>369</sup>. Se il mosaico effettivamente mostrasse il soldato protagonista, questo non avrebbe però né il colorito scuro (la figura illustrata è anzi piuttosto pallida) né i capelli neri (sembrano piuttosto essere biondi, o appena castano chiaro), due tratti peculiari della maschera del *πρῶτος ἐπίσειστος* di Polluce. L'importanza della differenza nei colori non va esagerata perché, come si è premesso, variazioni introdotte nella tradizione iconografica possono aver riguardato dettagli di minor conto nell'identificazione del personaggio rispetto alla

<sup>365</sup> Bernabò Brea 1981, 184-185; 2001, 205-206, a cui rimandiamo per tutti i riferimenti delle testimonianze di Lipari.

<sup>366</sup> Fondamentali, anche per questa maschera del soldato, sono i materiali archeologici raccolti da Webster 1995<sup>3</sup>, I, 21. Sulla maschera del *πρῶτος ἐπίσειστος* cfr. anche Navarre 1914, 18; MacCary 1972, 280, Ferrari 1996, 224-225 (= 2001, XXIII) e Petrides 2014, 214-216.

<sup>367</sup> Per i mosaici di Kissamos si attende ancora la pubblicazione, a cura di S.G. Markoulaki; per ora si vedano Markoulaki - Christodoulakos - Fragkonikolaki 2004, 370-371, Nervegna 2010, 31 e Gutzwiller - Çelik 2012, 580. Si noti che in questo mosaico il soldato non ha la carnagione scura che Polluce attribuisce alla maschera del primo *ἐπίσειστος*.

<sup>368</sup> Sugli affreschi di Efeso raffiguranti *Sikyonios* e *Perikeiromene* (su quest'ultimo vd. anche *infra* e la n. 872) cfr. Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 99-100, Jobst 1972, 236-240 (il quale però identifica erroneamente il personaggio di destra in Chichesia), Strocka 1977, 48, 54-56 (per cui potrebbe trattarsi di Moschione perché il personaggio, nonostante abbia i capelli dell'*ἐπίσειστος*, non indossa il mantello militare), Webster 1995<sup>3</sup>, I, 90 (XZ 18); 93 (XZ 32); II, 472-473 (6DP 1.1-2), Ferrari 1996, 225 con n. 21, 234 (= 2001, XXIII-XXIV con n. 5, XXX-XXXI); 2008, 67 (è questo studioso a sostenere che la figura di destra sia Stratofane, ricordando che il soldato si fa portare dal servo mantello e spada e può perciò essere raffigurato qui in un momento in cui ancora non li indossa) e Gutzwiller - Çelik 2012, 584-585. Per quanto riguarda la collocazione, all'interno della *Perikeiromene*, dell'episodio raffigurato sia nell'affresco di Efeso che nel mosaico di Antiochia si veda il cap. III 3.1a.

<sup>369</sup> Sia per il mosaico che per lo stampo rimandiamo al cap. II 3.2b con le nn. 522-524.

capigliatura folta e ondulata e al mantello, elementi saldamente conservati nell'iconografia del soldato. Capelli biondi e carnagione chiara nella raffigurazione di alcuni soldati potrebbero avere, però, un'altra spiegazione. Si osservi innanzitutto che gli stessi tratti si presentano quando si osserva il mosaico di una casa di Dafne (II o III secolo d.C.), sobborgo di Antiochia, in cui è rappresentato Polemone in una scena del I atto della *Perikeiromene*; a differenza delle due testimonianze iconografiche del *Misoumenos*, in questo caso è certo che il personaggio con la chioma vaporosa sia il soldato protagonista, ma nemmeno qui essa è nera, bensì indubbiamente bionda<sup>370</sup>. Analogamente, il Polemone dell'affresco di Efeso dedicato alla *Perikeiromene* pare avere capelli biondi e castano chiaro sono quelli del soldato, questa volta con la carnagione scura, al centro di un affresco della Casa dei Commedianti a Delo (tardo II secolo d.C.). L'affresco parrebbe una terza trasposizione iconografica della medesima scena della *Perikeiromene* raffigurata ad Antiochia ed Efeso, ma non è corredato dall'indicazione del titolo del dramma<sup>371</sup>. Nella tradizione iconografica dal II secolo in avanti almeno, Polemone non sembra dunque indossare la maschera del *πρῶτος ἐπίσειστος*, ma quella del *δεύτερος ἐπίσειστος*. Polluce la descrive subito dopo aver tratteggiato le fattezze del *πρῶτος*, con cui il secondo condivide la particolare chioma, ma dal quale si allontana nella sua maggiore delicatezza, tratto traducibile in una carnagione più pallida, e nel colore chiaro dei capelli: ὥσπερ καὶ τῷ δευτέρῳ ἐπίσειστῷ, ἀπαλωτέρῳ ὄντι καὶ ξανθῷ τὴν κόμην (“come anche il secondo coi capelli ondeggianti, che è più delicato e biondo”)<sup>372</sup>. Stando all'esposizione di Polluce, che lega il primo *ἐπίσειστος* al secondo, nulla vieta di supporre che anche la maschera del *δεύτερος ἐπίσειστος* potesse essere indossata da un *miles* della Commedia Nuova. Partendo dal presupposto per cui ciascuna maschera della *Nea* rivela alcuni aspetti del carattere del personaggio che la porta, Petrides si spinge a sostenere che quella del secondo *ἐπίσειστος* fosse deliberatamente usata da Menandro come mezzo per segnalare la distanza che separa Polemone e Trasonide dal paradigma del *miles gloriosus*<sup>373</sup>. L'ipotesi risulta però azzardata alla luce degli elementi che abbiamo. Innanzitutto, non ci spieghiamo perché Stratofane meriti la maschera del primo *ἐπίσειστος* mentre Polemone e Trasonide quella del secondo, quando tutti e tre dimostrano lo stesso affetto per la ragazza amata e la stessa disperazione all'idea di perderla e hanno alle spalle simili successi militari. Non abbiamo inoltre nessuna prova del fatto che, ad esempio, la

<sup>370</sup> Sull'illustrazione di Antiochia, fonte fondamentale per la ricostruzione dell'inizio della commedia di cui non ci sono giunti i versi, cfr. Gutzwiller - Çelik 2012, 581-590, Nervegna 2013, 168 e Furley 2015, 85-87.

<sup>371</sup> L'affresco di Delo è illustrato da Webster 1995<sup>3</sup>, I, 90 (XZ 19); II, 190 (3DP 2.4) e Gutzwiller - Çelik 2012, 584.

<sup>372</sup> Su questa maschera si vedano Navarre 1914, 19-20, Bernabò Brea 1981, 186-188; 2001, 207-209, Webster 1995<sup>3</sup>, I, 22 e Petrides 2014, 189-190, 192-193.

<sup>373</sup> Petrides 2014, 96-98, 193-194, 216. In particolare, interpretando la maschera del secondo *ἐπίσειστος*, lo studioso sostiene che essa «combines the whiteness and softness that foretells timidity, hesitancy, even cowardice, with the 'leonine' temperament of blondness» (pp. 98, 190, 192-193). Anche Gutzwiller - Çelik 2012, 586 e Furley 2015, 21 riconoscono nel volto del Polemone di Antiochia una rappresentazione della maschera del secondo *ἐπίσειστος* e Charitonidis - Kahil - Ginouvés 1970, 68-69 fanno lo stesso per il Trasonide di Mitilene; tutti però senza trarre implicazioni sul messaggio che, con questa maschera, secondo Petrides Menandro avrebbe voluto dare al pubblico circa il carattere di Polemone. Prima di identificare la maschera del secondo *ἐπίσειστος* sul volto del Polemone di Antiochia, Petrides 2005 aveva esposto la teoria (assai poco convincente) che le maschere dei due *ἐπίσειστοι* fossero indossate dal soldato (quella del primo) e dal suo rivale in amore (quella del secondo) e l'aveva sostenuta in particolare per le coppie Stratofane e Moschione del *Sikyonios* e Polemone e Moschione della *Perikeiromene*.

maschera indossata dall'attore che impersonava Polemone nella versione originale della commedia avesse i capelli biondi e che le immagini del mosaico e degli affreschi non riflettessero piuttosto una tradizione iconografica ispirata alla maschera indossata dal protagonista nelle repliche della commedia inscenate nei secoli successivi fuori da Atene. Considerazioni simili si possono fare a proposito del colorito dei soldati: non pare essere in alcun modo significativa la presenza o meno della carnagione scura, descritta come propria del soldato da Polluce: ce l'ha lo Stratofane di Kissamos, ma non quello di Efeso (il quale comunque presenta la caratteristica chioma nera) e ce l'ha anche il Polemone di Delo nonostante i capelli biondi. Le rappresentazioni di Polemone con i capelli biondi, del resto, non sembrano affatto meno soldatesche di quelle con la capigliatura scura di Stratofane, con cui condividono anche il mantello militare. Più che interpretare la maschera del δεύτερος ἐπίσειστος come segnale della novità caratteriale di Polemone e Trasonide, preferiamo perciò limitarci ad affermare che le testimonianze iconografiche sembrano confermare che i soldati menandrei portassero la maschera con la chioma ondeggiante (sia essa quella del primo ἐπίσειστος o quella del secondo) che è caratteristica dei *milites* comici della Commedia Nuova e che assume, indossata dagli στρατιῶται innamorati menandrei, una valenza antifrastica in connessione con i caratteri e i comportamenti da loro dimostrati.

Al mantello appena menzionato accennano i testi comici in cui compare un soldato, dall'*Archaia* alla *Nea* a Plauto<sup>374</sup>, ed esso è anche quasi costantemente riprodotto nelle iconografie che includono uno στρατιώτης. I *milites amatorii* di Menandro non fanno eccezione<sup>375</sup>: in *Per.* 354-355 Sosia è mandato da Polemone a prendergli la sua χλαμύς, il tipico mantello militare, e la sua σπάθη, e il protagonista indossa la χλαμύς sia nell'affresco di Efeso, che in quello di Delo, che nel mosaico di Antiochia, in cui il mantello sgargiante è decorato da un emblema, forse un Γοργόνειον simile a quello che adorna gli scudi di Lamaco e dei combattenti omerici<sup>376</sup>. Come Polemone, anche Stratofane indossa il mantello militare nell'affresco del *Sikyonios* a Efeso e nel mosaico di Kissamos. L'immediata connessione tra l'identità militare e i suoi attributi spada e mantello è evidente nella *Samia*, quando Moschione si fa portare dal servo Parmenone χλαμύς e σπάθη (vv. 659-660 χλαμύδα καὶ σπάθην τινὰ / ἔνεγκέ μοι; cfr. anche v. 687) per far credere al padre di voler partire come mercenario; quando Nicerato li raggiunge sulla scena e vede Moschione esclama "un mantello: dunque hai in mente di partire" (χλαμύς· ἀπαίρειν οὕτωςί που διανοεῖται [v. 716]). I versi di *Perikeiromene* e *Samia* citati dimostrano come, nell'aspetto del *miles*, al mantello sia strettamente associato l'armamento<sup>377</sup>. Esemplificativa della naturale importanza delle armi nell'immagine del soldato della commedia (o meglio nell'immagine che il *gloriosus* vuole dare di sé) è l'attenzione che tutti loro danno, da Lamaco a Pirogopolinice, a scudo, spada, elmo e al resto dell'armamento. Ci siamo già soffermati sullo sfoggio di Lamaco delle proprie armi nella scena della vestizione, in cui egli cerca di costruirsi l'apparenza di

<sup>374</sup> Alcuni passi (in commedia e in Luciano) sono già stati raccolti da Konstantakos 2016, 116 con n. 11.

<sup>375</sup> Su di loro cfr. anche le brevi note di Gomme - Sandbach 1973, 622 *ad Sam.* 659, Sommerstein 201, 298 *ad Sam.* 658 e Furley 2015, 124 *ad Per.* 354.

<sup>376</sup> Sul volto della Gorgone vd. Gutzwiller - Çelik 2012, 586.

<sup>377</sup> Sulle armi dei *milites* comici si vedano anche Süss 1905, 46-47, Legrand 1907, 224; 1917, 488, Webster 1970<sup>2</sup>, 174, Petrides 2014, 217-218 e Konstantakos 2015a, 44; 2016, 115-116 con n. 9 (qui lo studioso raccoglie i riferimenti ai *loci* comici in cui si menzionano le armi dei soldati).

valoroso guerriero, e abbiamo rilevato l'altrettanto simbolica cura con cui il Pirgopolinice plautino (ma anche lo stesso Lamaco al v. 1128 degli *Acarnesi*) si assicura che il suo scudo sia ben lucidato. Armi sono menzionate o elencate in un buon numero di frammenti, sia di Menandro che di altri commediografi, e che siano un elemento essenziale della *persona* del *miles gloriosus* è confermato anche dalla funzione caratterizzante che hanno nei soldati di Luciano, per cui basti ricordare l'orgoglio del Polemone di *D. meretr.* 9.5 nel preannunciare lo scintillio in cui lo si vedrà avanzare assieme ai suoi uomini (προσιόντας ἡμᾶς [...] θεάσῃ στίλβοντας τοῖς ὄπλοις) e l'autodescrizione di Leontico come πάγχρυσος, tutto splendente nelle sue armi dorate, quando sta per battersi in un duello in *D. meretr.* 13.3. Anche sotto quest'aspetto i soldati di Menandro si allineano alla tradizione del *miles gloriosus*: Trasonide chiede a Geta di portargli uno ξίφος (vd. Arr. *Epict. diss.* IV 1.19: ξίφος αἰτεῖ), Stratofane indossa il tipico "odioso abbigliamento del soldato", Ἐὐλοιδόρητον [...] / τὸ τοῦ στρατιώτου σχῆμα del fr. 2, e Polemone è chiamato da Moschione θεοῖς ἐχθρῶ πτεροφόρα χιλιάρχῳ ("chiliarco piumato in odio agli dei" [v. 294]), dove probabilmente il termine πτεροφόρας può riferirsi sia al rango militare di Polemone<sup>378</sup> che ai pennacchi del suo elmo<sup>379</sup> (nel solco della tradizione degli elmi piumati di Lamaco, del tassiarca della *Pace* e di Pisandro di Platone Comico<sup>380</sup>).

Infine, come perlopiù tipico del soldato comico<sup>381</sup>, tutti i mercenari di Menandro, tanto Cleostrato e Biante quanto i tre *amatorii*, fanno ritorno dal servizio militare all'estero con ricchi bottini e si possono perciò permettere di corteggiare le etere di cui sono innamorati con doni preziosi. Così, il fr. 3 del *Sikyonios* rimarca l'avvenuto passaggio dalla povertà alla ricchezza di Stratofane, che prima di arricchirsi con la carriera militare possedeva un mantello semplice e un unico servo (Στρατοφάνη, λιτόν ποτ' εἶχες χλαμύδιον καὶ παῖδ' ἕνα); in seguito, invece, egli ha potuto comprare al mercato Filumena bambina e il servo che stava con lei (vv. 8-10) e ora dispone di bauli e casse presumibilmente contenenti spoglie di guerra<sup>382</sup>, di schiavi barbari e asini (vv. 386-395). Similmente, dal dialogo tra Trasonide e il servo Geta all'inizio del *Misoumenos* apprendiamo che il secondo ha da poco fatto ritorno a casa scortando il bottino accumulato dal padrone con le guerre combattute a Cipro (vv. 34-36)<sup>383</sup>. Quanto ai doni alle amate, Trasonide si dice deluso per aver perso l'affetto di Cratea nonostante le ancelle, le vesti e i gioielli che le ha regalato (vv. 39-40 θεραπαίνας, χρυσία, / [ἰμάτια δοῦς) e Polemone, lasciato da Glicera, ricorda quanto sia bello il κόσμος αὐτῆς (*Per.* 516) e quanto siano eleganti i vestiti di cui le ha fatto dono (v. 519 ἐνδύμαθ' οἶ').

<sup>378</sup> Cfr. Hesych. π 4206 Hans.: πτεροφόροι· τέλος τι στρατιωτικόν, ἢ ὡς διὰ τὴν ἐν τοῖς λόφοις πτέρωσιν.

<sup>379</sup> Sulla compresenza dei due significati dell'aggettivo nel passo di Menandro si confrontino anche i pareri di Gomme - Sandbach 1973, 484 *ad loc.*, Lamagna 1994, 200-201 *ad v.* 104, Arnott 1996a, 395, Silva 2001, 387-388, Blanchard 2013, 171 e Furley 2015, 112 *ad loc.*

<sup>380</sup> Per tutti e tre si ritorni al cap. II 1.2.

<sup>381</sup> Cfr. nn. 212 e 270.

<sup>382</sup> Cfr. Belardinelli 1994, 218 *ad vv.* 388-389.

<sup>383</sup> Sull'arricchimento degli *amatorii* cfr. anche MacCary 1972, 284-287, Wartenberg in Hofmann-Wartenberg 1973, 43-44 e Belardinelli 1994, 237-238 *ad fr.* 3.

## II 3

### I *milites amatorii* di Menandro

La somiglianza tra loro delle trame di cui sono protagonisti i tre soldati innamorati e la ricorrenza, in esse, degli stessi motivi e degli stessi passaggi nello sviluppo narrativo sono evidenti, e gli studiosi non hanno mancato di rilevarle<sup>384</sup>. Le vicende di Trasonide, Polemone e Stratofane si sviluppano seguendo un simile schema narrativo, che prevede l'apertura del dramma quando è già assestata la convivenza del soldato con l'amata (che egli non può sposare perché le manca un padre cittadino), la successiva separazione dei due in seguito all'abbandono della casa del *miles* da parte della ragazza a causa di un malinteso, la scoperta o il recupero da parte di quest'ultima dello status di donna libera e di nascita cittadina grazie al ricongiungimento col padre, e, infine, le nozze della coppia dopo il chiarimento dell'equivoco e il superamento dell'ostacolo rappresentato da un rivale in amore del soldato. Nello svolgersi di tale intreccio, inoltre, la caratterizzazione degli *στρατιῶται* innamorati è imperniata sugli stessi momenti chiave, tra cui soprattutto l'espressione della propria disperazione all'idea di aver perso l'amata, la dichiarazione dell'amore per lei e il ricordo di tutto ciò che lei ha ricevuto da parte del soldato e del buon trattamento di cui ha goduto in casa sua. Non solo, dunque, in tutti e tre i protagonisti i sentimenti d'amore si impongono sui tratti caratteriali attesi in dei *milites*, ma anche le circostanze in cui il sovvertimento dello stereotipo comico si realizza sono simili nei tre drammi.

Tuttavia, la frequente ricerca e il rilievo dei punti di contatto tra i tre soldati ha qualche volta portato a generalizzare e a non far emergere i tratti individuali dei singoli protagonisti, che Menandro non ha affatto trascurato di suggerire e che cercheremo di mettere in evidenza. Le differenze tra i tre *στρατιῶται* non si limitano infatti al grado militare (Stratofane è comandante, Polemone chiliarca e Trasonide un soldato ordinario), ma riguardano soprattutto il diverso grado di distacco da comportamenti e attitudini legati alla dimensione militare del loro mestiere (violenza, arroganza, intemperanza), la diversa parte che i tre hanno nel causare l'allontanamento della ragazza e il ruolo attivo o passivo che giocano nel farla tornare; variano, inoltre, lo spazio e l'enfasi che hanno l'espressione dei sentimenti e dei pensieri dei militari protagonisti nei rispettivi drammi. Le variazioni su questi versanti non devono necessariamente essere interpretate come indici di una fase cronologicamente più o meno avanzata all'interno del processo che ha portato alla compiuta creazione del nuovo soldato innamorato menandro, ottica in base alla quale Polemone è stato letto come una sorta di anticipazione non ancora perfetta del *miles amatorius*, di cui Trasonide è invece la

---

<sup>384</sup> Cfr. e.g. MacCary 1972, 297, Goldberg 1980, 46, Belardinelli 1994, 53, Ferrari 1996, 228, 235 (= 2001, XXVI; XXXI) (il quale riunisce i tre soldati sotto l'etichetta di «maschere negate», titolo del contributo del 1996) e Brown 2003-2004, 12-14 (che discute *Perikeiromene* e *Sikyonios*). Nel loro differenziarsi dal paradigma del soldato comico, i tre *στρατιῶται* sono accomunati anche da Krieter-Spiro 1997, 175, Blume 2001, 192, Papaioannou 2010, 167-169 e Blanchard 2013, 142 (il quale associa Polemone, Trasonide e Stratofane in quanto esempi di «pathétique masculin»). Sull'affinità tra *Misoumenos* e *Perikeiromene* in particolare cfr. inoltre Wysk 1921, 24, Goldberg 1980, 46-47, Sisti 1985, 12-13, Zagagi 1995, 29-33 e Silva 2001, 390-391.

compiuta realizzazione<sup>385</sup>. Ci interesserà piuttosto osservare come Menandro abbia saputo mettere in luce aspetti diversi del suo soldato innamorato (il raggiungimento della decisione di lasciarsi alle spalle la vita del militare per Polemone, il rispetto della ragazza per Stratofane, la disponibilità a implorare per amore nel caso di Trasonide) caratterizzando in modo unico e individuale i tre protagonisti animati dagli stessi sentimenti, ma diversi nell'esprimerli e rispecchiarli nelle azioni.

### II 3.1

#### Il ruolo dell'amore e il diverso esito della vicenda drammatica

Come negli intrecci che coinvolgono il tipico *miles gloriosus* greco e latino, allo stesso modo anche nelle vicende di cui è protagonista l'*amatorius* la relazione con la donna amata riveste un ruolo centrale. Unito all'innovazione caratteriale che contraddistingue lo στρατιώτης menandro, tuttavia, il consueto motivo dell'amore si sviluppa in una direzione del tutto diversa rispetto ai drammi con l'arrogante *miles gloriosus*. Se la conclusione tipica degli *Acarnesi* e delle palliate prevede la sconfitta del soldato, la sua perdita dell'amata a favore del rivale, l'esclusione dai festeggiamenti finali e spesso anche umiliazione e derisione<sup>386</sup>, il diverso carattere del *miles amatorius* imprime alla vicenda un esito altrettanto differente, nel quale è il soldato innamorato a meritare il lieto fine, consistente nel trionfo sul rivale in amore e nelle nozze con la fanciulla<sup>387</sup>.

Il matrimonio finale sancisce inoltre il definitivo abbandono dello stile di vita del militare. Soprattutto nel *miles amatorius* Polemone è possibile riconoscere un progressivo cambiamento, un adattamento del comportamento alla nuova vita del libero cittadino abbracciata con le nozze. Infatti, quando la commedia si apre e gli spettatori vengono a sapere del taglio dei capelli che egli ha inflitto a Glicera, l'indole e il comportamento di Polemone appaiono quelli di un soldato iroso e violento. Come si vedrà, nell'arco della vicenda proprio in forza dell'amore per Glicera il *miles* si pentirà e capirà di dover mettere da parte i suoi comportamenti 'militareschi'; è significativo che proprio un attimo prima di prendere in sposa Glicera, e come irrinunciabile condizione alle nozze, Polemone sia chiamato a promettere al padre di lei che abbandonerà il *modus vivendi* del soldato.

Tanto nel caso di Polemone quanto in quelli degli altri *amatorii* Trasonide e Stratofane il sentimento per l'amata riveste un ruolo primario nella manifestazione della vera indole dei personaggi. È infatti nei lamenti per la sofferenza amorosa che il sentire dei protagonisti delle tre commedie viene più esaltato. Tuttavia, con l'eccezione di Trasonide su cui ci soffermeremo<sup>388</sup>, la

---

<sup>385</sup> Così in particolare Lamagna 1994, 62 (per cui il pubblico doveva aver apprezzato la novità rappresentata da Polemone se poi Menandro ha portato in scena il soldato del *Misoumenos* caratterizzato da «una ancora maggiore sensibilità affettiva») e Ferrari 1996, 235 (= 2001, XXXI-XXXII), il quale ritiene che questo sia un argomento a sostegno della cronologia relativa delle due commedie in cui il *Misoumenos* segue la *Perikeiromene*. Sulla questione della datazione di quest'ultima cfr. la n. 593.

<sup>386</sup> Cfr. nn. 80 e 213.

<sup>387</sup> Come nota Wartenberg in Hofmann Wartenberg 1973, 44 a proposito del *Sikyoniös* (ma l'osservazione è valida per tutte le commedie comprendenti un *miles amatorius*): «Aufrichtige Liebe wird in der Komödie immer belohnt».

<sup>388</sup> Vd. cap. II 3.2c.

profondità del sentimento amoroso non viene esplicitamente espressa a parole dai soldati innamorati, che insistono piuttosto sulla disperazione per il loro amore rifiutato e per la dolorosa possibilità di perdere per sempre la ragazza. La genuinità del sentimento è inoltre resa evidente da Menandro grazie al confronto con il sentimento che anima i rivali, Moschione nella *Perikeiromene* e nel *Sikyonios* e Clinia nel *Misoumenos*. Questo studio non sarà la sede di una compiuta indagine sulla caratterizzazione menandrea del personaggio del rivale, ma alcuni cenni nei prossimi capitoli serviranno a mettere meglio in luce la qualità del sentimento dei soldati protagonisti<sup>389</sup>.

## II 3.2

### La caratterizzazione dei *milites amatorii* nei λόγοι

Fin dall'antichità è stato riconosciuto a Menandro il merito di una sapiente ed efficace ἡθοποιία, la capacità, cioè, di ritrarre i τρόποι dei suoi personaggi mediante dei discorsi, un'arte che i retori avrebbero insegnato a scuola sottoponendo agli allievi *exempla* tratti da monologhi menandrei e facendoli poi esercitare in *progymnasmata* ispirati a passi del poeta<sup>390</sup>. In questo capitolo ci impegneremo a ricostruire l'immagine dei soldati protagonisti di *Perikeiromene*, *Misoumenos* e *Sikyonios* che emerge dalle battute, prendendo in esame dapprima le descrizioni e i giudizi che ne danno gli altri personaggi e poi le loro stesse parole. Nell'analisi delle battute si cercherà anche di valorizzare le tecniche narrative di volta in volta usate da Menandro (in particolare il monologo, la comparsa in scena dei protagonisti nelle scene iniziali con la conseguente posticipazione del prologo, la tecnica del dialogo riportato), rilevandone gli effetti sulle rappresentazioni caratteriali di cui sono tramite.

## II 3.2a

### Nei giudizi degli altri personaggi

#### Polemone

Il soldato che più viene caratterizzato attraverso le parole degli altri personaggi è Polemone nella *Perikeiromene*<sup>391</sup>. I primi, brevi ritratti caratteriali del protagonista sono quelli tracciati dai suoi

---

<sup>389</sup> Qualcosa è già stato detto nel cap. II 2.2, in riferimento al Moschione della *Samia*, e più in dettaglio si dirà a proposito dei rivali del *Sikyonios* (cap. II 3.2a) e della *Perikeiromene* (cap. II 4.1).

<sup>390</sup> Tra questi anche il monologo iniziale del *Misoumenos*, modello di προσωποποιία. Il valore esemplare che aveva lo studio dei passi del commediografo ai fini dell'apprendimento delle tecniche di caratterizzazione è affermato dagli stessi retori antichi, vd. Theon *Progymn.* 2 (p. 68 Speng.), Hermog. *Progymn.* 9 (p. 20 Rabe), Aphth. *Progymn.* 11 (p. 45 Speng.) e Quint. *Inst. or.* I 8.7-8 e X 1.69-72; cfr. anche Nervegna 2013, 217-218, 224-226; 2014a, 400, Nocchi 2013, 185-186 e Mérot 2014, 128 e 135. Sulla maestria di Menandro nel caratterizzare i suoi protagonisti attribuendo loro alcuni tratti linguistici e stilistici ricorrenti si veda l'introduzione del cap. II 4 con l'elogio di Plutarco.

<sup>391</sup> Con una finalità differente dalla nostra, anche Halliwell 2007, 207-208 (~ 2008, 411-414) ha analizzato i vari punti di vista forniti su Polemone dai personaggi, sottolineando come Menandro mostri, tramite «the



servi Sosia e Doride nel I atto, dopo che il padrone ha brutalmente tagliato i capelli alla παλλακή Glicera, in preda alla gelosia per averla vista abbracciare il vicino di casa Moschione. Ai vv. 172-173 Sosia descrive il consueto comportamento del padrone fino a quel momento:

ὁ σοβαρὸς ἡμῖν ἀρτίως καὶ πολεμικός,  
ὁ τὰς γυναῖκας οὐκ ἔων ἔχειν τρίχας

Quello che fino a poco a fa era arrogante e bellicoso,  
uno che non permette alle donne di tenere i capelli.

Il servo presenta dunque la punizione del taglio dei capelli che Polemone ha appena inferto all'amata come il naturale riflesso della sua indole, accostando il piano dell'azione concreta del secondo verso al piano del carattere del primo. Ai vv. 185-188, invece, Doride mostra compassione per la fanciulla, costretta a vivere con un soldato:

[...] δυστυχῆς,  
ἤτις στρατιώτην ἔλαβεν ἄνδρα. παράνομοι  
ἅπαντες, οὐδὲν πιστόν. ὦ κεκτημένη,  
ὡς ἄδικα πάσχεις.

[...] Povera donna,  
che si è presa un soldato. Sono tutti  
prepotenti, non si può dar loro fiducia. Che ingiustizie ti tocca subire,  
padrona!

In quanto campione di arroganza, prepotenza, inaffidabilità e violenza, Polemone è dunque introdotto agli spettatori con tutte le attitudini caratteriali che ci si può aspettare da un chiliarca abituato al mondo della guerra; allo stesso tempo, in questo modo il protagonista è anche presentato come il tipico soldato comico, caratterizzato in accordo con il nome e la maschera che porta, e in linea con le aspettative del pubblico. La descrizione di Polemone ricalca infatti la figura tipica del *miles* comico negli aggettivi, σοβαρὸς, πολεμικός e παράνομος, nelle osservazioni della serva che ne rileva anche l'inaffidabilità e l'ingiusto maltrattamento di Glicera (vv. 187-188), e nella perifrasi del v. 173, con cui Sosia esprime in modo perentorio e con un tocco di solennità l'idea che non ci sia scampo per le ragazze aggredite a cui il padrone ha deciso di "non permettere" di avere i capelli<sup>392</sup>. Il giudizio della serva sulla difficile convivenza di una donna con un soldato, in particolare, è rievocato dal sollievo espresso da Filotide nell'*Hecyra* di Terenzio, che si dichiara felice di non dover più sopportare il soldato con cui ha vissuto *misera*, definendolo *miles inhumanissimus* (vv. 85-86). Si è già visto, inoltre, che sfoghi violenti e inaffidabilità saranno deplorati come difetti di tutti i soldati anche dall'etera Coclide di *D. meretr.* 15 di Luciano, il quale fa propria l'immagine tipica dello στρατιώτης

---

characters' own criss-crossing viewpoints», che le azioni umane vengono interpretate da quanti sono coinvolti da prospettive limitate che distorcono gli eventi.

<sup>392</sup> La costruzione si trova più volte in tragedia, cfr. *e.g.* Soph. *Ai.* 1131 (οὐς θανόντας οὐκ ἔξ θάπτειν) e *Tr.* 88-89 (ὁ ξυνήθης πότμος οὐκ εἶα πατρός / ἡμᾶς προταρβεῖν οὐδὲ δειμαίνειν ἄγαν) e Eur. *Andr.* 1009 (κοὐκ ἔξ [sc. δαίμων] φρονεῖν μέγα), *Hec.* 501-502 (τίς οὗτος σῶμα τοῦμόν οὐκ ἔξ / κείσθαι;) e *Hel.* 619-620 (οὐκ ἔω σε κερτομεῖν / ἡμᾶς τόδ' αὔθις).

della Commedia Nuova e nei cui dialoghi si sente riecheggiare la caratterizzazione iniziale del Polemone menandro ogni volta che l'autore attribuisce a un soldato (*D. meretr.* 9 e 15) o a un innamorato (*D. meretr.* 8) gelosia, perdita dell'autocontrollo ed eccessi di amore che sfociano nella violenza<sup>393</sup>.

L'impetuosità dimostrata nel taglio dei capelli era inoltre già stata confermata da Agnoia nel prologo ritardato che occupa la scena precedente al dialogo dei due servi. Le parole della divinità prefigurano, però, la caratterizzazione del Polemone che gli spettatori vedranno sulla scena per il resto della vicenda drammatica, quella di un *miles amatorius* sinceramente pentito della propria irruenza e affranto per aver allontanato da sé Glicera, ben lontano dal canonico soldato comico sbruffone e arrogante che Sosia dice di conoscere<sup>394</sup>. Infatti, la personificazione dell'incomprensione umana degli eventi, nelle vesti della divinità *προλογίζουσα*, definisce il soldato un "giovane impulsivo" e innamorato (vv. 128-129 *ἐραστού γενομένου τε τοῦ σφοδρού / τούτου νεανίσκου*) e chiarisce di essere stata lei a farlo arrabbiare, mentre Polemone non è iracundo di natura, facendo sì che vedesse l'abbraccio di Glicera e Moschione *ignorando* che la ragazza sapeva di abbracciare il fratello<sup>395</sup>. Agnoia spiega dunque di aver provocato l'ira del protagonista, sfruttandone –intuiamo– l'impulsività, con lo scopo di mettere in moto la vicenda che porterà alla scoperta della verità e riunirà i fratelli Glicera e Moschione (vv. 162-167):

[...] πάντα δ' ἐξεκάετο  
ταῦθ' ἔνεκα τοῦ μέλλοντος, εἰς ὀργήν θ' ἴνα  
οὗτος ἀφίκητ' –ἐγὼ γὰρ ἦγον οὐ φύσει  
τοιούτων ὄντα τοῦτον, ἀρχὴν δ' ἴνα λάβῃ

<sup>393</sup> Vd. cap. II 2.1c.

<sup>394</sup> L'effetto della dichiarazione di Agnoia sull'idea che si forma il pubblico circa il vero carattere del protagonista è stato messo in luce da più studiosi, con posizioni leggermente diverse riguardo al peso dell'intervento della divinità: si vedano Webster 1960, 205, Vogt-Spira 1992, 118-119, Lamagna 1994, 46-47, Zagagi 1995, 30 (che citiamo a titolo esemplificativo: «it is only when Agnoia [...] says [...] that it was her intervention which brought the violent rage on Polemon, that the spectator is made aware of the gap between his own expectations and the present Menandrian version»), Ferrari 1996, 236-237 (= 2001, XXXII-XXXIII), Silva 2001, 387, Lape 2004, 179, Rossi 2014, 194 e Ruffell 2014a, 155.

<sup>395</sup> Barigazzi 1965a, 144, classificando le azioni dei personaggi menandrei secondo la terminologia dell'etica peripatetica (per cui vd. le sue pp. 137-145, *Μαρτίνα* 2016, I, 46-49 e soprattutto Arist. *E.N.* 1135b-1136a e *Rh.* 1374b), annovera l'atto violento compiuto da Polemone tra le *βλάβαι δι' ἄγνοϊαν* (ο διὰ τύχην), i danni involontari commessi in uno stato di ignoranza, ossia l'*ἀτύχημα*, il danno del tutto imprevisto e senza intenzione cattiva (cfr. Arist. *E.N.* 1135b *ὅταν μὲν οὖν παραλόγως ἢ βλάβη γένηται, ἀτύχημα* e *Rhet.* 1374b *ἀτυχήματα μὲν <γὰρ> / ὅσα παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ μοχθηρίας*) e l'*ἀμάρτημα*, il danno in cui l'inconsapevolezza è solo parziale, ma resta tale da annullare la malvagità dell'intenzione (cfr. *E.N.* 1135b *ὅταν δὲ μὴ παραλόγως, ἄνευ δὲ κακίας, ἀμάρτημα* e *Rhet.* 1374b *ἀμαρτήματα δὲ ὅσα μὴ παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας*). Più specificamente, alle pp. 154-155 Barigazzi definisce l'azione di Polemone un *ἀμάρτημα* (sulla nozione di *ἀμάρτημα* cfr. anche Arnott 1981, 221; sulla nomenclatura aristotelica e sull'inquadramento in essa dell'azione di Polemone cfr. anche Lamagna 1994, 175-176 *ad vv.* 42-48, Gutzwiller 2012, 68, *Μαρτίνα* III, 2016, 117-118 e il nostro commento ai vv. 499-500 nel cap. II 3.2c). Come chiariremo, tuttavia, la definizione di *ἀμάρτημα* si confà all'azione di Polemone solo fintantoché si considerano la sua ignoranza del legame di parentela tra Glicera e Moschione e la sua comprensibile ira indignata; il gesto oltraggioso e violento del taglio dei capelli in cui egli le ha tradotte sposta invece l'azione del soldato sul piano dell'ingiustizia.

μηνύσεως τὰ λοιπά– τοὺς θ' αὐτῶν ποτε  
εὐροίεν·

[...] Tutto questo è divampato  
in vista di ciò che sta per succedere, affinché egli  
si infuriasse –infatti ho spinto io all'ira lui che non è così  
di natura, perché avvenga  
la rivelazione di tutto il resto– e i due [sc. Glicera e Moschione] ritrovino  
i loro genitori.

Mettendo subito in chiaro la propria parte di responsabilità nell'atto violento del soldato, la divinità allontana il sospetto che egli sia cattivo e non ami davvero la ragazza. Polemone, tuttavia, è comunque presentato dalla dea come un giovane avventato e irriflessivo e si dimostra infatti incapace di gestire la collera che l'Ignoranza della realtà dei fatti ha suscitato in lui: il soldato trasforma quello che avrebbe potuto essere un giustificabile ἀτύχημα (limitandosi alle legittime indignazione e rabbia) in un ἀδίκημα (traducendosi nella reazione impulsiva e violenta del protagonista), che offende e allontana Glicera<sup>396</sup>. Come si è visto, difatti, al v. 188 Doride deplora il maltrattamento subito da Glicera indicandolo con l'aggettivo ἄδικος (ὡς ἄδικα πάσχεις), che condanna la natura violenta (e dunque in ogni caso ingiusta) della punizione del soldato. Per questa sua reazione sbagliata Polemone si trova di fatto dalla parte del torto e l'ammissione, da parte della divinità, del proprio intervento non può proscioglierlo *in toto* dalla colpa. L'idea che un'azione commessa nell'ignoranza (δι' ἄγνοιαν) sia non volontaria (οὐχ ἐκούσιον) è esposta nel dettaglio da Aristotele, il quale precisa però che un atto si può dire involontario (ἀκούσιον) soltanto nel momento in cui l'averlo compiuto suscita afflizione e pentimento nel soggetto<sup>397</sup>. Ora, in effetti, per rimediare al suo ἀδίκημα, il soldato della *Perikeiromene* dovrà dar prova di pentirsene, di sapersi correggere e di voler cambiare, tenendo sotto controllo l'irascibilità e la veemenza che sono tratti del suo carattere e sono tipici del *miles*.

La commedia inscena così la trasformazione del protagonista dal *gloriosus* all'*amatorius*<sup>398</sup>, nella quale Polemone confuta ciò che i servi hanno detto di lui e si pente della ὕβρις di cui Glicera

---

<sup>396</sup> Come giustamente precisano Fortenbaugh 1974, 434-437, Massioni 1998, 33-34 e Cinaglia 2014a, 110-111, 114-115, 117, 153-154; 2014b, 155, infatti, Agnoia agisce su un soggetto che è già σφοδρός e che è responsabile dell'azione compiuta in accordo con tale tratto caratteriale: Polemone non ha saputo controllare la rabbia per il bacio dovuta all'ignoranza del legame di parentela tra Glicera e Moschione e ha commesso un atto ingiusto. Cinaglia in particolare confronta con la rappresentazione menandrea dell'azione di Polemone la concezione del ruolo che hanno il caso e l'ignoranza da una parte e le scelte degli uomini dall'altra per Aristotele, concludendo che sia per il poeta che per il filosofo quello che conta è la risposta dell'individuo alla situazione in cui si trova e che essa non è determinata da fattori esterni quali il caso e l'ignoranza della verità (2014a, 145-146; 2014b, 163).

<sup>397</sup> Cfr. *E.N.* 110b-111a: τὸ δὲ δι' ἄγνοιαν οὐχ ἐκούσιον μὲν ἅπαν ἐστίν, ἀκούσιον δὲ τὸ ἐπιλυπον καὶ ἐν μεταμελείᾳ· ὁ γὰρ δι' ἄγνοιαν πράξας ὀτιοῦν, μηδὲν τι δυσχεραίνων ἐπὶ τῇ πράξει, ἐκὼν μὲν οὐ πέπραχεν, ὅ γε μὴ ἤδει, οὐδ' αὖ ἄκων, μὴ λυπούμενός γε ("Ciò che viene compiuto per ignoranza è tutto non volontario, mentre è involontario ciò che affligge e che lascia pentimento; infatti, chi compie qualcosa per ignoranza, ma non prova fastidio per l'azione, non ha agito volontariamente –appunto, non sapeva–, ma neanche involontariamente, poiché appunto non se ne dispiace").

<sup>398</sup> La compresenza, in Polemone, di tratti caratteriali di entrambi i tipi di soldato emerge anche dai brevi ritratti delineati *e.g.* da Zini 1938, 94, Vogt-Spira 1992, 109-111, Pierce 1998, 137-138, Brown 2003-2004, 8 e Ruffell 2014, 155.

giustamente lo incolpa (col verbo ὑβρίζετω ai vv. 722-723 la concubina esorta il soldato [*in absentia*] a maltrattare qualcun'altra se vorrà, perché lei è decisa a lasciarlo: [εἰς ἑτέραν τινὰ] / ὑβρίζετω τὸ λοιπὸν). I prodromi di tale trasformazione sono già rilevati da Sosia nel I atto, che contrappone il comportamento abituale del padrone σοβαρὸς ἡμῖν ἀρτίως καὶ πολεμικός con la sua pietosa condizione attuale di innamorato in lacrime. Lo schiavo chiude infatti il periodo iniziato ai vv. 172-173 riportati sopra inquadrando il presente di Polemone, che “ora è buttato sul letto a piangere” (v. 174 κλάει κατακλινείς). Come vedremo in sede di analisi delle battute di Polemone, nel V atto, sfogandosi con Doride, il protagonista rimpiange di essersi comportato come un matto lasciandosi trasportare dalla gelosia, e quando poi, nella scena finale, Pateco gli chiede di promettere di dimenticare di essere un soldato (v. 1018 ἐπιλάθου στρατιώτης [ῶν])<sup>399</sup>, Polemone si scandalizza al pensiero di poter compiere di nuovo gesti sconsiderati e dettati dall'ira come quello con cui si è aperto il dramma (vv. 1020-1021):

Ἄπολλον, ὃς καὶ νῦν ἀπόλωλα πα[ρ'] ὀλίγον,  
 πάλιν τι πράξω προπετές;

Per Apollo! Sono quasi morto,  
 pensi che farò ancora qualcosa di precipitoso?

Si noti che la προπέτεια a cui Polemone si dice deciso a rinunciare richiama la σφοδρότης che Agnoia aveva indicato nel prologo (v. 128) come caratteristica del τρόπος del soldato: Polemone, dopo aver capito e rimpianto il proprio sbaglio, può assicurare di saper ora controllare l'impetuosità legata al suo essere un soldato e di non lasciarsi più trascinare da essa a compiere azioni irruente<sup>400</sup>. Il parziale nesso causale tra l'essere σφοδρός e il compiere un atto προπετές emerge anche nell'*Etica Nicomachea*, in cui l'avventatezza (προπέτεια) è presentata come la forma di intemperanza (ἀκρασία) che caratterizza quanti non agiscono in seguito a una deliberazione razionale (βούλησις), proprio come fa Polemone avventandosi sulla ragazza per tagliarle i capelli; poco oltre, Aristotele indica nella veemenza (διὰ τὴν σφοδρότης) una delle possibili cause dell'agire con precipitazione<sup>401</sup>.

<sup>399</sup> L'imperativo di 'dimenticare' (ἐπιλανθάνω) un aspetto dell'identità del personaggio, un tratto che ne ha guidato l'agire, si trova anche in *Sam.* 350, in cui Demea si autoesorta a dimenticare la passione che prova nei confronti di Criside (ἐπιλαθοῦ τοῦ πόθου, πέπασ' ἔρων).

<sup>400</sup> In Menandro la προπέτεια è posta sullo stesso piano di comportamenti indegni o ingiusti anche in *Asp.* 296-297, in cui il giovane virtuoso Cherea lamenta di non poter più sposare la ragazza che ama sebbene lo meriti, in quanto chiedendo la sua mano non ha commesso οὐθὲν [...] προπετές οὐδ' ἀνάξιον / οὐδ' ἄδικον (“nulla [...] di avventato né di indegno né di ingiusto. Come precipitosi sono invece bollati gli Smicrine dell'*Aspis* (v. 332) e degli *Epitrepontes* (vv. 1110-1111), accecati dai loro egoistici interessi e per questo responsabili di comportamenti e di prese di posizione biasimevoli. Per l'avventatezza quale causa di mali cfr. anche la *Menandri sententia* 631 Pern. προπέτεια πολλοῖς ἐστὶν αἰτία κακῶν

<sup>401</sup> Cfr. *E.N.* 1150b ἀκρασίας δὲ τὸ μὲν προπέτεια τὸ δ' ἀσθένεια. οἱ μὲν γὰρ βουλευσάμενοι οὐκ ἐμμένουσιν οἷς ἐβουλεύσαντο διὰ τὸ πάθος, οἱ δὲ διὰ τὸ μὴ βουλευσάσθαι ἄγονται ὑπὸ τοῦ πάθους. [...]. μάλιστα δ' οἱ ὀξείς καὶ μελαγχολικοὶ τὴν προπετὴ ἀκρασίαν εἰσὶν ἀκρατεῖς: οἱ μὲν γὰρ διὰ τὴν ταχυτῆτα οἱ δὲ διὰ τὴν σφοδρότητα οὐκ ἀναμένουσι τὸν λόγον, διὰ τὸ ἀκολουθητικοὶ εἶναι τῇ φαντασίᾳ. Sulla προπέτεια nell'etica peripatetica si possono confrontare anche Lamagna 1994, 56 e Blanchard 2013, 143. Sottile è la precisazione di Rossi 2014, 193-195 per cui l'aspetto del proprio carattere che i personaggi menandrei possono cambiare in virtù di un ravvedimento indotto da quanto imparato nelle vicende vissute è quello che lo studioso chiama la «componente acquisita del τρόπος», riferendosi con l'espressione a quel lato del carattere che è frutto delle abitudini e delle situazioni in

Le descrizioni e i commenti degli altri personaggi hanno dunque un ruolo importante nella caratterizzazione di Polemone, contribuendo a chiarire la sua posizione rispetto al tipico soldato comico. Inoltre, presentandolo all'inizio come un perfetto esponente della categoria e chiedendogli alla fine di lasciarsi alle spalle quell'identità, i λόγοι altrui ne mettono in risalto il cambiamento causato dall'amore per Glicera.

Le osservazioni condotte sul τρόπος del protagonista della *Perikeiromene* offrono l'appiglio per una breve appendice sull'innamorato della lettera I 22 di Aristeneto. Infatti, la gelosia, la minaccia rappresentata da un rivale che in realtà non è tale, la disperazione e il pianto alla comprensione di aver ferito l'amata, la ricerca del perdono della ragazza e la decisione di abbandonare i comportamenti che l'hanno allontanata sono tutti aspetti che avvicinano Carisio, protagonista dell'epistola, al Polemone menandro<sup>402</sup>. Gli stessi nomi dei personaggi di Aristeneto, Glicera, Doride e Polemone, rimandano chiaramente alle *personae* di questa commedia, ma l'epistolografo introduce un elemento di *variatio* attribuendo sì al giovane innamorato tutti i tratti caratteriali del soldato menandro, ma chiamandolo Carisio come il protagonista degli *Epitrepontes*<sup>403</sup> e dando invece il nome di Polemone al suo rivale. Col *miles* della *Perikeiromene* Carisio condivide sicuramente la gelosia nei confronti dell'amata, aizzata dalla bugia della serva Doride, che gli racconta che Glicera nutre un odio inusitato per lui e ama invece il disgustoso Polemone: ἡ Γλυκέρα τοῦ βδελυροῦ Πολέμωνος ἐκτόπως ἐρᾷ, σὲ δέ, εἰ καὶ παράδοξον ἐρῶ, μισεῖ μῖσος ἐξάισιον (22.12-14). Nonostante la lettera lasci intendere che Carisio, a differenza di Polemone, non tenesse particolarmente alla sua Glicera prima che la gelosia gli facesse capire l'amore che provava per lei, lo scoramento che lo prende all'idea che gli preferisca un altro, per cui piange e scuote la testa facendo cadere le lacrime (22.23-25 ἐδάκρυε τε ἀστακτὶ μεταστραφεῖς ἐπὶ θάτερα, καὶ τῆδε κάκεισε τὸ πρόσωπον ἐξωθῶν <ὡς> ἀποπέμπεσθαι τὰ δάκρυα τῶν παρειῶν), ricorda la condizione in cui giace Polemone in Menandro, steso su un letto a piangere (*Per.* 174 κλάει κατακλινείς). Inoltre, come l'innamorato della commedia nel finale assicura di prendere le distanze dall'indole e dal comportamento tipici del soldato, così quello dell'epistola rinuncia alla sua spacconeria, definita πολλὴ ἀλαζονεία in linea con il tratto che più contraddistingue l'ἀλαζῶν *miles gloriosus* della tradizione comica.

Inoltre, ferma restando la prevalenza della matrice della *Perikeiromene*, Aristeneto sembra aver raccolto e rielaborato nel protagonista di questa lettera i tratti di più innamorati menandrei, riunendo

---

cui ci si trova a vivere. Applicata alla promessa di Polemone di dimenticare i tratti dell'indole del soldato, la lettura di Rossi implica che Polemone non potrà cancellare la propria σφοδρότης, l'impulsività che è una qualità naturale innata in lui, ma potrà impegnarsi a evitare che ira e gelosia abbiano il sopravvento e si uniscano alla sua naturale impulsività spingendolo a compiere altre ingiustizie come l'offesa arrecata a Glicera.

<sup>402</sup> Per parziali analisi comparate tra i due testi cfr. Arnott 1973, 205, Magrini 1981, 154-155 (che indica però nel già analizzato e richiamato Luc. *D. meretr.* 8 il possibile modello primario del motivo di fondo, la gelosia, e la «fonte intermedia» attraverso cui Aristeneto avrebbe filtrato le riprese da *Perikeiromene* e *Epitrepontes*), Drago 1997, 179-186; 2007, 343-347, 350 e Hörschele 2014, 748.

<sup>403</sup> In virtù del nome già Arnott 1973, 205 associa, come modelli della lettera, la *Perikeiromene* e gli *Epitrepontes*, nei quali in effetti Carisio si pente profondamente dei propri sbagli e riconosce la bontà e la tolleranza a cui è invece sempre stata improntata la condotta della moglie (vv. 908-917). La vicenda di Panfile e Carisio sarà approfondita nei capp. III 2.3a-b.

spunti dalle sue letture. Infatti, accanto ai modelli di Polemone e Carisio, dichiarati nei nomi dei personaggi dell'epistola, si può forse cogliere anche qualche eco dei discorsi di Trasonide. Come il soldato nel *Misoumenos*, infatti, il protagonista di Aristeneto esprime il bisogno di capire quale sua azione abbia offeso l'amata e lo chiede insistentemente alla serva: τί δὴ οὖν ἄκων [...] λελύπηκα τὸ Γλυκέριον; [...] ταῦτα, νῆ τοὺς Ἔρωτας, ἐβουλόμην [...] πυθέσθαι τῆς Γλυκέρας, καὶ γνῶναι εἴ τι τυχὸν δίκαιον ἐγκαλεῖ ("In che cosa ho offeso, senza volerlo, la mia Glicera? [...] Vorrei chiederlo [...] a Glicera, per gli Eroti, e sapere se ha una giusta ragione per rimproverarmi" [22.25-29]); a queste righe si possono accostare i vv. 95-97 pronunciati da Trasonide nel *Misoumenos*: δεῖ τὸ πράγμα' εὐρεῖν [ὅ τι] / ἐστὶν πο[τ'] αἰτίαν ἀναγκ[α]ίαν τινὰ / [δεῖ]ξαι ("bisogna scoprire di che si tratta e individuare una ragione che la costringe a questo comportamento") e la domanda che pone alla stessa Cratea ai vv. 709-710: τί σοι / λυπηρόν ἐστι τῶν παρ' ἐμοί; ("Cos'è in me che ti offende?"). Affine, inoltre, è anche la supplica che i due innamorati rivolgono alla ragazza: Trasonide la prega dicendole ἀντιβολῶ, Κράτεια, σέ (v. 706) e Carisio, parlando a Doride, si mostra pronto a prostrarsi implorante ai piedi di Glicera (22.34 οὐδ' ἂν ἰκετεύων προσπέσω;) e, ottenuto l'assenso della serva, si reca subito da lei e mette in atto la supplica (22.39 περιτυχὼν αὐτίκα προσπίπτει): come commenta Luciano, fittizio autore della lettera: "lui, bello e tanto desiderato si era messo a supplicare" (22.38 ὁ καλός, ὁ τριπόθητος, ἐφ' ἰκετείας τραπόμενος). Nei due soldati menandrei Polemone e Trasonide si ritrovano dunque gli elementi che Aristeneto amalgama e rielabora nella sua versione dell'innamorato odiato Carisio. Questo non è ripresentato nei panni del *miles*, che comunque non indossa nemmeno l'omonimo marito pentito degli *Epitrepontes*; del resto, nel libero attingere di Aristeneto agli scenari e alle vicende delle commedie menandree, il Carisio degli *Epitrepontes* poteva essere facilmente accostato ai due soldati in forza della loro caratterizzazione di *amatorii* e del comune dispiacere d'amore, aspetti che rendono particolarmente agevoli la convergenza nel protagonista della lettera dei sentimenti espressi dai tre innamorati in pena e il mescolamento dei nomi<sup>404</sup>.

### Trasonide

Il ritratto del soldato del *Misoumenos* è quello in cui la caratterizzazione che emerge dalle parole degli altri personaggi è più in linea con l'innovativa disposizione d'animo del *miles amatorius*, che essi descrivono con stupore e ironia ma spesso anche commiserazione. Nel I atto Geta, il servo di Trasonide, raggiunge contro voglia il padrone fuori di casa, nel freddo della notte; con la stizza tipica di tutti i servi costretti ad assecondare gli irragionevoli bisogni dei padroni<sup>405</sup>, lo maledice per non lasciarlo dormire, ma poi intreccia con lui un dialogo in cui svolge il ruolo del πρόσωπον προτατικόν, spingendo Trasonide a raccontare a lui, e così anche al pubblico, l'improvviso odio che Cratea ha preso a nutrire nei suoi confronti. Nel tentativo di consolare il padrone, ai vv. 90-93 Geta lo descrive come un uomo "non del tutto sgradevole" (vv. 90-91 οὐδὲ γὰρ σφόδρ' εἶ / ἄκ[ρ]ως ἀηδής) e "dall'aspetto

<sup>404</sup> A quest'ultimo potrebbe aver anche contribuito l'intrinseco legame del nome Polemone col tipo comico del soldato, la cui caratterizzazione canonica rendeva il nome adatto al personaggio βδελυρός che ha qui il ruolo del rivale di Carisio.

<sup>405</sup> È lo stesso fastidio, ad esempio, con cui Sosia commenta con sarcasmo l'ordine di Polemone di portargli un mantello di cui non ha affatto bisogno chiedendosi se il padrone voglia per caso fargli fare una passeggiata (*Per.* 178-180).

urbano”, da vero cittadino (v. 93 ἀλ[λ’] ὄψιν ὑπεράστυιος)<sup>406</sup>, non mancando però di ricordare come Trasonide sia penalizzato dalla bassa paga del mercenario (vv. 91-92 ἀλλὰ σο[ι] / τὸ μικρὸν ἀμέλει[ι] τοῦ στρατιωτικοῦ [...])<sup>407</sup> e forse rilevando un altro punto a sfavore del padrone nella differenza di età tra lui e la giovane Cratea (vv. 93-94 ἀλλὰ μὴν ἄγ[εις] / [ἐφ’] ἡλικίας [...])<sup>408</sup>. L’inserimento di questi commenti rende ironico e beffardo il tono della descrizione, segnata dall’alternanza (scandita dalla ripetizione dei tre ἀλλὰ) di note positive, che il servo si sforza di mettere in luce, e giudizi poco lusinghieri, che non sa tacere. A margine della traduzione fornita sopra, sottolineiamo che il dibattuto aggettivo ἀηδής del v. 91 va inteso a nostro parere in senso generale e complessivo, in riferimento a tutta la personalità di Trasonide, di cui poi Geta passa a prendere in considerazione aspetti particolari. In Menandro, ἀηδής ha questa accezione anche in *Dysk.* 939 (οὐκ ἀηδής διατριβή τις) e *Pseuderakles* fr. 409.1 (μάγειρ’, ἀηδής μοι δοκεῖς εἶναι σφόδρα)<sup>409</sup>. Meno convincente ci sembra l’interpretazione dell’aggettivo come una notazione riguardante nello specifico l’aspetto esteriore del soldato<sup>410</sup>. L’attributo ha questo valore nell’autodescrizione di Moschione in *Per.* 302, in cui però ἀηδής è associato al verbo ἰδεῖν (“da vedersi”, “alla vista”)<sup>411</sup>, che connota chiaramente l’aggettivo in senso fisico ed esteriore. Una specificazione simile nella forma sostantivale ὄψιν è invece posta accanto al successivo aggettivo ὑπεράστυιος del v. 93, a precisare che esso non va inteso nel senso di “colto”,

<sup>406</sup> Il servo aveva inoltre già fornito una prima, veloce presentazione di Trasonide ai vv. 28-29: ἐν πα[ντ]ὶ γὰρ / [σὺ γ’ εἰ μακ]άριος (“tu sei fortunato sotto tutti gli aspetti”), per cui rimandiamo al cap. II 3.2b.

<sup>407</sup> L’interpretazione di questa osservazione sul compenso del mercenario rappresenta una *vexata quaestio* per gli studiosi. Se infatti da una parte la maggior parte di essi ritiene che il v. 92 contenga effettivamente una notazione negativa sull’esiguità del soldo militare (così interpretano e traducono Turner 1977, 329; 1981, 18, Sisti 1985, 76, Nardelli 1978-1979, 8, Miller 1987, 162, Arnott 1996a, 271, Ferrari 2001, 341 e Blanchard 2016, 255), dall’altra, però, il bottino che Trasonide si è guadagnato in guerra e i ricchi doni che ha potuto fare a Cratea (vv. 37-40) contraddicono tale affermazione (rilevano la contraddizione anche Bornmann 1980, 161 n. 12, Barigazzi 1985, 114, Katsouris 1985, 213 e Blanchard 2016, 255 n. 1). Si potrebbe provare ad aggirare la difficoltà scindendo le due fonti di profitto, la paga del militare e le ricompense con cui un soldato poteva tornare dalla guerra. Geta, allora, non starebbe parlando qui delle ricchezze che il padrone ha acquisito grazie al bottino, bensì della paga non molto alta che riceve in quanto soldato mercenario di basso rango (a questo proposito vd. la nostra n. 270 sul basso compenso dei mercenari semplici). Ciò non toglie, tuttavia, che l’osservazione di Geta non abbia un reale motivo di essere espressa vista l’attuale condizione economica agiata di Trasonide e i regali che ha potuto elargire a Cratea.

<sup>408</sup> ἄγ[εις] è integrato *exempli gratia* da Turner 1977, 329; 1981, 19 *ad v.* A94, mentre ἐφ’] ἡλικίας è congettura di Arnott 1996a, 270; 1996b, 32. Il verso è molto lacunoso e non possiamo sapere con sicurezza se Geta stia alludendo all’età non più fresca di Trasonide o alla giovane bellezza della ragazza (per questa seconda ipotesi propendono Arnott 1996a, 271, Balme 2001, 166 e Blanchard 2016, 255; invece Barigazzi 1985, 115 e Katsouris 1985, 212-213 immaginano che il servo si riferisca all’età di Trasonide; secondo il primo si tratterebbe anche di una considerazione positiva).

<sup>409</sup> Anche Turner 1981, 19 *ad v.* A91 intende l’aggettivo come una nota caratteriale e lo traduce «offensive, boorish» citando anche il parallelo di *Sam.* 99, in cui con ἀηδία τις πραγμάτων Nicerato indica le seccature del Mar Nero. Anche secondo Sisti 1985, 96 *ad vv.* A90-A91 Geta sta qui parlando dei modi del padrone e sembra andare in questa direzione Blanchard 2016, 255 con la sua traduzione «désagréable».

<sup>410</sup> Accolta da Katsouris 1985, 212 (che rende ἀηδής con «bad-looking»), Balme 2001, 166 («unattractive») e Ferrari 2001, 341 («un aspetto [...] sgradevole»).

<sup>411</sup> Per questo passo della *Perikeiromene* cfr. cap. II 4.1.

“brillante” e che Geta sta solo lodando l’aspetto molto dabbene del soldato<sup>442</sup>. In questo passo ἀηδής andrà perciò piuttosto letto nel suo significato generale di “sgradevole”, “odioso”, ampiamente attestato e per cui ricordiamo il giudizio di Aristotele in *E.N.* 1108a: ὁ δ’ ἐλλείπων (sc. φιλίας) καὶ ἐν πᾶσιν ἀηδής δύσερις τις καὶ δύσκολος (“chi manca di amabilità ed è sgradevole sotto ogni aspetto è scontroso e intrattabile”)<sup>443</sup>. L’attribuzione a Trasonide di un’ἀηδία (così intesa) per nulla eccessiva assume inoltre una speciale rilevanza: tratto tipico del soldato della commedia, la spiacevolezza data da millanteria e arroganza non caratterizza il *miles amatorius* del *Misoumenos*.

Queste parole di Geta, così come anche l’immagine di Trasonide nel complesso che emerge dal resto del testo che leggiamo della commedia, sono contraddette dalla testimonianza di Coricio di Gaza (XLII *decl.* 12 [p. 509 Förster - Richsteig] = test. 1 Arn.), che ritrae il protagonista come presuntuoso e vanitoso. Stando al retore, infatti, il protagonista del *Misoumenos* sarebbe un perfetto esempio di come lo στρατιώτης ἀνὴρ comico sia caratterizzato da un atteggiamento tronfio e arrogante e da una gran dose di millanteria (ὑπέρογκόν τι καὶ σοβαρὸν καὶ πολλή τις ἀλαζονεία). Secondo la fonte, inoltre, Trasonide amerebbe esaltare le proprie imprese e per questo avrebbe finito per farsi odiare dalla ragazza amata: στρατιωτικὴν γὰρ φησιν ἀηδίαν νοσοῦντα τὸν ἄνθρωπον εἰς ἀπέχθειαν αὐτῷ κινήσαι τὴν ἐρωμένην· καὶ γέγονεν ἀμέλει προσηγορία τῷ δράματι τοῦ Θρασωνίδου τὸ μῖσος. Tale ricostruzione è priva di supporto nel testo che ricostruiamo oggi e le nega validità Turner, mettendo in dubbio «whether Choricus had ever read Menander’s words»<sup>444</sup>. Altri studiosi hanno invece ipotizzato che i passati vantati di Trasonide fossero ricordati sulla scena da altri personaggi, in contrasto con l’immagine di innamorato sconsolato che Trasonide dà di sé fin dall’apertura della commedia<sup>445</sup>. Quanto alla causa dell’odio di Cratea per il protagonista, indicata da Coricio nell’odiosità conferitagli dalla sua spacconeria, ma che sappiamo essere necessariamente legata alla convinzione della ragazza che Trasonide sia l’uccisore del fratello, è stata proposta una soluzione di compromesso per cui il soldato, gloriandosi del proprio valore bellico, avrebbe esibito a Cratea, tra le spoglie di guerra riportate a casa,

<sup>442</sup> Questo verso del *Misoumenos* e Hegesan. fr. 9.10 (*FHG* IV 415, *ap.* Athen. VI 57) sono le uniche due attestazioni di ὑπεράστειος, che in Egesandro è riferito a Capaneo e va inteso nel significato di “brillante”, “spiritoso”. Per il semplice ἀστεῖος nel significato di “grazioso” cfr. *e.g.* Arist. *E.N.* 1123b οἱ μικροὶ δ’ ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δ’ οὐ, “le persone piccole possono essere graziose e proporzionate, ma non belle” (le diverse sfumature di significato dell’aggettivo sono raccolte anche da Hesych. α 7867 L.: ἀστεῖον· καλὸν ἢ πολιτικὸν ἢ ἐπίχαριν ἢ κεχαριτωμένον).

<sup>443</sup> Oltre al passo aristotelico e ai paralleli menandrei già ricordati, per ἀηδής è opportuno menzionare anche Alex. inc. fab. fr. 280.2, in cui, all’interno del confronto tra ἄνθρωπος e ἰοῖνος, si individua una differenza nel fatto che invecchiando il primo diventa ἀηδής, mentre il secondo piace (il commediografo gioca qui con i due possibili referenti dell’aggettivo, che si presta a descrivere sia le persone che i cibi; per un esempio di ἀηδής come “dal gusto sgradevole” cfr. Plat. *Leg.* 660a); cfr. inoltre Theophr. *Char.* 20, che descrive l’ἀηδής attraverso una serie di disparati esempi di comportamenti fastidiosi, e Plut. *Quom. adul. ab am. intern.* 49e (οὐδὲ γὰρ ἀηδής ὁ φίλος οὐδ’ ἄκρατος).

<sup>444</sup> Turner 1979, 110; 1981, 19 *ad v.* Ag1.

<sup>445</sup> Cfr. Borgogno 1969, 27, Gomme - Sandbach 1973, 444, Sisti 1982, 103, Barigazzi 1985, 115, Katsouris 1985, 208-209, Arnott 1996a, 361 e Brown 2003-2004, 12.



proprio la spada del fratello di lei, che la interpreta come prova di colpevolezza<sup>446</sup>. Tale ricostruzione permetterebbe alla testimonianza di Coricio di mantenere una potenziale validità ed è un'ipotesi plausibile, ma non ha per ora alcun riscontro nei versi della commedia. Inoltre, per quanto si possa ammettere che Trasonide fosse protagonista di un episodio di vanto legato alla propria ἀρετή guerriera come questo, la sua caratterizzazione di *miles amatorius* prevalente nella commedia resta comunque in netto disaccordo con l'esemplarità di vanagloria e sbruffoneria che gli attribuisce il retore di Gaza; la στρατιωτική ἀηδία da cui Coricio afferma che Trasonide è affetto è anche letteralmente incompatibile con le parole di Geta appena commentate: οὐδὲ γὰρ σφόδρ' εἶ / ἄκ[ρ]ως ἀηδής. Pare perciò verosimile che Coricio non conosca il *Misoumenos* e che si limiti ad attribuire a Trasonide i tipici tratti del soldato vanaglorioso della commedia, ricollegando l'odiosità del soldato indicata dal titolo del dramma alla boria dello στρατιώτης comico standard. Anche la tipicità del nome Trasonide, che in astratto lo assimila ai canonici *militēs* tipizzati della commedia, può aver agevolato la delineazione di questo ritratto del personaggio. L'inclusione, nel ricordo dei comportamenti passati di Trasonide, di un retaggio del τρόπος del *miles gloriosus* canonico potrebbe sembrare in accordo anche con la testimonianza di Plutarco già ricordata a proposito del *Trasileonte* menandro<sup>447</sup>, in cui i soldati Trasonide e Trasileonte vengono menzionati come paradigmi di personalità che in un banchetto intrattengono i convitati suscitando grida di apprezzamento e scrosci di applausi. Tuttavia, alla luce di ciò che possiamo leggere della commedia, della mancata menzione di vanterie in questo passo di Plutarco e inoltre della sua descrizione di Trasonide in *De cup. div.* 524f-525a come dell'innamorato più infelice che esista citando le parole di Trasonide stesso<sup>448</sup>, sembra più plausibile che il soldato sia nominato da Plutarco soltanto come esempio di fonte di intrattenimento leggera e comica in un simposio, contrapposta, insieme a mercenari, buffoni e al *miles* Trasileonte, a figure che avrebbero offerto passatempi più seri e impegnati come Euripide, Simonide e Melanippide. Né Coricio né Plutarco nel primo dei suoi due passi menzionati offrono dunque testimonianze chiare e certe che Trasonide fosse caratterizzato diversamente dal ritratto che di lui emerge dal testo e, come si vedrà, anche da altre fonti antiche.

Proseguendo con la caratterizzazione di Trasonide attraverso le parole di Geta, uno snodo importante è rappresentato dalle battute di quest'ultimo nella scena iniziale del IV atto. In esse, con la tecnica del dialogo riportato, il servo ripete davanti al pubblico la conversazione avvenuta tra il padrone da una parte e la παλλακή Cratea e suo padre Demea dall'altra, alla quale egli ha assistito in casa di Trasonide. Qui, il soldato ha chiesto la ragazza in sposa, ma si è scontrato con l'ostinato e impassibile silenzio del padre (vv. 692, 695-696 e 703-704), che si è limitato a esigere di riscattare la figlia (vv. 698-700), e con il muto sdegno di lei, che ha distolto lo sguardo da Trasonide implorante

<sup>446</sup> Così Merkelbach 1966, 100, 105, Borgogno 1969, 33; 1971, 413 n. 1, Sisti 1982, 103; 1985, 11 e Lape 2004, 189 con n. 55. Più genericamente, anche Barigazzi 1985, 109 e Ferrari 1996, 230 [= 2001, XXVII] immaginano che la boria del soldato possa aver concorso a suscitare l'odio di Cratea.

<sup>447</sup> *Non posse suav. vivi sec. Epic.* 1095d = *Mis.* test. 4 Arn. (il riferimento è all'edizione di Arnott 1996a perché Blanchard 2016 non include i *testimonia* nella sua). Per un commento più ampio al passo rimandiamo alla discussione a proposito del *Trasileonte* nel cap. II 2.1b.

<sup>448</sup> Plutarco cita *Mis.* 10-12 e poi 4-5.

(vv. 705-711). Le note di regia di Geta e i suoi commenti personali mettono efficacemente in risalto il contrasto tra l'impeto emotivo e la supplica implorante di Trasonide da un lato e il sordo e indifferente silenzio degli interlocutori dall'altro. Questa ἀθάρδεια ("cocciutaggine", così la definisce Geta al v. 688) è inoltre biasimata dal servo con tre modi di dire<sup>419</sup>, due dei quali risultano particolarmente caustici in quanto trasfigurano Demea nel mondo animale: dopo aver descritto la mancata risposta a Trasonide con οὐδὲ γρῦ ("nemmeno una sillaba" [v. 692]), il servo ritrae il comportamento del padre chiosando ὄνος λύρας ("un asino al suono della lira" [v. 696])<sup>420</sup> e ὕς ὄρει, τὸ τοῦ λόγου ("un cinghiale sulla montagna, come dice il proverbio" [v. 704])<sup>421</sup>. Il primo dei due proverbi

<sup>419</sup> L'uso di proverbi e di espressioni sentenziose è una caratteristica ricorrente della parlata di questo servo: cfr. anche i vv. 15-16, 43, 97 e 566-567.

<sup>420</sup> L'immagine alla base del proverbio è quella della rozza stupidità dell'asino, che sente il suono di una lira (è infatti sottintesa una forma del verbo ἀκούω) ma resta indifferente non sapendone apprezzare la bellezza; l'idea si ricava dall'attestazione del detto già nel fr. 247 di Cratino: ὄνοι δ' ἀπωτέρω κάθηγνται τῆς λύρας ("gli asini stanno alla larga dalla lira") e cfr. anche Diog. VII 33 (I 291 L.-S.), che assegna il proverbio alle personae rozze (ἐπὶ τῶν ἀπαιδεύτων). Secondo la testimonianza di lessicografi (Paus. Att. ο 19 Erbse, Phot. ο 355 Theod. e Suda ο 391 Adl.), Menandro ha usato questo proverbio anche nello *Psophodees* (fr. 418), citandolo in una versione più estesa: ὄνος λύρας ἤκουσε (oppure ἀκούων) καὶ σάλπιγγος ὕς. Le fonti la spiegano annotando che si addice a chi non esprime approvazione e apprezzamento per qualcosa rimanendo indifferente: λέγεται δὲ ἐπὶ τῶν μὴ συγκατατιθεμένων μηδὲ ἐπαινούντων (in questa forma il proverbio è citato anche da Macar. VI 38 [II 193 L.-S.] e Arsen. XII 91a [II 566] e quest'ultimo lo riferisce, in generale, alle persone ἀναίσθητοι e ἄμουσοι). Restando impassibile e sordo alla richiesta di Trasonide di dargli in sposa Cratea a cui nemmeno risponde, Demea è come l'asino che rimane indifferente alla musica della lira. Sull'applicazione del modo di dire all'atteggiamento di Demea si vedano anche Gomme - Sandbach 1973, 457 *ad v.* 295, Arnott 1996a, 321 n. b, la traduzione di Ferrari 2001, 361, Schirru 2010, 219, Blanchard 2016, 274 n. 2 e Martina 2016, III, 477. Per il significato del proverbio in generale e per le sue altre attestazioni e varianti si aggiungano Drago 2007, 301 e Tosi 2017, 417-419. Si noti, infine, che sia questo modo di dire che il precedente οὐδὲ γρῦ si trovano in Aristaen. I 17.18-19, all'interno del lamento dell'innamorato Senopite per il comportamento della sdegnosa amata Dafnide, che non si cura minimamente delle sue parole (οὐδὲν ἀτῆ τῶν ἐμῶν ἐμέλησε λόγων· ὄνος λύρας, οὐδὲ γρῦ τῆς ἐμῆς συμβολῆς ἐπαίειν δοκεῖ). I proverbi agiscono come spie linguistiche che indicano al lettore il modello menandro a cui Aristeneto si ispira nella lettera e invitano a cogliere nelle parole di Dafnide un'eco di Cratea e nei toni di Senopite la tristezza di Trasonide e, forse ancor più, l'indignazione di Geta che tifa per lui. È il servo, infatti, a usare i proverbi in Menandro e così come Geta reagisce alla notizia che Cratea ha preso a odiare il padrone definendola βάρβαρος, λ[έ]αινά (v. 712, su cui vd. cap. III 3.1a), allo stesso modo Senopite apre l'epistola con una triplice serie di esclamazioni in cui mette in luce la stessa barbara crudeltà e ferocia della donna che lo ignora: ὦ δύστροπος γυναικός, ὦ βαρβάρων ἡθῶν, ὦ ψυχῆς ἀνημέρου μηδὲ ἴσα θηρίοις τιθασειομένης τὴν φύσιν ("Che donna intrattabile, che modi rozzi, che spirito selvaggio: ha una natura più indomabile di quella delle belve") e si riferisce a lei come ἡ βάρβαρος anche più avanti. Sui richiami della commedia menandrea insiste anche Drago 1997, 173-178; 2007, 296-295, individuando nel *Misoumenos* il «modello generativo» di questa lettera.

<sup>421</sup> Questo il testo di Austin 1966, 296 accolto dalla maggior parte degli studiosi, che lo interpretano come un'immagine della cocciutaggine e dell'isolamento di Demea, il quale rifiuta di comportarsi come dovrebbe (cfr. Austin 1966, 296, Gomme - Sandbach 1973, 458 *ad v.* 303, Sisti 1985, 109 *ad v.* 303, Arnott 1996a, 323, Miller 1987, 168, Balme 2001, 175 [gli ultimi due in traduzione] e Blanchard 2016, 274). Messa da parte, con Gomme - Sandbach, la difficoltà rappresentata dal dativo locativo ὄρει rilevata da Turner 1968, 41 *ad v.* 303, bisogna confrontarsi col fatto che il proverbio non è attestato altrove. A questo proposito gli studiosi citano il possibile parallelo del fr. 32.4 (†υσοριμαχεν†) dei *Samioi* di Cratete e Lelli 2006, 41-42 n. 78; 2007 ha ricordato il detto calabro 'A quadràra vulli e lu porcu alla montagna', ossia "Il calderone bolle e il maiale è alla montagna", proverbio che si usa anche a proposito di persone che non si trovano d'accordo tra loro, come Demea e il soldato. Soprattutto, il senso di egoistica ostinazione insensibile ai sentimenti altrui e indisposta a un

esalta l'insensibilità del silenzio del vecchio in contrasto con l'evidenziazione appena precedente della disperazione e dell'accoramento di Trasonide: ταυτί λέγει / ἄ[παν]τα κλαίων, ἀντιβολῶν (“dice così, tutto tra le lacrime e le suppliche” [vv. 695-696]); il secondo, che dipinge la dura e individualistica testardaggine di Demea, contrasta con l'umanità con cui Trasonide meriterebbe di essere trattato e di cui Geta mette in rilievo la totale mancanza nel comportamento di Demea esclamando ai vv. 703-704:

ὦ [Ἡρ]άκλεις· ἀνθρωπίνως ἄν οὐ λάβοι  
τὸ συμβεβηκός;

Per Eracle! Non potrebbe sopportare l'accaduto  
con umanità?

L'enfasi sull'incapacità di Demea di agire secondo quel naturale sentire umano che è uno dei perni della poetica menandrea risulta accentuata se si considera che Geta l'aveva già espressa nell'esclamazione dei vv. 685-686, in apertura del suo racconto, riferendosi a padre e figlia insieme:

ὦ Ζεῦ πολυτίμητ', ὠμότητος ἐκτόπου  
ἀμφοῖν ἀπανθρώπου τε, νῆ τὸν Ἥλιον.

Onoratissimo Zeus, che straordinaria crudeltà  
in entrambi, e disumana, per il Sole!

Con le due menzioni dell'“umanità” inserite a breve distanza l'una dall'altra in riferimento a Demea, la prima in negativo (l'aggettivo ἀπανθρώπου al v. 686) e la seconda in positivo (l'avverbio ἀνθρωπίνως al v. 703), Geta individua l'errore del padre di Cratea nel rifiuto dei principi morali che dovrebbero guidare l'azione di ogni uomo. È infatti non dando ascolto alla morale e al buon senso che uniscono

---

atteggiamento di umana comprensione che deve avere l'immagine riferita a Demea in questo contesto è in linea con le qualità di cui è simbolo il maiale nei proverbi in cui è menzionato, passati in rassegna nell'ottica di individuare la caratterizzazione assegnata all'animale da Bettarini 1997, 28-34. Non convince l'ipotesi di Kells *ap. Turner* 1965, 53 *ad v.* 16; 1968, 41 *ad v.* 303 di accentare ὅς ὀρεῖ (“il cinghiale all'asino”), poiché Geta si pone completamente dalla parte del padrone e sarebbe perciò strano che si riferisse a lui con l'immagine dell'asino. L'eventualità che questo fosse un referente positivo in virtù di una qualche favola perduta da cui era nato il proverbio sembra troppo astratta per dar credito alla lettura suggerita da Kells, accettata invece da Turner, Mette 1965, 161 e Merkelbach 1966, 107. Una terza ipotesi interpretativa è stata proposta da Gigante 1966, 17-18 e ripresa da Ferrari 2001, 995, che vogliono riconoscere nel verso menandreo il proverbio ὅς ὀρίνει (“il cinghiale scatena il panico”), che ci è noto dai paremiografi (Apost. XVII 74 [II 705 L.-S.] e Diog. VIII 64 [I 318]) ed è attestato in Alceo nella variante ἢ ὅς παρορίνει (fr. 393 V. πάλιν ἂ σὺς παρορίνει, su cui cfr. Mant. Prov. II 46 [II 765 L.-S.]). I due studiosi modificano dunque il testo del papiro emendando ορει e facendo a meno, per ragioni metriche, del successivo τό. L'articolo è però parte di una delle formule fisse con cui il commediografo segnala la citazione di un proverbio (cfr. *e.g.* Schirru 2010, 216-217) e ha un parallelo anche al v. 556 del *Misoumenos* stesso. Inoltre, il significato del detto ottenuto da Gigante, che Diogeniano e Apostolio spiegano con la chiosa: ἐπὶ τῶν βιαιῶν λέγεται καὶ ἐριστικῶν (“si dice di persone violente e litigiose”) e che contiene l'idea dell'agitazione e della foga indicati dal verbo ὀρίνω, non si adatta all'immagine del Demea ostinato e freddo finora tracciata da Geta. Anche il fatto che il proverbio segue immediatamente l'interrogativa indignata del servo sull'incapacità di Demea di mostrare un po' di umanità e perdonare Trasonide (vv. 703-704, su cui vd. *infra*) suggerisce che il detto voglia condannare la cocciutaggine inumana di Demea piuttosto di aggiungere il rilievo di un suo sconvolgimento rabbioso.

gli uomini che Demea non supera τὸ συμβεβηκός (ossia l'inconsapevole, e in realtà mai compiuta, uccisione del figlio da parte del soldato) perdonando Trasonide, ma reagisce con la spietata durezza che Geta definisce, appunto, disumana<sup>422</sup>. L'avverbio ἀνθρωπίνως, in particolare, è usato da Menandro nello stesso significato di “conformemente ai principi morali propri dell'uomo” anche nelle parole con cui, in *Asp.* 266-267, Cherestrato esorta il vecchio e avido Smicrine ad abbandonare l'intento di sposare la giovane nipote per arricchirsi con la sua dote: ἀνθρωπίνως / τὸ πράγμ' ἔνεγκε, Σμικρίνη, πρὸς τῶν θεῶν. Con l'avverbio si richiamano gli stessi valori morali nell'incitamento consolatorio con cui Davo conforta le donne affrante dalla notizia della morte di Cleostrato invitandole “nella presente circostanza” a “sopportare l'accaduto con umano buon senso”: ἐκ τῶν δ' ἐνότων ὡς μάλιστα δεῖ φέρειν / ἀνθρωπίνως τὸ συμβεβηκός (vv. 169-170), così come nell'affine inc. fab. fr. 874: ἀνθρωπίνως δεῖ τὰς τύχας φέρειν, ξένη. Considerando questi ultimi due passi e i vv. 703-704 del *Misoumenos* in esame, gli studiosi hanno rilevato la funzione consolatoria con cui Menandro sembra spesso usare l'avverbio<sup>423</sup>, la stessa che ἀνθρωπίνως ha in *Plut. Cons. ad Ap.* 102a (παρακαλεῖν ἀνθρωπίνως φέρειν τὸ συμβεβηκός) e 118c (τὰ κοινὰ τοῦ βίου συμπτώματα κοινῶς φέρειν καὶ τὰ ἀνθρώπινα ἀνθρωπίνως). In questi contesti il riferimento all'umanità dell'avverbio viene spesso inteso nel senso specifico di un *memorandum* della fragilità e dell'inevitabile destino di morte della natura umana, finalizzato all'incitamento a sopportare con coraggio e dignità le avversità della sorte<sup>424</sup>, e viene tradotto con espressioni come “ricordando qual è la condizione umana”<sup>425</sup>. Nella dimensione etica delineata dal commediografo, tuttavia, riteniamo che più che a un monito sul destino dell'uomo, il concetto di umanità contenuto nell'avverbio miri, in generale, al rilievo di quei valori comportamentali di ragionevolezza e moralità che accomunano gli uomini. A essi i personaggi di Menandro sono esortati a ispirare la propria condotta, accettando con buon senso le sventure (fr. 874), la morte di Cleostrato (*Asp.* 169-170) e quella del figlio di Demea (*Mis.*

---

<sup>422</sup> Con un efficace ossimoro anche Cnemone è presentato da Pan, nel prologo del *Dyskolos*, come ἀπάνθρωπός τις ἄνθρωπος σφόδρα (v. 6), ma l'aggettivo è usato nel suo significato primario di “lontano dagli uomini”, “che rifugge gli uomini”.

<sup>423</sup> Cfr. Ferrari 2001, 937 e Ingrosso 2010, 234 *ad vv.* 168-170a.

<sup>424</sup> Cfr. Kassel 1958, 54, Barigazzi 1965a, 57, Gomme - Sandbach 1973, 76 e di nuovo Ingrosso 2010, 234.

<sup>425</sup> Così traduce Ferrari 2001, 17 *Asp.* 166 e similmente rende l'avverbio Ingrosso 2010, 89.

703-704)<sup>426</sup>, ma tali valori sembrano mancare a Cratea e Demea, come denuncia Geta ai vv. 685-686 citati<sup>427</sup>.

Grazie alla tecnica del dialogo riportato, la prospettiva in cui vanno lette le battute di Geta in questi vv. 685-723 è duplice. Esse, infatti, combinano la caratterizzazione del protagonista attraverso il racconto di Geta con la caratterizzazione di Trasonide che emerge dalle parole del *miles* stesso, che si immagina il servo ripeta testualmente (vv. 693-695, 699-700 e 706-711<sup>428</sup>). Si tratta di un espediente scenico, ben noto alla poesia greca fin da Omero, in cui un personaggio riferisce in forma diretta una conversazione cui ha preso parte attivamente o come ascoltatore<sup>429</sup>. Maestri nell'uso di questa tecnica sono gli autori di teatro, Euripide e Menandro *in primis*, abili nell'adoperare tale strumento drammaturgico per raggiungere diversi scopi, dal vivacizzare le scene (i monologhi in particolare) per mantenere viva l'attenzione del pubblico, al portare sul palco, in forma indiretta, episodi difficili da rappresentarvi, dal caratterizzare i personaggi attraverso le parole pronunciate da altri all'accrescere la comicità per divertire gli spettatori (nel caso delle commedie)<sup>430</sup>. Ritroviamo tutte queste funzioni nella scena qui in esame, in cui l'azione si dipinge vivida nell'immaginazione del pubblico grazie al tono acceso e indignato con cui Geta la riproduce. La maestria di Menandro nel riuscire in tale intento è tanto più apprezzabile in quanto la richiesta della mano di Cratea, il suo rifiuto e la

---

<sup>426</sup> In questa prospettiva di un significato generale dell'avverbio sono orientate tutte le traduzioni di Arnott 1979, 31 («reasonably» in *Asp.* 170), 47 («decently» in *Asp.* 266); 1996, 323 («with humanity» in *Mis.* 703). Per l'*Aspis* cfr. anche le rese di Ireland 2010, 35, 43 (con comm. a p. 85 *ad v.* 166) e le osservazioni di Ingrosso 2010, 235 (non rispecchiate appieno nella traduzione da lei proposta per il v. 170). Ci allontaniamo invece dalla posizione di Beroutsos 2005, 55 *ad Asp.* 166, il quale sostiene che Menandro attribuisca all'avverbio tre diversi significati: «with moderation» (in *Asp.* 170 e nel fr. 874), «humanely» (in *Asp.* 266) e «gently» (in *Mis.* 703); similmente anche Austin 1970, 18 *ad Asp.* 166 e cfr. Sisti 1985, 109 *ad Mis.* 302. Il sostantivo ἄνθρωπος è usato da Menandro nella piena accezione del termine 'uomo' nell'inc. fab. fr. 707: ὡς χάριέν ἐστ' ἄνθρωπος, ἄν ἄνθρωπος ἦ («che bella cosa è l'uomo quando si comporta come tale»), e in *Sam.* 17, in cui Moschione afferma di poter dire di essere un uomo in quanto è stato in grado di aiutare economicamente gli amici in difficoltà (cfr. Sommerstein 2013, 107 *ad loc.*: «to be fully human is, among other things, to recognize the claims of society and of other individuals, and do one's best to aid them»).

<sup>427</sup> Anche Trasonide al v. 44 si chiede se il comportamento spietato di Cratea nei suoi riguardi, dopo tutto ciò che lui ha fatto per lei (cfr. vv. 37-40), sia ἀνθρώπινον. Con l'integrazione di Arnott 1996a, 264 (accolta anche da Blanchard 2016, 253) la domanda retorica di Trasonide ai vv. 44-45 è ἦ 'νθρώπινον / [οἷε τὸ τύχον τ' εἶναι τὸδ']; Sull'esclamazione dei vv. 685-686 e la disumanità di Cratea si veda anche la sezione su di lei all'interno del cap. III 3.1a.

<sup>428</sup> Questi ultimi versi, in particolare, contengono la dichiarazione d'amore di Trasonide e saranno infatti analizzati nel cap. II 3.2c dedicato alla caratterizzazione mediante i λόγοι dei soldati.

<sup>429</sup> Nell'individuazione dei confini tra le parole del personaggio che sta effettivamente parlando sulla scena e quelle degli altri da lui riportate è necessario riconoscere dei precisi segnali, caratteristici di questa tecnica narrativa. A questo scopo, strumenti di lavoro fondamentali sono le liste di indizi espliciti e impliciti compilate da Bers 1997, 116-118 e Nünlist 2002, 227-230; importanti sono anche i *dicola* dei papiri, che nel discorso riportato spesso passano a segnalare i cambi di battuta interni al dialogo riferito. Sul discorso riportato cfr. anche Osmun 1952, Handley 2002, 178-185, Lamagna 1998b, Nünlist 2002, 219, 233-247, 252-253, Willi 2002, 30-31 e Scafuro 2014, 231.

<sup>430</sup> Più marginale nel determinare la scelta di questa tecnica sembra la volontà di permettere agli attori di esibire le proprie capacità espressive nell'imitare voci e modi di più personaggi recitando un unico dialogo. Anche Nünlist 2002, 252-253 dà a questo aspetto meno peso rispetto a Lamagna 1998b, 295.

conseguente disperazione del soldato non sono episodi marginali nello sviluppo narrativo della commedia, anzi segnano l'apice del dolore del protagonista<sup>431</sup>. L'accurato e partecipato resoconto di Geta è inoltre accompagnato dal fattore di comicità dato dalla presenza di Clinia, il quale cerca per quasi quaranta versi di attirare l'attenzione del servo, troppo assorto nel racconto per accorgersi di lui<sup>432</sup>. Portando in scena soltanto indirettamente l'episodio e bilanciandone la drammaticità con l'elemento farsesco impersonato da Clinia, Menandro certo ne smorza la gravità, ma ritrae in modo efficace il carattere di Trasonide.

Ci soffermiamo qui in particolare sulla descrizione della reazione del soldato al rifiuto incassato e all'imminente abbandono da parte dell'amata, fornita da Geta alla fine del resoconto (vv. 721-723), in quanto riteniamo che il ritratto tracciato dal servo vada annoverato tra le prove più significative del contributo dato dai gesti e dall'aspetto visivo alla rappresentazione di un carattere. Va innanzitutto chiarito, a proposito delle descrizioni verbali dell'espressione del volto di un personaggio da parte di un altro, che esse rispondono in prima istanza all'esigenza di superare una barriera insita nel genere letterario drammatico, ovvero la maschera. Se infatti da un lato le maschere sono utili al pubblico nell'immediato riconoscimento del ruolo dei personaggi che le indossano, dall'altro non permettono di osservare i cambiamenti di espressione direttamente sul volto degli attori. La percezione di tali mutamenti da parte degli spettatori deve dunque essere mediata dalle parole di un altro personaggio che li descrive, Geta nel caso in esame. A rendere particolarmente efficace questo ritratto di Trasonide è il suo parallelismo con quello che viene tracciato di Carisio, il giovane marito protagonista degli *Epitrepontes*<sup>433</sup>. Ai vv. 879-900 di questa commedia Onesimo riferisce al pubblico come reagisce il padrone Carisio quando sente, senza essere visto, quanto è determinato il suocero Smicrine a riprendersi la figlia Panfila, moglie di Carisio; analogamente, ai vv. 721-723 del *Misoumenos* Geta racconta la reazione di Trasonide quando, come si è detto, Demea non degna di risposta la richiesta del soldato di sposare Cratea, che il padre vuole riportare a casa con sé. Il parallelismo tra i due passi è dato innanzitutto dall'adozione della medesima convenzione drammaturgica per cui il compito di ritrarre l'aspetto e i gesti dei due innamorati è affidato ai loro servi; la consonanza sta però soprattutto nelle analoghe reazioni dei protagonisti, che esprimono la stessa combinazione di ira e disperazione: Trasonide prorompe in grida di dolore in *Mis.* 721 (βοήσεται) e lamenti sofferenti emette Carisio in *Epitr.* 893 (βρυχηθμός<sup>434</sup>), il primo si strappa i capelli in *Mis.* 723 (δράττεται <γε> τῶν τριχῶν) e

---

<sup>431</sup> Lo notava già Kamerbeek 1966, 300. Questa scena del *Misoumenos* rappresenta infatti un'eccezione rispetto all'idea di Lamagna 1998b, 290-291 che i dialoghi riportati sostituiscano scene di importanza secondaria, inserite dall'autore al fine di rallentare l'azione e attenuare la tensione drammatica.

<sup>432</sup> Sull'effetto comico cfr. Arnott 1997b, 74; 2000, 85 e Cusset - Lhostis 2014, 166. Halliwell 2007, 206-207 (= 2008, 409) individua in questa scena un «exceptionally dense 'layering' of perspectives» contenuto nelle parole di Trasonide, comprendente la prospettiva del non intenzionale ascoltatore Clinia, quella del testimone diretto Geta e quelle dei diretti interlocutori Demea e Cratea.

<sup>433</sup> Abbiamo cercato di mettere adeguatamente in rilievo la vicinanza tra i due passi e di commentarne gli effetti sulla caratterizzazione di Trasonide in Bonollo 2019a, 90-92. In precedenza, soltanto Furley 2009, 230 aveva richiamato nel suo commento a *Epitr.* 900 lo sguardo simile descritto in *Mis.* 722, peraltro come unico punto di contatto.

<sup>434</sup> Il sostantivo può indicare il muggio del mare (cfr. e.g. Arist. *Mirab. ausc.* 843a) o il ruggito di un leone (cfr. Aesop. 135.1 e Poll. V 87); riferito a uomini, come qui, esprime il lamento di dolore (cfr. Hesych. β 1266 L.

lo stesso fa il secondo in *Epitr.* 893 (τιλμός), il soldato del *Misoumenos* ha lo sguardo di fuoco al v. 722 (βλέπει πῦρ) e il marito degli *Epitrepontes* ha gli occhi iniettati di sangue al v. 900 (βλέπει ὕφαιμον). Riportiamo di seguito i vv. 721-723 del *Misoumenos* menzionati:

[...] βοήσεται δὲ καὶ βουλεύσεται  
κ[τα]γέῖν ἑαυτὸν· στάς βλέπει δὲ πῦρ ἄμα  
[...] δράττεται <γε> τῶν τριχῶν.  
[...] urlerà e deciderà  
di uccidersi; sta impalato con uno sguardo di fuoco  
[...] e si strappa i capelli.

E quelli degli *Epitrepontes* confrontati (vv. 893 e 899-900):

βρυχηθὸς ἔνδον, τιλμός, ἔκστασις συχνή.  
[...]  
[...] λοιδορεῖτ' ἔρρωμένως  
[αὐ]τῷ βλέπει θ' ὕφαιμον ἠρεθισμένος.  
in casa urla, strappi di capelli, deliri continui.  
[...]  
[...] lancia contro se stesso insulti feroci  
e guarda con occhi iniettati di sangue, sconvolto.

Sia Geta che Onesimo includono inoltre la menzione della violenza fisica con cui i padroni reagiscono, che in entrambi è anche somatizzata come tratto esteriore negli occhi iniettati di sangue che sono l'avvisaglia del suo scatenarsi. Così, ad esempio, in *Ach. Tat.* IV 9.2 Leucippe viene descritta come ὕφαιμον βλέπουσα e colpisce in faccia Clitofonte quando le si avvicina e Menelao con un calcio<sup>435</sup>. La reazione violenta è immediata nel caso di Carisio, che si colpisce forte alla testa (vv. 889-890 τὴν κεφαλὴν τ' ἀνεπάταξε σφόδρα / αὐτοῦ), mentre viene solo preannunciata dal servo nel caso di Trasonide, il quale si spingerà però a dichiarare di volersi uccidere (vv. 721-722 βουλεύσεται / κ[τα]γέῖν ἑαυτὸν)<sup>436</sup>. Le alterazioni nell'aspetto e le azioni elencate, condivise dai due innamorati che reagiscono alla concreta prospettiva della perdita dell'amata, hanno particolare rilievo nel quadro della caratterizzazione di Trasonide quando si considera l'impatto nullo che ha la sua identità di στρατιώτης sulla manifestazione della sofferenza amorosa; né il sentimento del *miles amatorius* né

---

βρυχηθὸς· στεναγμός. οἰμωγή). Negli stessi significati sono usati i verbi corrispondenti βρύχω e βρυχάομαι; in particolare, βρυχάομαι indica il pianto di Stratofane in *Sik.* 221 (βρυχώμενος), per cui vd. *infra*, ed entrambi i verbi esprimono il lamento straziante anche in epica e tragedia, cfr. *Hom. Il.* XIII 393; XVI 486, *Soph. Ai* 32 (per cui rimandiamo al cap. III 3.1a), *Tr.* 805; 904; 1072 (βέβρυχα κλαίων) e *O.T.* 1265 e *Ap. Rh.* IV 19 (γοερῆ βρυχήσατ' ἀνίη).  
<sup>435</sup> Si noti che anche in questo caso lo sguardo e le azioni vengono interpretate dai due che la guardano come indizi di una forma di *μανία*. Lo sguardo di fuoco è sintomo di comportamento violento anche in *Greg. Naz. Carm. mor.* 815.3-5: ἡ θῆρα λόχμης ἐκφανέντα συσκίου, / φρίσσοντα, πῦρ βλέποντα, ἐξαφρούμενον, / μάχης ἐρώντα, καὶ φόνων καὶ πτωμάτων.

<sup>436</sup> Si può confrontare la promessa del prigioniero troiano Eleno, riferita da Neottolemo, di consegnarsi per essere ucciso se non si fosse avverata la sua profezia sull'imminente presa di Troia in *Soph. Ph.* 1341-1342: ἡ δίδωσ' ἐκῶν / κτείνειν ἑαυτόν.

l'espressione di esso, infatti, differiscono da quelli del νεανίσκος innamorato Carisio, il personaggio in cui Cusset ha individuato l'emblema del «depressive melancholic young man in love»<sup>437</sup>. In apertura della descrizione del comportamento del padrone, infatti, Onesimo aveva concentrato nei due vv. 878-879 una ripetizione quadrupla (in forma di figura etimologica e poliptoto) del concetto di μανία, la furia folle qui causata dalla disperazione amorosa e manifestata nei tratti e nei gesti che accomunano Carisio e Trasonide: ὑπομαίνειθ' οὗτος, νῆ τὸν Ἀπόλλω, μαίνεται / μεμάνητ' ἀληθῶς· μαίνεται, νῆ τοὺς θεοὺς (“è pazzo costui, per Apollo, è pazzo! È impazzito davvero, è pazzo, per gli dei!”)<sup>438</sup>. La reazione fisica di Trasonide al rifiuto inflitto da Demea e Cratea è già di per sé prova di una profondità del sentimento d'amore estranea al *miles gloriosus*, ma nella corrispondenza tra tale reazione e il comportamento del protagonista non militare degli *Epitrepontes* è possibile cogliere la pressoché totale sovrapposibilità della caratterizzazione di questo *miles amatorius* menandro a quella del normale giovane innamorato.

### Stratofane

La presentazione di Stratofane è molto diversa da quella di Polemone, prepotente e aggressivo, in quanto il protagonista del *Sikyonios* viene introdotto al pubblico dalla divinità che recita il prologo<sup>439</sup> come un ἡγεμῶν χρηστὸς σφόδρα / καὶ πλούσιος (“un comandante molto buono e ricco” [vv. 14-15])<sup>440</sup>. La descrizione è invece affine a quella che offre il pedagogo Davo di Cherestrato, lo zio di Cleostrato che si prenderà cura della sorella in sua assenza, anch'egli χρηστὸς δὲ τῷ τρόπῳ πάνυ / καὶ πλούσιος (vv. 125-126). In aggiunta, però, e prima di tutto, Stratofane viene presentato con il grado militare di ἡγεμῶν, che lo pone su un piano superiore rispetto ai comuni mercenari. Con una presa di distanze immediata e netta dai *milites* comici canonici, quello del *Sikyonios* è dunque introdotto come un personaggio del tutto positivo, un distinto comandante che associa alla ricchezza un'indole buona<sup>441</sup>. Di tale bontà d'animo Stratofane darà prova nel momento in cui tratterà con rispetto e

<sup>437</sup> Cusset 2014, 175-177 (la citazione è tratta da p. 177).

<sup>438</sup> Si noti la posizione rilevata dei verbi all'inizio e alla fine del primo verso e di nuovo all'inizio del secondo. L'innamorato Cherestrato si attribuisce la medesima pazzia in *Asp.* 313, quando pare che Smicrine sposi la sua amata (οὐκ εἶμ' ἐν ἑαυτοῦ, μαίνομαι δ' ἀκαρῆς πάνυ) e con la medesima cieca follia connota il suo amore per Cratea anche il protagonista del *Misoumenos*, definendosi ai vv. 11-12 ἐμμανέστατα / ἐρῶν τις. Si confronti inoltre il collegamento tracciato dallo scoliasta dell'*Oreste* tra l'essere fuori di sé (μαίνεσθαι) e gli occhi iniettati di sangue, riflesso fisico di tale condizione psicologica, quando spiega che Euripide definisce αἱματωποὶ le Erinni ἐκ τοῦ τοὺς μαινομένους ὕφαιμον βλέπειν καὶ παραχῶδες (schol. Eur. *Or.* 256).

<sup>439</sup> All'attuale stato del testo non è possibile capire con sicurezza se il prologo divino aprisse la commedia o fosse posticipato dopo una o più scene. Quanto alla divinità, alcuni studiosi hanno pensato a Demetra o Persefone (cfr. Belardinelli 1994, 108, Arnott 2000, 210-211, Ferrari 2001, 1025 e Blanchard 2009, XLIX).

<sup>440</sup> È ormai del tutto superata l'ipotesi che con tale definizione il dio prologante si riferisse al padre di Stratofane invece che a Stratofane stesso, cfr. Belardinelli 1994, 113-115, Martina 2016, II, 95-98 e Favi 2018.

<sup>441</sup> Crediamo abbia invece valenza ironica l'aggettivo χρηστὸς associato all'ἡγεμῶν di cui parla Davo in *Asp.* 77, il “bravo comandante” che vieta di cremare uno per uno i morti in battaglia (tra i quali ci sarebbe, secondo Davo, quello del padrone Cleostrato), in linea con il chiaro uso sarcastico che χρηστὸς ha anche in *Sam.* 408 e in *Epitr.* 1066 (con questa interpretazione del passo dell'*Aspis* ci alleiamo, tra gli altri, a Austin 1970, 11, Gomme - Sandbach 1973, 68 *ad v.* 75, Ferrari 2001, 935 e Beroutsos 2005, 33 *ad v.* 75; la lettura dell'attributo nel suo significato proprio è invece sostenuta da Ingrosso 2010, 166-167 *ad loc.* e Favi 2018, 77 n. 18).



sensibilità l'amata Filumena, mostrandosi felice che ritrovi i genitori e preoccupandosi che abbia la protezione della sacerdotessa di Demetra finché il suo status non sarà stato confermato dal ritrovamento del padre e lui potrà allora chiederla in sposa. Quanto alla ricchezza, crediamo che l'*impasse* critica causata dalla presunta contraddizione tra l'aggettivo *πλούσιος* del v. 15 e il fr. 3 (Στρατοφάνη, λίτον ποτ' εἶχες χλαμύδιον καὶ παῖδ' ἕνα), dal quale si deduce che Stratofane versasse in una condizione di ristrettezze economiche, si possa pienamente superare nell'ottica della ricorrente presentazione del soldato in commedia come arricchitosi proprio grazie al servizio militare, esemplificata da quanto si dice del *miles* Biante in *Kol.* 40-54 (per cui rimandiamo alle considerazioni svolte nel cap. II 2.1b)<sup>442</sup>.

Anche l'amore del comandante protagonista per Filumena viene letto e riferito da un altro personaggio, che ascolta le parole di Stratofane e le riporta sulla scena corredandole di una descrizione del comportamento del soldato. L'episodio in questione è la famosa *ῥήσις* dell'abitante del demo di Eleusi (sul nome Blepete non c'è il consenso di tutti gli studiosi<sup>443</sup>), che offre a Smicrine<sup>444</sup> e agli spettatori il resoconto di quanto i membri del demo, aggregatisi davanti ai Propilei del santuario di Demetra, hanno deciso sul destino di Filumena (IV atto, vv. 176-271). Nel racconto compaiono Moschione e Stratofane, i quali sono intervenuti di fronte al popolo con esiti opposti. Il discorso dell'eleusino è stato oggetto di moltissimi studi per i chiari echi delle parole del messaggero della condanna a morte, decisa dall'assemblea, di Oreste ed Elettra nell'*Oreste* euripideo<sup>445</sup>, ma va qui ripreso e commentato in quanto è un passo fondamentale ai fini della nostra comprensione della caratterizzazione dei due rivali, interesse che fa da linea guida all'analisi del passo offerta qui e poi,

<sup>442</sup> Cfr. Belardinelli 1994, 237-238 *ad fr.* 3 e Arnott 2000, 305 *ad fr.* 6. Una soluzione alternativa al problema della variabile condizione economica di Stratofane è proposta da Favi 2018, 78-80, che interpreta il frammento come descrizione del tipico abbigliamento del soldato in missione (il mantello semplice) e del suo altrettanto tipico essere accompagnato da un solo servo (così è anche per Trasonide e Cleostrato) invece che come implicazione di povertà.

<sup>443</sup> Divergono infatti le interpretazioni di *βλεπησις* (la prima parola del v. 188) in P. Sorb. 72 + 2272 + 2273. Alla luce di quanto precede nel v. 187, τοῦ τῆς θεοῦ δήμου γὰρ εἰμ' ἐπώνυμος, e di Ἐλευσίνιος che segue nel v. 188, la frase è chiaramente la presentazione che il personaggio fa di sé a Smicrine, per cui la lettura del nome proprio Blepete (Βλέπησις) ci sembra l'ipotesi più soddisfacente: "sono del demo di Demetra e mi chiamo / Blepete di Eleusi" (l'ipotesi è stata proposta sia da Sandbach *ap.* Handley 1965b, 49 [poi ripresa in Sandbach 1990<sup>2</sup>, 276] che da Thierfelder 1965, 15 e supportata da Mette 1965a, 83-84, 1965b, 437, Marzullo 1967, 57-58, Gallavotti 1972<sup>2</sup>, 27, Guida 1974, 218 e Ferrari 2001, 1028; 2008, 64 n. 5); il nome, comunque attestato nell'Atene del IV secolo, è infatti un parlante e la radice del verbo βλέπω che contiene ben si addice al personaggio che entra in scena per raccontare *ha visto* presso l'entrata del santuario. Nell'edizione più recente Blanchard 2009, 14 stampa invece la congettura di Chantraine *ap.* Blanchard - Bataille 1964, 125, un βλέπεισις parentetico equivalente a ὄραξις ("io sono, vedi, di Eleusi"; l'ipotesi è appoggiata anche da Barigazzi 1965b, 24, Handley 1965, 49, Oguse - Schwartz 1965, 594 e Frost 1988, 121 n. 10). Altri emendamenti sono stati tentati da Kassel 1969a, 15; 1965b, 9 n. 19 (= 1991, 280 n. 19: κληθεῖς, considerando Ἐλευσίνιος il nome proprio del parlante), Arnott 1997, 29; 2000, 248 (βλέπ' εἰς <μ'>: "guardami", con funzione enfatica di ciò che sta per dire) e Henry 2015, 58 *ad loc.* (βλέπει σ' Ἐλευσίνιος: "è Eleusino che ti sta guardando", sempre considerando Eleusino nome proprio). Per un quadro più completo delle proposte avanzate, a nostro parere tutte meno convincenti del nome proprio Blepete, e dei rispettivi punti di forza e svantaggi cfr. Belardinelli 1994, 163-164.

<sup>444</sup> Che più avanti nel IV atto si scoprirà essere il padre di Stratofane.

<sup>445</sup> Per i riferimenti bibliografici vd. n. 613.

sotto il profilo stilistico, nel cap. II 4.2. L'atteggiamento dei due e le diverse posizioni che sostengono posti di fronte alla medesima situazione sono infatti rivelatori delle differenze caratteriali per cui Stratofane meriterà di avere in sposa Filumena, mentre Moschione la perderà. Quest'ultimo non sa portare dalla sua parte l'assemblea, che non percepisce nelle sue parole e nel suo atteggiamento un sincero desiderio del bene della fanciulla; Moschione è allora per due volte zittito e scacciato dal popolo, a cui non piace affatto e sembra "davvero un donnaiolo" (vv. 209-210 οὐ σφόδρα ἤρεσεν / [ῆ]μῖν δέ, μοιχώδης<sup>446</sup> δὲ μάλλον κατεφάνη)<sup>447</sup>. La gente riconosce dunque in lui un'indole egoista e un amore frivolo e superficiale, gli stessi tratti che contraddistinguono –si vedrà– il sentimento del suo omonimo nella *Perikeiromene*, nel medesimo ruolo del rivale, e che ricordano l'inconsistenza dell'amore dei *militēs* plautini. Il soldato, invece, emerge come il portavoce della giustizia nella situazione, dimostra di essere il comandante buono che la divinità del prologo aveva preannunciato ed è guardato con εὖνοια (v. 244) dall'assemblea che riconosce la sincerità dei suoi sentimenti. Il popolo è felice di appoggiare le sue richieste: Filumena verrà affidata alla protezione della sacerdotessa finché lui non avrà potuto chiederla in sposa al padre. Ascoltando il racconto del messaggero, il pubblico si figura anche l'aspetto e i gesti dei due uomini, che, icasticamente descritti, sono la viva espressione dei loro caratteri e stati d'animo. Infatti, alla diffidenza del popolo nei confronti di Moschione e alla percezione della sua superficialità e pusillanimità contribuiscono la sua carnagione nivea, la pelle liscia e imberbe (vv. 200-201 μειράκιον [...] λευκόχρων / ὑπόλειον<sup>448</sup> ἀγένειόν τι e v. 264 ἐξυρημένος), che lo fanno apparire effeminato e vigliacco<sup>449</sup>, il tono di voce troppo basso per essere sentito (v. 202 "μείζον λέγε", gli gridano) e il rossore imbarazzato che gli colora le guance quando finisce di parlare (v. 208 κόκκινος γενόμενος). Il disprezzo della gente viene poi aizzato dall'arroganza con cui il giovane, dopo la decisione dell'assemblea a favore di Stratofane, si fa nuovamente avanti offendendola per la dabbenaggine dimostrata nel lasciarsi raggirare dal dramma

<sup>446</sup> L'aggettivo μοιχώδης si trova altrove solo negli *Apotelesmatica* di Tolomeo, in cui l'aggettivo definisce sotto il profilo erotico le donne nate sotto l'influsso di Afrodite e Ares: μετὰ δὲ Ἄρεως θερμοὺς καὶ καταφερεῖς καὶ μοιχώδεις (IV 5).

<sup>447</sup> Al v. 209 l'eleusino riporta anche che Moschione "non era arrivato a essere del tutto disgustoso" ([χοῦ] παντελῶς ἦν βδελυρός), usando il tipico aggettivo aristofaneo con cui vengono ritratti i personaggi grotteschi (cfr. e.g. *Ach.* 287-288, *Eq.* 134, 194 e 305, *Nub.* 446, V. 914bis, *Ra.* 465 e *Pl.* 993 e 1069 e *Eup. Autolykos* fr. 50).

<sup>448</sup> Si tratta dell'unica attestazione nota dell'aggettivo ὑπόλειος.

<sup>449</sup> Carnagione chiara e pelle liscia sono infatti tipici tratti femminili. Essi caratterizzano, nel sistema dei personaggi della *Commedia Nuova*, la maschera dell'ἀπαλὸς νεανίσκος, che Poll. IV 147 descrive come un giovanotto λευκός, σκιατροφίας ("cresciuto all'ombra") e ἀπαλίτητα ὑποδηλῶν ("delicato") e che presumibilmente Moschione indossa (sulla maschera cfr. Bernabò Brea 1981, 177; 2001, 201). Belardinelli 1994, 170, 184 richiama inoltre alcuni *loci* aristofanei in cui pallore e assenza di barba sono, per gli uomini, il riflesso esteriore di mollezza effeminata e di un ruolo sessuale subalterno; ricordiamo in particolare *Ec.* 427-428, in cui è descritta come un εὐπρεπὴς νεανίας / λευκός τις Prassagora travestita da uomo, *Th.* 191, in cui tra gli attributi del delicato Agatone ci sono anche λευκός e ἐξυρημένος, e *Ach.* 11, in cui l'eunuco Clistene è detto ἐξυρημένος. Rimandiamo alla p. 170 della studiosa per i riferimenti bibliografici sulla valenza caratteriale di questi tratti somatici; si veda inoltre Ferrari 1996, 219-220 (= 2001, XVIII-XIX), che ricorda la descrizione fatta da Stratofane del rivale Diniarco in Plaut. *Truc.* 610-611 come *moechum malacum, cincinnatum, / umbraticulum* ("un delicatino effeminato, con i riccioli artificiali, che vive nell'ombra") e il ritratto del lascivo delineato da Ps.-Arist. *Physiognom.* 808b, per cui i λάγνου σημεῖα, i segni esteriori di una persona lasciva, sarebbero la pelle candida (λευκόχρως) e lunghi e folti capelli neri. Sull'ἀπαλὸς Moschione cfr. anche Lape 2004, 223-225.

inscenato dal soldato (vv. 258-263<sup>450</sup>); i presenti lo scacciano allora tra gli impropri, affibbiandogli l'appellativo λάσταυρος (v. 266) nell'accezione spregiativa di "finocchio"<sup>451</sup>. Stratofane, al contrario, è presentato come un uomo assai virile: ὄψι τις ἀνδρικός πάνυ (v. 215) e suscita fin da subito la pietà e la simpatia degli astanti, che lo esortano a parlare (v. 223 λέγε, λέγε)<sup>452</sup>. L'eleusino descrive, infatti, la profonda commozione del soldato alla vista della fanciulla, un pianto reso ancora più intenso dalla virilità che ispirano la maschera e il costume dell'ἡγεμών, nella contraddizione caratteristica del *miles amatorius* menandro (vv. 218-221):

] [...]· ὡς δ' ἐνέβλειψ' ἐγγύθεν  
 ]·δ', ἐξαπίνης ποταμόν τινα  
 δακρῶν ἀφίησ' ο]ῦτος, ἐμπαθῶς τε τῶν  
 220  
 τριχῶν ἑαυτοῦ λαμ]βάνεται βρυχώμενος.

] [...] Non appena guarda da vicino  
 la ragazza], versa improvvisamente  
 un fiume di lacrime e con emozione  
 si afferra i capelli, emettendo un mugolio.

Similmente a Trasonide e Carisio, anche Stratofane si afferra i capelli e geme<sup>453</sup>, e così come gli altri *amatorii* Trasonide (*Mis.* 696) e Polemone (*Per.* 174), anche lui piange<sup>454</sup>. Tuttavia si noti che, per quanto sincere, le lacrime del protagonista del *Sikyonios* non esprimono la sofferenza disperata dei lamenti di Carisio e Trasonide, e nei sentimenti di Stratofane mancano l'ira e la follia che animavano gli altri due soldati, lampanti nel loro sguardo infuocato. In questo caso il patetismo dei gesti e del pianto è la manifestazione dell'amore che sente Stratofane nel vedere l'amata, che egli deve ora lasciare al santuario confidando però di riaverla per sempre. La situazione di Stratofane è resa meno critica di quella di Trasonide e Polemone dalla recente scoperta di essere a sua volta cittadino ateniese, una notizia in virtù della quale egli può nutrire fondate speranze di sposare Filumena. La sua fiducia di riaverla presto, e come moglie, contrasta perciò con la posizione degli altri due innamorati,

<sup>450</sup> Per questi versi rimandiamo al cap. II 4.2.

<sup>451</sup> Teopompo (*FGH Hist* 115 F 224.17; 225a.12 [*ap.* Polyb. VIII 9.6 e Athen. IV 167b]) descrive i compagni di Filippo di Macedonia con i termini λάσταυρος ἢ βδελυρὸς ἢ θρασὺς τὸν τρόπον, tutti e tre associati a Moschione nel *Sikyonios* (rispettivamente ai vv. 266, 209 e 151). λάσταυρος è usato con significato esplicitamente osceno da Meleagro in *A.P.* XII 41.4 e, con la correzione di Garzya 1961, 45, anche da Archiloco nel fr. 328.8 W.<sup>2</sup>, su cui cfr. Condello 2016, 50-51. Nelle lettere delle cortigiane di Alcifrone λάσταυρος è l'epiteto spregiativo usato per il presuntuoso Difilo che ha offeso la *persona loquens* preferendole un'altra amante (IV 10.5) e per Nicia che esagera in battute oscene (IV 13.2). Il termine è anche chiarito nei lessici, tra cui cfr. Phryn. 168 Fisch. (λάσταυρος· [...] οἱ δὲ ἀρχαῖοι ἐπὶ τοῦ καταπύγονος ["rottinculo"]) e Hesych. λ 384 L. (λάσταυροι· οἱ περὶ τὸν ὀρῶν δασεῖς, καὶ πόρνοι τινὲς ὄντες).

<sup>452</sup> Includendo nel suo racconto anche le reazioni e le percezioni della ressa di cittadini presenti alla scena assieme a lui, l'eleusino estende di fatto all'intera assemblea, e quindi rafforza, il proprio punto di vista sui comportamenti e le parole di Moschione e Stratofane.

<sup>453</sup> Sul verbo βρυχάομαι cfr. la precedente n. 434, i passi menzionati da Belardinelli 1994, 179 *ad loc.* e il cap. II 4.2.

<sup>454</sup> Ai vv. 220-221 abbiamo accettato le integrazioni proposte indipendentemente da Austin *ap.* Kassel 1965a, 18 e Sandbach *ap.* Handley 1965b, 51, accolte, almeno in traduzione, in tutte le edizioni successive. Sui versi citati si vedano anche i commenti di Belardinelli 1994, 178-179 *ad loc.* e Blanchard 2009, 16 n. 5.

avversati dai padri delle donne che sono determinati a portarsele via. A proposito invece dello sguardo tenuto fermo su Filumena che fa sorgere in Stratofane un sentimento tanto forte, si osservi che nella stessa azione di fissare l'amata, espressa dal verbo ἐμβλέπω, è ritratto anche Sostrato in *Dysk.* 682. Anche il giovane cittadino è infatti tutto intento a guardare la figlia di Cnemone, mentre non si cura troppo di quest'ultimo, che sta risolvendo dal pozzo<sup>455</sup>. Senza esagerarne l'importanza, il parallelo può essere letto come un altro piccolo indizio della caratterizzazione del *miles* del *Sikyonios* nei panni dell'onesto giovane innamorato.

Il ritratto di Stratofane finora delineato, e in particolare l'amore che egli nutre per Filumena e la sua dichiarazione di averla sempre rispettata allevandola e conservandola vergine, sono minati dall'immagine che viene data di lui ai vv. 97-98, al v. 194 e nel fr. 7. Nei primi, infatti, Moschione ci informa che Filumena temeva il soldato in quanto suo padrone, straniero e per di più innamorato di lei ([δ]έδοικε, φησί, δεσπότην ξένο[ν]<sup>456</sup> / τρίτον τ' ἐρώωντ'); poi, al v. 194, il servo Dromone riferisce all'assemblea che c'era il rischio che "il padrone facesse del male" (ὁ κύριος κακὸν ποιήσῃ [...]); infine, nel frammento tramandato da Fozio qualcuno (forse il parassita Terone) dice a Stratofane che la ragazza ha lasciato la sua casa per la rabbia che provava verso di lui (<ἐμπρίσασά σε> / ἀπήλθε, φασίν, ἀπολιπούσα)<sup>457</sup>. La ragione per cui Filumena lascia la casa del soldato e cerca protezione da supplice al tempio di Demetra a Eleusi non è chiara in quanto possiamo ricostruire della trama e anche i due passi citati non concordano, menzionando l'uno la paura e l'altro la collera della fanciulla, ma in ogni caso il rifiuto della convivenza con Stratofane implica un'insofferenza nei confronti di un suo

<sup>455</sup> L'analogia è rilevata anche da Belardinelli 1994, 175-176 e Ferrari 2001, 1030. Alle pagine della Belardinelli rimandiamo anche per la menzione di altri passi, di diversi generi letterari, in cui compare il *topos* dello sguardo come veicolo dell'amore.

<sup>456</sup> Brown 2003-2004, 12 ipotizza che la definizione di Stratofane come straniero vada intesa nel senso di "soldato" in virtù del fatto che i militari della commedia erano in larga parte mercenari (il fatto che Polemone venga definito ξένος al v. 361 semplicemente perché è un mercenario e giunge dall'estero fa ipotizzare allo studioso che «it could perhaps follow from this that *xenos* has indeed come to mean "mercenary soldier" even in a context where there is no question of the soldier's being a foreigner» [p. 10]). In tutte le edizioni ξένο[ν] è qui però regolarmente tradotto con "straniero".

<sup>457</sup> Phot. ε 770 Theod. Il frammento è stato pubblicato per la prima volta da Handley 1965b, 61-62 n. 15 (su segnalazione di S.G. Kapsomenos e K. Tsantsanoglou) ed è qui riportato secondo la ricostruzione di Arnott 1997a, 102-103; 2000, 308, accolta da Blanchard 2009, 32, che emenda la voce di Fozio includendovi la citazione di Menandro: ἐμπρίσασα ἀντί τοῦ ὀργιζομένη. <ἐμπρίσασα σε> / ἀπήλθέ φασιν ἀπολιπούσα, ὡς Μένανδρος Σικυωνίω); l'editore Theodoridis stampa invece il testo come è tramandato nel codice di Zavorda: ἐμπριάτσασα ἀντί τοῦ ἀπήλθέ φασιν ἀπολιπούσα ὡς ὀργιζομένη. Μένανδρος Σικυωνίω. Il lemma tràdito è sicuramente corrotto. ἐμπρίσασα ("stringendo i denti per la rabbia"), proposto da Tsantsanoglou *ap.* Handley, ci pare, per la semplicità dell'intervento che richiede, l'emendamento più convincente ed è appoggiato anche da Sandbach 1990<sup>2</sup>, 286 con comm. in Gomme - Sandbach 1973, 672, oltre che dai due editori più recenti; a sostegno della congettura si vedano i paralleli raccolti da Arnott 1997a, 102, tra cui Men. *Dysk.* 934 πρίε σαυτόν, (per cui cfr. *e.g.* Handley 1965a, 297, Gomme - Sandbach 1973, 280 *ad loc.* e Russello in Del Corno - Russello 2001, 139 n. 32; cfr. anche le traduzioni di Jacques 1976<sup>2</sup>, 69, Arnott 1979, 347, Paduano 1980, 141 e Ireland 1995, 95). Una correzione alternativa è ἐμβριμίσασα ("arrabbiandosi"), ipotizzata da Theodoridis 1985; 1998, 78 principalmente sulla base di un'altra glossa di Fozio simile (α 866 Theod. ἐνεβριμίσασατο [Ev. Io. 11.33.2] ὠργίσθη), e sulla testimonianza di *Lex. Patm.* 151 Sakkellion per la forma attiva (ἐνεβριμει: ἀντί τοῦ ὠργίζετο). Tale emendamento è stato accolto da Belardinelli 1994, 98, 241-242 (a cui rimandiamo per il quadro dei pareri sostenuti dai vari studiosi).

comportamento. Non si può escludere, infatti, l'idea che Filumena si sia sentita minacciata dall'eventualità di un comportamento aggressivo da parte del soldato<sup>458</sup>, similmente a quanto accade a Glicera nella *Perikeiromene*. Anche la caratterizzazione del *miles amatorius* Stratofane potrebbe dunque aver conservato un episodio in cui il personaggio si lasciava trasportare dalla tendenza all'uso della violenza collegata al suo mestiere di militare, come si è constatato nel caso di Polemone. Tuttavia, sulla base delle poche informazioni che abbiamo, ci è altrettanto possibile supporre che il protagonista del *Sikyonios* sia vittima di un malinteso, similmente a Trasonide, il quale si attira l'odio di Cratea senza averne realmente ucciso il fratello; come Cratea, dunque, Filumena potrebbe aver lasciato la casa di Stratofane credendolo responsabile di un atto che ha fatto nascere in lei la rabbia pungente di cui parla il fr. 7, ma che in realtà Stratofane non ha commesso. Questa ricostruzione è quella che meglio si accorda con la presentazione, fin dall'apertura della commedia, del comandante come un uomo buono e virtuoso, dal quale Filumena, il servo Dromone e la nutrice possono dirsi contenti di essere stati comprati; ai vv. 13-14 la divinità che recita il prologo riporta infatti che un tale che era presente al momento dell'acquisto avrebbe detto a Dromone: “βέλτιστε θάρρει” [...] “ὁ Σικυώνιος / ἠγόρακεν ὑμᾶς.

## II 3.2b

### Nelle parole dei soldati: lamento e volontà di suicidio

#### Trasonide

Se Polemone muta sulla scena, dal violento taglio di capelli alla promessa di mettere da parte la sua identità di soldato, Trasonide appare invece di fronte al pubblico nei panni dell'innamorato inerme fin dall'apertura del dramma, occupata dal suo infelice monologo, per il quale il *Misoumenos* era ben noto già nell'antichità (vv. 1-14):

ὦ Νύξ, σὺ γὰρ δὴ πλείστον Ἀφροδίτης μέρος  
 μετέχεις θεῶν, ἐν σοί τε περὶ τούτων λόγοι  
 πλείστοι λέγονται φροντίδες τ' ἐρωτικάι,  
 ἄρ' ἄλλον ἀνθρώπων τιν' ἀθλιώτερον  
 ἐόρακας; ἄρ' ἐρῶντα δυσποτμώτερον;

5

<sup>458</sup> Anche Blanchard 2009, LXII ipotizza che Stratofane «s'est montré un instant agressif. Ou du moins qu'il a paru l'être». Alla luce dell'accenno di Moschione al fatto che Filumena teme un padrone innamorato di lei Belardinelli 1994, 126 *ad vv.* 97-98 immagina invece che la paura della ragazza sia quella di perdere la verginità (le parole della studiosa sono riportate anche da Ferrari 2001, 1026). Poiché però Stratofane può assicurare agli abitanti di Eleusi di aver sempre protetto l'onore della fanciulla, ci sembra più probabile che il soldato non avesse compiuto alcuna mossa che giustificasse questo timore di Filumena. Ancora meno plausibile pare l'eventualità ammessa da Gomme - Sandbach 1973, 640 *ad v.* 97 che il soggetto di δέδουκε non sia la ragazza ma qualcun altro che teme per lei: a chi dovremmo pensare, considerato che è la fanciulla ad andare a rifugiarsi al santuario? Tenta un'altra strada Traill 2008, 21-22, ipotizzando che Filumena si sentisse ostacolata nell'intraprendere la ricerca dei propri genitori ateniesi da Stratofane, che aveva l'autorità su di lei e l'interesse a trattenerla. In particolare la studiosa osserva che la concessione, espressa da Stratofane di fronte all'assemblea, alla ricerca della famiglia da parte della ragazza (vv. 238-239) indica «a change of heart» e che «opposition from him might be expected».

πρὸς ταῖς ἑμαυτοῦ νῦν θύραις ἔστηκ' ἐγὼ  
ἐν τῷ στενωπῷ περιπατῶ τ' ἄνω κάτω  
†αμφοτερας† μέχρι νῦν, μεσοῦσης σοῦ σχεδόν,  
ἐξὸν καθεύδειν τήν τ' ἐρωμένην ἔχειν.  
παρ' ἔμοι γάρ ἐστιν ἔνδον, ἔξεστίν τέ μοι  
καὶ βούλομαι τοῦθ' ὡς ἂν ἐμμανέστατα  
ἐρών τις, οὐ ποιῶ δ'. ὑπαιθρί[ω] δέ μοι  
χειμ[ῶνος ὄ]γτος ἐστὶν αἰρετώτερον  
ἐστη[κέναι] τρέμοντι καὶ λαλοῦντί σοι.

10

O Notte –infatti tra gli dei tu sei quella che più partecipa  
ai segreti di Afrodite, e nel tuo corso si esprimono  
parole e pensieri d'amore in abbondanza–  
hai mai visto un uomo più infelice  
di me? Un innamorato più disgraziato?  
Eccomi qui: sto davanti alla porta della mia casa  
a passeggiare su e giù nel vicolo  
[...] fino ad adesso che tu sei quasi a metà della tua durata,  
quando potrei stare nel mio letto e stringere la ragazza che amo.  
Infatti lei è dentro casa mia e mi sarebbe lecito averla,  
e lo vorrei come chi è follemente  
innamorato, eppure non lo faccio. Preferisco  
stare qui fuori, d'inverno, a battere i denti e a parlare con te.

Quando la scena si apre col monologo del protagonista, agli spettatori è chiesto di immaginarlo fuori casa a notte fonda (v. 8) e battuto dalla pioggia invernale (vd. *infra*, vv. 50-52). Al pubblico che assiste a una commedia della *Nea* questa stessa ambientazione suggerisce il ritratto di un giovane sofferente per amore tanto quanto i lamenti che lo sente pronunciare. Tempesta e notte, infatti, sono gli elementi tipici dell'effusione delle pene amorose. La prima è il simbolo degli affanni che sconvolgono il cuore degli innamorati, un'immagine che essi stessi usano per esprimere il loro stato d'animo; limitandosi a Menandro, si possono infatti citare come esempi di questo significato simbolico delle perturbazioni atmosferiche il fr. 138 dell'*Eunouchos*, contenente l'invito a non aggiungere altre tempeste alle pene d'amore ([...] μηδὲ προσάγου τῷ πράγματι / χειμῶνας ἐτέρους, τοὺς δ' ἀναγκαίους φέρε)<sup>459</sup>, l'inc. fab. fr. 420, in cui la *persona loquens*, non appena ha sfiorato e baciato l'oggetto del suo amore<sup>460</sup>, si è sentita precipitare negli abissi (vv. 9-10 ἐγὼ δ' ἄπαξ / ἀψάμενός εἰμι καὶ φιλήσας ἐν βυθῷ) e

<sup>459</sup> Che il *πράγμα* (v. 2) per cui l'interlocutore sta soffrendo sia l'*amor* risulta chiaro dai versi dell'*Eunuchus* di Terenzio, chiaramente modellati su quelli menandrei: *si sapiis, / neque praeter quam quas ipse amor molestias / habet addas, et illas quas habet recte feras* (vv. 76-78).

<sup>460</sup> Meineke 1823, 194 immagina che si tratti delle parole di un *adulescens* che si sente ardere d'amore dopo un bacio dell'amata (cfr. anche Körte 1959<sup>2</sup>, 208 che definisce il giovane «adulescens repentino amore incensus»). Come nel passo dell'*Eunouchos*, anche qui l'innamorato si riferisce alla propria sofferenza amorosa con il termine *πράγμα* (v. 2).

versa in una condizione più rovinosa che se fosse in balia dei flutti in una tempesta (vv. 4-9), e anche *Sam.* 206-210, con il paragone istituito da Demea tra i naviganti rovesciati in mare da un'inattesa burrasca e se stesso dopo la (in realtà falsa) scoperta che la sua concubina l'ha tradito con il figlio (ἄρομου καλοῦ / [χει]μῶν ἀπ[ροσδ]όκητος ἐξαίφνης [μέγας] / ἐλθῶν· ἐκεῖνος τοὺς ἐν εὐδίᾳ ποτὲ / θέοντας ἐξήραξε κἀνεχαίτισεν. / τοιοῦτο γὰρ καὶ τοῦμόν ἐστι νῦν). La metafora della tempesta, inoltre, è stata portata a sostegno dell'ipotesi della paternità menandrea dell'adesp. com. fr. 1115 (= P. Oxy. XXXVIII 2826), poiché al v. 19 è usata dal servo Siro per descrivere lo stato emotivo del τρόφιμος innamorato: [ὄρ]ῶν σε χειμαζόμενο[ν]<sup>461</sup>. Nella scena iniziale del *Misoumenos* Menandro riprende tale immagine topica, ma la trasforma da metafora letteraria in metafora scenica: la tempesta concreta in cui Trasonide è immerso e che lo colpisce fisicamente è il corrispettivo del turbamento che scuote il suo cuore a causa dell'infelicità d'amore.

Per quanto riguarda invece la tipicità dell'ambientazione notturna e dell'invocazione alla Notte nella Commedia Nuova, è inequivocabile la testimonianza di Plauto. Ai vv. 3-5 del *Mercator*, infatti, Carino denuncia il tedio che gli suscitano le scene comiche così consuete in cui gli amanti effondono i loro lamenti rivolgendosi a personificazioni divine come il Sole, la Luna o la Notte:

*non ego item facio ut alios in comoediis  
vi vidi amoris facere, qui aut Nocti aut Di  
aut Soli aut Lunae miseras narrant suas.*

Io non faccio come gli altri innamorati che ho visto nelle commedie,  
che nell'impeto dell'amore raccontano le loro pene  
alla Notte o a Zeus, al Sole o alla Luna.

Accanto a questo commento metateatrale ricordiamo anche il riferimento di Plutarco in *De garr.* 513e alla "famosa insonnia della commedia" (τῆς κωμικῆς ἐκείνης ἀγρυπνίας) come motivo di loquacità<sup>462</sup> (l'allusione è al primo verso del fr. 129 dell'*Epikleros* di Menandro: ἀρ' ἐστὶ πάντων ἀγρυπνία λαλίστατον / ἐμὲ γοῦν ἀναστήσασα δευρὶ προάγεται / λαλεῖν ἀπ' ἀρχῆς πάντα τὸν ἑμαυτοῦ βίον). Il richiamo è seguito dall'osservazione di Plutarco di come gli innamorati, se non trovano persone con cui parlare del loro

<sup>461</sup> Sul fatto che il protagonista sia un giovane innamorato ritorneremo *infra*. L'ipotesi dell'attribuzione del frammento a Menandro (sostenuta da Zappone, 1973 [che lo colloca però nel I atto del *Georgos*], Borgogno 1978, 397, Colantonio 1976, 62-64, Mastromarco 2000, 466 e Martina 2016, II, 201), del tutto plausibile, non è però dimostrabile con sicurezza e non si può escludere che il papiro contenga il testo di un altro commediografo della *Nea* (per questa posizione cfr. Kassel - Austin 1995, 444-445, che stampano questi versi tra i frammenti comici adespoti). Anche nel caso del fr. 28 dell'*Ephebos* di Filemone, del resto, si potrebbe ipotizzare che all'immagine della tempesta ricorra un giovane innamorato, per quanto paia più verisimile che la *persona loquens* sia qui un vecchio che si lamenta del proprio matrimonio, come preferiscono credere anche Kassel - Austin 1989, 243 (cfr. vv. 9-11 οὐκ εἰς ἡμέραν / χειμάζομαι μίαν γάρ, εἰς τὸ ζῆν δ' ὄλον, / αἰεὶ τὸ λυπεῖσθαι δὲ μείζον γίγνεται). Ricostruzioni della vicenda ricavabile dal fr. 1115 si trovano anche in Goldberg 1980, 51 e Borgogno 1985; come sottolinea quest'ultimo (p. 217), però, non ci sono sufficienti elementi per affermare che i versi del papiro appartenessero all'inizio del dramma piuttosto che alla conclusione (cfr. anche Mastromarco 2000, 462, il quale rileva appunto che le scene notturne si trovano sempre, sia in tragedia che in commedia, all'inizio o alla fine dei drammi).

<sup>462</sup> L'autore rileva però che la gioia è un presupposto molto più fertile di loquacità rispetto all'insonnia di cui si parla nella commedia: πολλῶ γὰρ ἐστὶν ἡ χαρὰ τῆς κωμικῆς ἐκείνης ἀγρυπνίας λαλίστερον.

amore, si rivolgano anche alle cose senza vita (513e-f καὶ τοῖς ἐρωτικοῖς ἢ πλείστη διατριβὴ περὶ λόγους μνήμην τινὰ τῶν ἐρωμένων ἀναδιδόντας· οἱ γὰρ κἄν μὴ πρὸς ἀνθρώπους, πρὸς ἄψυχα περὶ αὐτῶν διαλέγονται)<sup>463</sup>. In particolare, sono ambientate di notte anche la scena dell'appena citato fr. 129 dell'*Epikleros*, quella dell'adesp. com. fr. 1084 (= P. Ant. 15 = Men. fab. inc. 6<sup>464</sup>), che costituiva l'inizio di una commedia<sup>465</sup> e in cui la Notte viene anche invocata (vv. 4-5 ὦ δέσποινα Νύξ, σὲ μάρτυρ' ὀρθὴν ἐπάγομ' οὐ λέγω λόγου), e probabilmente anche quella dell'adesp. com. fr. 1115 già menzionato per l'uso del motivo della tempesta (lo suggeriscono i vv. 17-18 con la dichiarazione οὐκ ἀστρονομῶ e la menzione dell'orsa [τὴν ἄρκτον]). Del resto, la vicinanza di questi ultimi due frammenti all'inizio del *Misoumenos* (li accomuna il lamento per le pene d'amore a cui un giovane dà voce in un monologo nella notte, poi seguito dal dialogo dell'innamorato con un servo) è stata abbondantemente evidenziata dagli studiosi e addotta a sostegno dell'ipotesi (plausibile) che Menandro sia l'autore di tutti e tre i passi<sup>466</sup>. Più che la possibile ricorrenza di scene come queste nel teatro menandro, comunque, ciò che va sottolineato è il fatto che in nessuna la scelta dell'orario notturno è casuale. L'ambientazione di notte, sia in tragedia che in commedia, poteva essere richiesta da ragioni oggettive inerenti al mito o agli avvenimenti rappresentati, oppure avere alla base l'intenzione di suggerire lo stato d'animo agitato di un personaggio, che non riesce a dormire per le preoccupazioni o le sofferenze<sup>467</sup>; è quest'ultimo il caso di tutti i passi comici citati, e anche il fatto che il protagonista si rivolga alla Notte stessa va nella medesima direzione.

Nel motivo del lamento rivolto alla Notte va poi colto un particolare debito del nostro commediografo nei confronti della tragedia euripidea, debito che risuona distintamente nell'invocazione a Νύξ di Trasonide e che anticipiamo rispetto al cap. II 4.2 perché utile fin d'ora alla

<sup>463</sup> A tal proposito un esempio di invocazione al Sole è contenuto nell'inc. fab. fr. 449 di Menandro: "Ἥλιε, σὲ γὰρ δεῖ προσκυνεῖν πρῶτον θεῶν, / δι' ὃν θεωρεῖν ἔστι τοὺς ἄλλους θεοὺς" ("Sole, bisogna venerarti come il primo tra gli dei, poiché è grazie a te che vediamo le altre divinità"). La fonte indiretta, Clemente Alessandrino (*Protr.* 6.68.4), non ci informa se sia un innamorato a pronunciare questi versi, ma nulla vieta a Sisti 1982, 101 di ipotizzare che essi costituiscano l'inizio della commedia, in parallelo col *Misoumenos*.

<sup>464</sup> Nella sua edizione della fab. inc. 6 Arnott 2000, 505-507 unisce a questo testo altri due frammenti papiracei ascrivibili a Menandro.

<sup>465</sup> Non solo la scena notturna suggerisce che anche i versi di questo frammento, come quelli del *Misoumenos* e del fr. 1115, costituissero l'inizio della commedia, ma P. Ant. 15 conserva, nella parte superiore del *recto*, tracce del nome dell'autore (compatibili con Μ]εν[άν]δρου) e del titolo del dramma, affiancati da una lista dei personaggi.

<sup>466</sup> Sul l'adesp com. fr. 1115 cfr. la precedente n. 461, mentre per quanto riguarda l'adesp. com. fr. 1084, l'ipotesi della paternità menandrea è stata avanzata da Morel 1963, 150 e poi appoggiata da Austin 1967, Arnott 1970, 62; 1999a, 61; 2000, 507-508, Jacques 1974, 75, Bandini 1984, 144-148, Barns - Lloyd-Jones 1964, 31 (= 1990, 110), Borgogno 2002, 60 e Handley 2006, 23. L'attribuzione menandrea, in realtà mai data per certa (cfr. e.g. Webster 1952, 60), è stata recentemente rimessa in discussione da Cartlidge 2016, 20-23, che nega che i versi possano essere di Menandro sulla base di alcune osservazioni prettamente linguistiche; le obiezioni dello studioso non sono però decisive e che i versi appartengano a una commedia di Menandro resta a nostro avviso perlomeno probabile. Sul contenuto del frammento si vedano, oltre agli studi menzionati, anche Webster 1970<sup>2</sup>, 237-240; 1974, 127-129, Gomme - Sandbach 1973, 722-723, Arnott 1999b, 50-52, Olson 2007, 142-143 e Martina 2016, II, 200-201. Per una lettura comparata dell'inizio del *Misoumenos* e dei tre fr. 129, 1084 e 1115 cfr. in particolare Mastromarco 1998, 113-117; 2000, 464-466. Richiameremo qualche verso del fr. 1084 anche nel cap. III 1.2.

<sup>467</sup> Cfr. Lamagna 2004, 187-188.



piena comprensione della caratterizzazione del soldato. Allocuzione alla Notte ed espressione delle proprie sofferenze sono unite, in Euripide, nell'apertura del lamento di Elettra, alla sua prima entrata in scena nella tragedia omonima, a proposito dell'ingiustizia della propria condizione e dell'assassinio impunito del padre a opera di Clitemnestra ed Egisto: ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ ("O Notte nera, nutrice di stelle dorate" [El. 54]), nell'appello della stessa Elettra nell'*Oreste*, che vorrebbe che la notte e il sonno calassero sulla sua casa (vv. 174-175 πότνια πότνια Νύξ, / ὑπνοδότειρα τῶν πολυπόνων βροτῶν), e nelle parole di Ecuba, che teme per la vita del suo ultimo figlio Polidoro in *Hec.* 68-69: ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ, / τί ποτ' αἴρομαι ἔννουχος οὔτω / δείμασι φάσμασιν; ("O luce abbagliante di Zeus, o Notte buia, perché nel sonno sono così spaventata da incubi, da fantasmi?"). Inoltre, è possibile che anche i versi del fr. 114 Kann. dell'*Andromeda* aprissero un lamento: ὦ νύξ ἱερά, / ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις / ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ' / αἰθέρος ἱεράς / τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου ("O sacra Notte, quanto lontano hai spinto i cavalli del tuo carro sul dorso stellato della sacra etere attraverso il santissimo Olimpo")<sup>468</sup>. Tanto nelle scene di Menandro quanto in queste di Euripide l'appello alla notte è da un lato drammaturgicamente funzionale perché specifica l'orario in cui si colloca l'azione<sup>469</sup> (e l'accorgimento è ancor più utile se si trova all'inizio del dramma), ma dall'altro prepara anche gli spettatori alla narrazione delle sventure che stanno per udire dalla *persona loquens*: il pubblico più attento, abituato alle tecniche espressive della tragedia e della Commedia Nuova, di fronte a questo *topos* capisce subito di trovarsi di fronte a un personaggio in pena.

Rispetto a questo orizzonte comune ai due generi drammatici, tuttavia, la Commedia Nuova e Menandro segnano un'innovazione. Come emerge dai versi del *Mercator* riportati sopra, infatti, ambientazione in orario notturno e lamento d'amore sono complementari nella *Nea*<sup>470</sup>, cosicché l'invocazione alla Notte si carica per il pubblico di una connotazione erotica, che anche nel caso del *Misoumenos* trova conferma nelle successive parole di Trasonide. Il protagonista fa infatti subito seguire al nome della Notte quello di Afrodite e indica la ragione dell'invocazione a Νύξ proprio nel legame che essa ha con l'amore, quando presta ascolto alle frequenti φροντίδες ἐρωτικάι cui gli

<sup>468</sup> Il frammento è costituito dai vv. 1065-1068 delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. Nella commedia il personaggio Euripide giunge a liberare il Parente impersonando il Perseo della sua *Andromeda*, del quale recita le battute mentre il Parente deve fare la parte di Andromeda e pronunciare il suo famoso lamento (cfr. vv. 1010-1012 μοι / σημεῖον ὑπεδήλωσε Περσεὺς ἐκδραμών, / ὅτι δεῖ με γίγνεσθ' Ἀνδρομέδαν). Poiché lo scoliasta delle *Tesmoforiazuse* (1065b) si riferisce a questi versi come alla τοῦ προλόγου τῆς Ἀνδρομέδας εἰσβολή, la maggior parte degli studiosi colloca il frammento in apertura della tragedia (cfr. Pagano 2010, 106-109).

<sup>469</sup> Lo evidenziano anche Del Corno 1980, 73 e Katsouris 1985, 205. Mastromarco 2000, 457-458 richiama l'attenzione sulla necessità di affidare ai personaggi il compito di indicare che nel dramma è notte, dal momento che le rappresentazioni avvenivano alla luce del sole. Le due modalità con cui il personaggio crea l'ambientazione notturna sono l'uso delle didascalie, motivo per cui le prime battute dei personaggi contengono molti riferimenti, diretti e indiretti, all'ora notturna (si pensi e.g. ai vv. 4-7 della sentinella dell'inizio dell'*Agamennone* di Eschilo su ciò che ha imparato delle stelle stando a guardia della casa degli Atridi tutte le notti, ai vv. 6-8 dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide in cui Agamennone e il servo parlano delle stelle che vedono, e al monologo di Strepsiade ai vv. 1-24 delle *Nuvole* di Aristofane), e l'invocazione alla divinità personificata della Notte, come nei passi citati a testo e nell'apertura della nostra commedia. L'atmosfera poteva poi anche essere suggerita dalla presenza di elementi visivi, come le fiaccole accese.

<sup>470</sup> È Del Corno 1980, 73-76 a individuare nella Commedia Nuova l'origine dell'associazione tematica della notte con il lamento d'amore.

innamorati danno voce durante il suo corso<sup>471</sup>. Di tutti, Trasonide è, a suo dire, il più ἄθλιος e il più δύσποτος, ma l'affermazione ha in realtà paralleli nelle parole di altri innamorati menandrei: Cherea che sta per perdere la ragazza che aveva chiesto in sposa in *Asp.* 292-293 (οὐδὲ εἶς / τούτων γὰρ οὕτως ἡτύχηκεν ὡς ἐγώ), Moschione in *Per.* 535-536, quando scopre che la ragazza che desidera è in verità sua sorella (οὐδένα νομίζω τῶν τοσοῦτων ἄθλιον / ἄνθρωπον οὕτως ὡς ἐμαυτὸν ζῆν ἐγώ). Si è già in parte notato che lo stesso collegamento tra lamento notturno e pene d'amore di questo inizio del *Misoumenos* si riscontra anche nell'adesp. com. fr. 1084, in cui a parlare è un giovane sposo preoccupato perché la sua felicità con la moglie è in crisi (come il tipico innamorato anche lui si considera il più disgraziato: δεινότ[ερ]ά τις πέπονθε τῶν ἐν τῇ πόλει / ἐμοῦ; [vv. 1-2]), e nel fr. 1115, in cui il riferimento a una donna considerata alla pari di una moglie al v. 12 (γ]αμετὴν ἐνομ[ισ]<sup>472</sup> e la metafora della tempesta lasciano dedurre che il τρόφιμος si lamenta per le sue sofferenze amorose<sup>473</sup>. Inoltre, in parallelo al genere comico, il legame tra l'invocazione alla Notte e l'innamorato in pena è attestato anche nell'epigramma ellenistico, come dimostrano i versi di Asclepiade in *A.P.* V 164:

Νύξ· σε γὰρ οὐκ ἄλλην μαρτύρομαι, οἶά μ' ὑβρίζει  
 Πυθιάς ἢ Νικοῦς, οὐσα φιλεξαπάτις·  
 κληθεῖς, οὐκ ἄκλητος, ἐλήλυθα. Ταῦτα παθοῦσα  
 σοὶ μέμψαιτ' ἔτ' ἐμοῖς στᾶσα παρὰ προθύροις.

“Notte, chiamo te, nessun altro, a testimone di come mi maltratta  
 Pizia figlia di Nico, amante degli inganni:  
 sono venuto qui chiamato, non senza invito. Possa lei subire lo stesso trattamento  
 e lamentarsi con te stando davanti alla mia porta!”

Lo stesso accostamento di allocuzione alla Notte ed effusione delle sofferenze amorose si trova anche ai vv. 11-14 del cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum*, giuntoci in un papiro del II secolo a.C.<sup>474</sup>:

ἄστρα φίλα καὶ συνερῶσα πότνια νύξ μοι  
 παράπεμψον ἔτι με νῦν πρὸς δὴν ἢ Κύπρις  
 ἔγδοτον ἄγει μ[ε] καὶ ὁ  
 πολὺς Ἔρωσ παραλαβών.

<sup>471</sup> Quanto alle φροντίδες ἐρωτικάι cfr. Aristaen. II 5.32-33, in cui un'innamorata dichiara che beata è la vergine ancora ignara dei turbamenti d'amore e dedita solo alla lana (εὐδαίμων παρθένος, ἥτις ἄνευ φροντίδων ἐρωτικῶν ζῆι, μόνης ἐπιμελῆς τῆς ταλασίας). Anche l'innamorato Simalione dell'epistola IV 8 di Alcifrone lamenta τὰς παρὰ τὴν νύκτα φροντίδας nel passo riportato nel cap. II 2.1c.

<sup>472</sup> Anche Cratea e Glicera sono trattate come vere e proprie γαμεταὶ da Trasonide (*Mis.* 40 γυναῖκα νομίσας) e Polemone (*Per.* 489 ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα ταύτην).

<sup>473</sup> Si veda inoltre l'argomentazione di Mastromarco 1998, 112-115; 117-119 a sostegno dell'ipotesi che anche nel frammento dell'*Epikleros* la situazione sia la stessa e che vi parli un giovane innamorato che non riesce ad addormentarsi a causa di qualche pena d'amore. Tra le osservazioni dello studioso c'è l'uso del verbo λαλεῖν al v. 3 del frammento, che ritorna al v. 14 del *Misoumenos* e al 15 del fr. 1115 per indicare il monologo dell'innamorato sofferente.

<sup>474</sup> Su questo testo (P. Dryton 50), noto anche come 'Alexandrian erotic fragment' o 'lamento dell'esclusa', cfr. in particolare Bing 2002, 383-384 e 387-390; Cerbo 2003, 101-107; Esposito 2004; 2005, 35-70; Höschle 2017, 24-25; 28-32.

“Care stelle e Notte veneranda, che partecipi al mio amore,  
portatemi anche ora da colui al quale Cipride  
mi consegna come prigioniera e il  
potente Eros che si è impadronito di me”.

Si noti, in questi ultimi versi, la definizione della Notte come *συνερώσα*, compagna e complice nell'amore, che si allinea perfettamente ai primi due versi di Trasonide e del *Misoumenos*: Νύξ, σὺ γὰρ δὴ πλεῖστον Ἀφροδίτης μέρος / μετέχεις θεῶν. Come vedremo, inoltre, accanto all'allocuzione alla Notte e alle pene amorose, entrambi questi testi condividono con il monologo di Trasonide anche il motivo del *παρακλαυσίθυρον*. L'aspetto che è già chiaramente emerso è che la stessa caratterizzazione del soldato Trasonide come *amator* riconoscibile, soprattutto nei dettagli più sottili, nella descrizione e nel racconto di Geta nel IV atto si delinea anche nelle parole del protagonista stesso, ma con maggiore forza espressiva e immediatezza, e forte della posizione del monologo in incipit del dramma.

Con l'introspezione emotiva di questo inizio, infatti, Menandro mette gli spettatori subito a contatto diretto con la psicologia del protagonista: è attraverso le parole di Trasonide (nel suo monologo e nel dialogo con il servo immediatamente successivo) che essi vengono a conoscenza del dolore che prova. Così il commediografo può adempiere, almeno in parte, al ruolo usuale che aveva l'inizio di una rappresentazione, ossia rendere noti al pubblico gli antefatti della vicenda, e allo stesso tempo fornisce una prima autointrospezione del personaggio principale. La presentazione dell'odio di Cratea nella prospettiva sofferta dell'innamorato infelice ottiene inoltre l'effetto di coinvolgere emotivamente lo spettatore. È poi possibile (per quanto non possiamo dirlo con la certezza con cui spesso viene dato per assodato dagli studiosi) che dopo tale immersione partecipativa nella trama un θεὸς προλογίζων esponesse dettagliatamente la vicenda e condividesse con il pubblico il suo punto di vista esterno e superiore alla storia rappresentata<sup>475</sup>. È la stessa funzione che abbiamo rilevato per il prologo dell'*Aspis* recitato da Tyche: soltanto dopo che il monologo di Davo e il suo dialogo con Smicrine hanno creato l'atmosfera emotiva che accoglie gli spettatori all'inizio della commedia, subentra Tyche a spiegare come stanno davvero i fatti. Inoltre, per quanto possiamo ricostruire dei loro inizi, è presumibile che altri tre drammi cominciassero con un'analoga sequenza di monologo, dialogo e prologo posticipato, in cui si può dunque individuare una delle strutture drammatiche privilegiate da Menandro per l'apertura delle sue commedie<sup>476</sup>. La plausibile ῥῆσις divina del

---

<sup>475</sup> Le funzioni del monologo di Trasonide e del dialogo con Geta da una parte e del prologo divino dall'altra sono delineate da Kraus 1971, 13, Jacques 1974, 77-78, Nardelli 1978-1979, 5-6 n. 4, Sisti 1985, 9-10; 83 e Martina 2016, II, 193, 197.

<sup>476</sup> Rimandiamo al riepilogo di Holzberg 1974, 112-113 con gli elenchi delle prime scene (certe o ipotetiche) delle commedie menandree su cui siamo più informati e cfr. anche Groton 1982, 27 n. 29 e Martina 2016, II, 62-203. Il caso più certo nella struttura generale ma problematico nella ricostruzione precisa è la *Perikeiromene*: del I atto della commedia ci sono pervenuti il monologo di Ἄγνοια e il successivo dialogo tra Sosia e Doride, ma dal modo in cui la divinità si riferisce a Glicera e Polemone rispettivamente ai vv. 127 e 128-129 si evince che i due protagonisti sono già comparsi sulla scena; così dev'essere anche per Sosia, visto che il suo ingresso ai vv. 172-180 non è quello di un personaggio che si presenta al pubblico per la prima volta. Viene dunque naturale supporre che anche in questo inizio l'intervento chiarificatore della divinità προλογίζουσα seguisse un monologo e un dialogo (cfr. già van Leeuwen 1919<sup>3</sup>, 63 e poi Dworacki 1973, 38-40, Gomme - Sandbach 467-469, Sisti 1973-1974, 489, Lamagna 1994, 22-24, Arnott 1988; 1996a, 374-376, Walton - Arnott 1996, 84-85, Ferrari 2001,

*Misoumenos* sarà stata chiarificatrice, in quanto poteva presentare la vicenda abbracciando un arco temporale più ampio, dagli antefatti più remoti all'anticipazione della soluzione finale, ma contemporaneamente anche capace di risollevarlo lo spirito degli spettatori rispetto al quadro negativo della situazione delineato da Trasonide. Si può immaginare, difatti, che la divinità lasciasse intravedere al pubblico l'esito felice della vicenda spiegando certi elementi della trama che ai personaggi sarà dato di conoscere solo al momento della risoluzione finale. Attraverso la voce del *deus loquens*, perciò, l'autore rende gli spettatori partecipi della sua onniscienza e con il prologo *extra fabulam* li riporta al di fuori del tempo drammatico, oltre la visuale soggettiva e limitata dei personaggi; è su questa differenza di conoscenze che si fonda l'ironia drammatica che fin dal I atto caratterizza le commedie menandree, incluso, probabilmente, il *Misoumenos*<sup>477</sup>.

---

998, Cusset 2003, 71-81, Gutzwiller - Çelik 2012, 581-582, Blanchard 2013, 163; Furley 2015, 18, 20, 85-89 e Martina 2016, II, 158-162). Come si dirà nel cap. III 3.1a, inoltre, la scoperta del mosaico di Antiochia ha fornito nuovi elementi per ricostruire una delle scene iniziali della *Perikeiromene*, che coinvolgeva, appunto, Polemone, Glicera e Sosia; quest'ultimo pare raffigurato nell'atto di denunciare al soldato il gesto di affetto che si sono scambiati Glicera e Moschione. Nei casi dell'*Heros* e degli *Epitrepontes*, invece, abbiamo il dialogo iniziale, in cui le domande curiose del servo Geta nella prima commedia e del cuoco Carione nella seconda spingono Davo e Onesimo a raccontare l'antefatto immediato della loro vicenda. Il seguito che i paralleli delle altre commedie inducono a immaginare per entrambi i drammi è la *ῥῆσις* di una divinità, presumibilmente Heros nella commedia omonima, nella quale la sua presenza è assicurata dalla lista dei personaggi che ci è pervenuta (sul prologo dell'*Heros* cfr. Dworacki 1973, 43-44, Sisti 1987, 307 e Martina 2016, II, 187-190); l'idea che anche gli *Epitrepontes* contenessero il prologo di un *deus loquens* è sostenuta, tra gli altri, da Sisti 1973-1974, 488-489; 1987, 307, Holzberg 1974, 62, Arnott 1979, 387-387, Ferrari 2001, 966-967, Furley 2015, 9 e Martina 2016, II, 177-181. Anche negli adesp. com. fr. 1084 e 1115 (purché anche quest'ultimo contenga effettivamente i primi versi del dramma) è confermata la prima parte della sequenza, perché in entrambi il monologo del giovane innamorato è interrotto dall'arrivo di un interlocutore (rispettivamente di una *θεράπεινα* e di Siro) che inizia a dialogare con lui). Basandosi sul fr. 1 Rychlewska dell'*Epiclesus* di Turpilio contenente lo scambio di battute tra servo e padrone, Mastromarco 1998, 111-112, 117, 119 ha ipotizzato che anche nell'*Epikleros* un dialogo a due seguisse il monologo d'inizio. Infine, il prologo divino potrebbe essere stato posticipato rispetto a una o più scene umane anche nelle *Synaristosai*, in quanto nella *Cistellaria* plautina, ispirata a questa commedia di Menandro, il prologo di *Auxilium* segue il monologo di Sira.

<sup>477</sup> Ai riferimenti bibliografici già forniti a proposito delle singole commedie, sulla funzione del prologo divino ritardato nella drammaturgia di Menandro in generale si possono aggiungere Del Corno 1970a, 102-105 (= 2005, 287-291), Borgogno 1988, 89, Dworacki 1973, 44-46, Zappone 1973, 68, Sisti, 1973-1974, 487-488, Ireland 1981, 179-182, Hunter 1985, 27-29, Sisti 1987, 308; 315-316, Cusset 2003, 54, Nünlist 2004, 298, Halliwell 2007, 206 (~ 2008, 407-408), Cinaglia 2014a, 124-125, Revermann 2014, 283-284, Furley 2015, 90-91 e Martina 2016, II, 131, 134-135. Considerando l'unità che formano il monologo e il dialogo con il prologo diegetico, Sisti 1985, 83-84 ha ritenuto corretto usare il termine 'prologo' per riferirsi al complesso di queste scene iniziali; Borgogno 1971, 415; 1988, 88-89 e Jacques 1974, 78 hanno però giustamente precisato che soltanto la *ῥῆσις* della divinità risponde alla definizione di 'prologo', inteso come la sezione che contiene la presentazione dei personaggi principali e la narrazione degli eventi dell'antefatto al di là degli equivoci che impediscono ai protagonisti la piena comprensione dei fatti. Sisti 1973-1974, 490 ricorda inoltre che l'associazione del dialogo tra due personaggi con il prologo informativo ha già un precedente nella tragedia euripidea, nella quale, però, l'ordine era invertito e il prologo precedeva il dialogo con cui si entrava definitivamente nella fabula (Sisti cita l'inizio della *Medea*, con il dialogo tra pedagogo e nutrice che segue il prologo recitato da questa, e l'apertura dell'*Ippolito*, in cui dopo il prologo di Afrodite vengono il coro e la conversazione tra Ippolito e il servo). Sul confronto con l'impostazione euripidea cfr. anche Gomme - Sandbach 1973, 20-21, Jacques 1974, 77-78, Belardinelli 1994, 108 e Ingrosso 2010,

Accanto a questi elementi drammatico-strutturali, già ben rilevati dagli studiosi, l'aspetto che ci preme mettere in luce nel commento ai primi versi del *Misoumenos* è contenutistico e poetico. La commedia si apre, infatti, all'insegna dell'innovazione più manifesta, che scaturisce dal capovolgimento di motivi letterari tradizionali. A un primo sguardo la situazione rappresentata sembra un παρακλαυσίθυρον in piena regola: un giovane che cammina fuori da una porta chiusa e dà voce, in un triste monologo, ai suoi lamenti di innamorato respinto. Quello dell'amante che supplica l'etera di fronte alla porta chiusa della casa di lei è un motivo letterario trasversale a più generi e ricorrente anche in commedia da Aristofane a Plauto, che accentuano il ridicolo accompagnando tale gesto di *servitium amoris* all'indesiderata intromissione di una vecchia che vuole il giovane per sé (così Aristofane in *Ec.* 960-1005)<sup>478</sup> o ai motteggiamenti di un servo (Plauto in *Curc.* 1-22 e 145-157)<sup>479</sup>. Nella *Nea* un παρακλαυσίθυρον è presente ai vv. 6-8 del già citato adesp. com. fr. 1147 (= Men. fab. inc. 8.), che potrebbero essere l'inizio di un'altra commedia menandrea<sup>480</sup>:

[...] πάσαν ὥραν γάρ, μέσ[ων]  
 νυκτῶν ἔωθεν ἐσπέρας, ἀποκλείομα[ι,  
 προσκαρτερῶ δὲ καὶ πορεύομ' ἐπιμ[ελῶς.]

[...] In ogni momento della giornata, a mezzanotte,  
 all'alba, la sera sono chiuso fuori,  
 ma persevero e vengo diligentemente.

Come nel *Misoumenos*, inoltre, anche il lamento dell'*exclusus amator* di questo frammento continua col riconoscimento della propria misera condizione e l'affermazione dell'impareggiabilità del suo amore per la donna: ἐρῶ γὰρ ὁ ταλαίπωρος ἀνθρώπων ἔ[γῶ] / καινότα[τ]α πάντων ("Infatti, uomo infelice, ti amo di un amore più straordinario di tutti gli altri" [vv. 9-10]). Il motivo del παρακλαυσίθυρον avrà poi fortuna negli epigrammi ellenistici, come il già citato *A.P.* V 164 di Asclepiade, e rimarrà topico della figura dell'innamorato non corrisposto dall'amata che non gli apre, tornando in episodi del romanzo greco (cfr. *Charit. Chaer. et Call.* I 2.3 ἡμεῖς [sc. i pretendenti di Calliroe] δὲ ἐτάθημεν αὐλείοις θύραις προσαγρυπνοῦντες) e in scene, ispirate alla *Commedia Nuova*, dei dialoghi di Luciano (cfr. *D. meretr.* 14.1 ἀποκλείομαι μὲν ἐγὼ καὶ πρὸ τῶν θυρῶν ἔστηκα δακρύων) e delle lettere di Alcifrone (cfr. IV 8.1 πολλαῖς ἡμᾶς ἐπὶ τὰς θύρας φοιτᾶν). Il παρακλαυσίθυρον presenta qualche elemento di *variatio* già nelle rielaborazioni ellenistiche di Theocr. *Id.* 3, in cui il lamento d'amore per Amarillide è intonato davanti a una grotta (vv. 6-7 ὦ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, τί μ' οὐκέτι τοῦτο κατ' ἄντρον /

---

181-182. Menandro, anticipando la focalizzazione interna dei personaggi, rende più efficace questa struttura drammatica bipartita, intensificando il primo approccio del pubblico alla vicenda rappresentata.

<sup>478</sup> L'episodio aristofaneo differisce dalla situazione più canonica del lamento fuori dalla porta che rimane chiusa alle preghiere dell'innamorato, in quanto in questo caso, se non fosse per la vecchia, la ragazza sarebbe ben contenta di far entrare il giovane.

<sup>479</sup> Sul *topos* del παρακλαυσίθυρον, le sue possibili origini, le attestazioni in vari generi letterari (il fr. 374 V. di Alceo [δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι], l'epigramma ellenistico, il mimo e l'idillio) e le fortunate riprese nella letteratura latina cfr. e.g. Copley 1956, Cerbo 2003, 101-102 n. 3 e Funke 2015, 230; 237 n. 43.

<sup>480</sup> Sulla possibile collocazione di questi versi in apertura della commedia cfr. Arnott 2000, 559. Il frammento è già stato citato nel cap. II 2.1c.

παρακύπτουσα καλείς, τὸν ἐρωτῦλον;), e del *Fragmentum Grenfellianum*, nel quale è la ragazza (probabilmente un'etera) a pronunciare il lamento fuori dalla porta dell'amato (vv. 27-28 κύριε, μή μ' ἀφῆς ἀποκεκλειμένην / δέξαι μ'· εὐδοκῶ ζήλω δουλεύειν). Presto il pubblico si accorge che anche nella versione del παρακλαυσίθυρον che dà Menandro nel *Misoumenos* c'è poco di tipico. La porta chiusa di fronte alla quale sta Trasonide è infatti quella della sua stessa casa, la ragazza che egli ama è proprio lì dentro e se egli sta fuori è per sua spontanea scelta: Trasonide è un *exclusus amator* che si è autoescluso. Per di più egli è un soldato, come rivelano la maschera e il mantello che indossa, ma sembra rinnegare il suo mestiere quando si lamenta di dover stare all'addiaccio, perché sopportare virilmente le intemperie era il vanto caratteristico di un valido uomo d'armi<sup>481</sup>. Soprattutto, mentre un tipico, prepotente *miles* comico come Biante non si farebbe scrupoli a compiere un atto di violenza (o perlomeno a minacciarlo) per entrare nella casa della fanciulla e soddisfare i propri capricci amorosi, Trasonide dà prova di sensibilità e nobiltà di spirito, si astiene dall'imporsi sull'amata e soffre sinceramente per non essere ricambiato nel suo amore, tanto da costringersi a passare la notte sotto la pioggia nella speranza di ottenere da lei qualche attenzione e un segno di affetto<sup>482</sup>. Nell'incipit del *Misoumenos* risultano così sovvertiti il tono comico che perterrebbe al genere cui appartiene l'opera, il motivo letterario del παρακλαυσίθυρον, il tipo del soldato della commedia<sup>483</sup> e, con essi, anche le aspettative del pubblico. Su questo tipo di capovolgimento di *topoi* e toni Menandro costruisce la caratterizzazione di Trasonide, che torneremo a leggere attraverso questa lente più avanti nel capitolo.

All'interno di questa autopresentazione di sé nei panni del *miles amatorius*, infine, Trasonide rivela anche alcuni tratti caratteriali più sottili, che vengono portati in primo piano dalla forma monologica di questo discorso: il monologo, forma di espressione del pensiero diretta e continuata, consente infatti al protagonista *loquens* di dar voce al libero flusso dei suoi pensieri e al pubblico di seguirne il percorso cogliendo, accanto ai sentimenti, anche aspetti del modo di pensare del personaggio<sup>484</sup>. Emergono in particolare la tendenza di Trasonide all'autoisolamento riflessivo (vv. 12-

<sup>481</sup> Si confronti *e.g.* Plat. *Symp.* 220a-c con l'encomio tessuto a Socrate per il vigore dimostrato nella campagna militare di Potidea, quando, tra le altre cose, ha dato prova di "tenace resistenza all'inverno" (τοῦ χειμῶνος καρτερήσεις), e durante un gelo tremendo, mentre nessuno si azzardava a uscire, è uscito con ἱμάτιον di tutti i giorni e scalzo. Secondariamente, si potrebbe anche osservare che l'immagine di un soldato piazzato davanti a una porta è emblematica del suo adempimento al compito di difesa che gli è proprio: per militari che stanno alla porta con questo scopo cfr. *e.g.* Hom. *Od.* I 255-266 (in cui Atena immagina che se Odisseo arrivasse a Itaca spaventerebbe i pretendenti stando sulla porta della sala con ascia, scudo e lance) e Plut. *Dem.* 29.5.

<sup>482</sup> Anche dai vv. 801-802 del monologo nel IV atto che analizzeremo più avanti emerge chiaramente come non sia nelle intenzioni di Trasonide essere brutale (ἰταμός) con Cratea o usare prepotenza (πλεονεξία).

<sup>483</sup> Sul ribaltamento di schemi comici ben stabilizzati operato da Menandro con la novità del personaggio di Trasonide cfr. Hofmann - Wartenberg 1973, 32-34, Turner 1979, 108-109, Bornmann 1980, 157, Goldberg 1980, 45-46, Masaracchia 1981, 236, Sisti 1982, 97-98 e 101, Mastroarco 1984, 81, Katsouris 1985, 206, Sisti 1985, 9-10, Brown 1987, 188, Cavallero 1994, 87-89 (che pone l'accento sull'effetto umoristico dell'atipico soldato Trasonide), Zagagi 1995, 39-42, Pierce 1998, 139, Ferrari 1996, 228-229 (= 2001, XXVI-XXVII), Lape 2004, 193, Lamagna 2004, 186, Blanchard 2007, 74, Papaioannou 2014, 163-166 e Ruffell 2014, 153-156.

<sup>484</sup> In generale, sui vari tipi di monologhi menandrei, i loro contenuti e gli effetti che possono avere sulla caratterizzazione dei personaggi parlanti cfr. Nünlist 2004, 298-300, Scafuro 2014, 229-231 e Martina 2016, II, 216, 218-335.

14 ὑπαιθρί[ω] δέ μοι / [...] ἐστὶν αἰρετώτερον / ἐστη[χέναι] τρέμοντι καὶ λαλοῦντί σοι), il conflitto tra la forte passione e un superiore raziocinio che blocca l'azione (vv. 11-12 βούλομαι τοῦθ' ὡς ἄν ἐμμανέστατα / ἐρών τις, οὐ ποιωῶ δ'), l'analisi di sé sottolineata dall'insistere dei pronomi di I persona, l'inclinazione all'esagerazione delle proprie emozioni<sup>485</sup> e all'iperbolica proiezione della propria condizione al di sopra di quella di qualsiasi altro uomo (vv. 4-5 ἄρ' ἄλλον ἀνθρώπων τιν' ἀθλιώτερον / ἐόρακας; ἄρ' ἐρώντα δυσποτμώτερον;)<sup>486</sup>.

Subito dopo il monologo dei vv. 1-14, la caratterizzazione del protagonista continua a rivelarsi agli spettatori nel dialogo con il servo Geta, che entra in scena al v. 15 interrompendo il monologo del padrone. Con le sue imprecazioni (v. 15 μὰ τοὺς θε[οὺς]) e esclamazioni (v. 18 [ἀ]πολῆ μ') e coi commenti ironici (v. 26 [... οὐκ ἐ]χέλευον οἱ καθεύδ[ο]ντες) Geta spezza l'atmosfera creata dal lamento dell'innamorato sofferente e impersona l'irruzione del farsesco sulla scena<sup>487</sup>. Del loro dialogo riportiamo i passi più significativi per la caratterizzazione del soldato tramite le sue parole. Così, ai vv. 28-30 Trasonide ribatte all'affermazione di Geta che, giocando con il vero significato dell'appellativo μακάριε, diventato idiomatico, definisce il soldato "fortunato sotto tutti gli aspetti":

[ΓΕ] εἴσελθε καὶ νῦν, ὦ μακάρι· ἐν πα[ντ]ί γὰρ  
[σύ γ' εἶ μακ]άριος<sup>488</sup>.

<sup>485</sup> Questa enfasi è veicolata anche dalla ripetizione di un elemento contenuto nella frase precedente all'inizio di quella successiva ai vv. 1-2 (σύ [...] / [...] ἐν σοι) e 4-5 (ἄρ' [...] / [...] ἄρ'); cfr. anche Feneron 1974, 86 e Arnott 1995a, 157).

<sup>486</sup> In generale, aspetti del τρόπος di Trasonide che emergono da questi versi sono colti da Del Corno 1975, 23-24 e Nardelli 1978-1979, 7. Non convince la lettura stilistica di Brenk 1987, 45-48, che ritiene che in questa battuta emerga la goffaggine del soldato, che rimane «true to the military ethos» (p. 47) nell'abitudine di formulare frasi semplici coordinate tra loro con τε ο καί, nella collocazione in fine verso di elementi lessicali di poco peso, bisillabici o monosillabici, nell'insistenza sui pronomi personali, soprattutto di prima persona e nella ridicola pomposità di stile che egli ottiene cercando di esprimersi con un tono elevato (in particolare con la pesantezza dell'accumulo di tre comparativi e un superlativo e con la ripetizione dei medesimi concetti [e.g. ai vv. 3-4]). L'immagine che a nostro avviso emerge di Trasonide è quella di un innamorato sincero e infelice piuttosto che quella dello sbruffone goffo e ampolloso su cui insiste Brenk, ed è anche attraverso lo stile patetico di questi versi che Menandro lo distingue dagli ἀλαζόνες στρατιῶται della commedia, caratterizzandolo piuttosto come il giovane innamorato. Sulla presenza di elementi tragici in questo monologo si veda inoltre il cap. II 4.2.

<sup>487</sup> L'effetto contrastivo dell'entrata in scena di Geta è osservato anche da Frost 1988, 81-82. Arnott 1997b, 74; 2000, 84 menziona la scena quale esempio di «visual humour» per il tocco di umorismo dato dall'immagine del servo costretto a camminare su e giù per la strada per riuscire a parlare col soldato che non sembra smettere di muoversi nervosamente. Sul camminare di Trasonide si rimanda al cap. II 3.3.

<sup>488</sup> La battuta non è del tutto certa, perché μακ]άριος è frutto della lettura e dell'integrazione di Rea (ap. Turner 1981, 15), mentre Turner 1977, 323; legge ]αρχος, variamente integrato dagli studiosi (per le proposte che sono state avanzate, sia per l'aggettivo che per l'inizio del verso, rimandiamo agli apparati di Sisti 1985, 29 e Blanchard 2016, 252; da ultimo, ad esempio, Furley 2015, 45 ha proposto [ῆττων μόν]αρχος). Anche Blanchard basa la sua traduzione su μακ]άριος di Rea, già accolto anche a testo da Sandbach 1990<sup>2</sup>, 352, Arnott 1996a, 260 e Ferrari 2001, 336. Così come è riportato sopra, il testo riproduce la divisione di battute suggerita da Gronewald 1989, 37, che prevede l'attribuzione a Trasonide di un τίς interrogativo, immaginando che il *dicolon* che in P. Oxy. XLVIII 3369 segue il pronome debba essere in realtà anticipato davanti ad esso. L'incredulità di Trasonide risulta così chiaramente espressa nella replica interrogativa "Chi, io?" (per una battuta che inizia con un pronome interrogativo isolato cfr. *Her.* 69). Tutti gli editori menzionati seguono tale suddivisione delle battute proposta da Gronewald. Un'altra possibilità è suggerita da Lamagna 2004, 193-194, per cui il *dicolon* dopo τις





ricordato agli spettatori dalla maschera che porta. Se infatti l'ἀρετή guerriera è orgogliosamente millantata da στρατιῶται comici come Lamaco, lo spaccone del fr. 7 di Mnesimaco, il ciarlatano dell'inc. fab. fr. 4.5-6 di Fenicide e i *milites* plautini, Trasonide può invece parlare dei suoi successi in campo di guerra solo nei termini di un lontano passato, che perde ogni connotazione di vanto e rappresenta piuttosto un pesante fardello per il miserevole innamorato che egli è ora diventato<sup>490</sup>; nel frammento il protagonista stesso sottolinea tale contrasto tra presente e passato, lasciando trasparire la consapevolezza di quanto sia indecoroso per un uomo d'armi come lui, in linea con l'αἰσχύνη dichiarata a Geta:

παιδισκάριον με καταδεδούλωκ' εὐτελές  
ὄν οὐδὲ εἷς τῶν πολεμίων <οὐ>πώποτε.

Una ragazzetta di basso prezzo ha ridotto in schiavitù me,  
che nessun nemico aveva mai assoggettato.

Ad oggi il frammento non è collocabile con sicurezza nel testo del *Misoumenos*, ma la contestualizzazione dei due versi nella vicenda drammatica fornita da Arriano che li cita<sup>491</sup> può fornire qualche indizio. La fonte li riporta infatti dopo aver inquadrato Trasonide e Geta fuori casa nella notte, sottolineando come prima, πρῶτον, il soldato fosse uscito (e il servo l'avesse raggiunto tra le imprecazioni) e poi, εἶτα, avesse pronunciato la battuta dei due versi<sup>492</sup>; si può dunque ipotizzare che essa si trovasse all'interno del primo dialogo tra il soldato e Geta<sup>493</sup>, in corrispondenza di una delle lacune dei vv. 59-63, 69-77 o 101ss. Inoltre, collocato all'inizio della commedia, questo rilievo dell'opposizione tra il valoroso soldato che Trasonide era e lo schiavo dell'amore per una ragazzetta che è ora diventato risulterebbe particolarmente funzionale alla caratterizzazione del personaggio, mettendo fin da subito in evidenza la contraddizione che contraddistingue la sua figura di *miles amatorius*. Tale collocazione troverebbe inoltre un appiglio nel contesto creato dai versi precedenti, esplicitando la ragione della vergogna di Trasonide al v. 41 nel confessare che è una donna a offenderlo. La battuta tradata da Arriano è una compiuta formulazione del fortunato motivo del *servitium amoris*, per cui le si possono accostare, in Menandro, l'inc. fab. fr. 791.1 con la domanda τίτι δεδούλωνται (*sc. οἱ ἐρώντες*) ποτε; e la dichiarazione del Moschione della *Samia* che Amore è padrone della sue volontà (ὁ τῆς ἐμῆς νῦν κύριος γνώμης Ἔρως [v. 632])<sup>494</sup>. Nella constatazione della propria

<sup>490</sup> Così, almeno, nei versi che ci sono giunti della commedia.

<sup>491</sup> In *Epict. diss.* IV 1.19.

<sup>492</sup> Θρασωνίδης [...] πρῶτον μὲν ἐξελήλυθε νυκτός, ὅτε ὁ Γέτας οὐ τολμᾷ ἐξελθεῖν ἀλλ' εἰ προσηναγκάζετο ὑπ' αὐτοῦ, πόλλ' ἂν ἐπικραυγάσας καὶ τὴν πικρὰν δουλείαν ἀπολοφυράμενος ἐξῆλθεν. εἶτα, τί λέγει;

<sup>493</sup> L'idea è anche in Barigazzi 1985, 99 e Arnott 1996a, 353.

<sup>494</sup> Quanto alla letteratura greca successiva ricordiamo le riprese di questo *topos* nel *Fragmentum Grenfellianum*, con un'inversione del rapporto tra i generi per cui è la donna a offrirsi come schiava per amore (v. 28 εὐδοκῶ ζήλω δουλεύειν ["sarei contenta di essere tua schiava devota"]), in Aristaen. II 2.11-12 (δοῦλόν με θέλεις ἔχειν; ὡς ἐθελόδουλον ἔχε ["Vuoi avermi come schiavo? Prendimi come schiavo volontario!"]) e 19-20 (ὡς ἄχρις ἂν ἐμοῦ δεσπόζω ἐθέλωις [...], ἐρωτικός σοι διατελέσω θεράπων ["Fintantoché vorrai essere la mia padrona [...], continuerò a essere tuo schiavo in amore"]) e nella descrizione degli amanti di Pausania in *Simp.* 183a come ἐθέλοντες δουλείας δουλεύειν οἷας ἂν δούλος οὐδεὶς ("disposti a sottomettersi con atti di servaggio che nessuno

penosa condizione di sconfitto per mano di una ragazza contenuta in questo distico si può cogliere un'eco del lamento di Eracle in Soph. *Tr.* 1028-1063, quando l'eroe va incontro alla morte per mano della moglie Deianira<sup>495</sup>. Questa, convinta di servirsi di un filtro d'amore per riconquistare il marito, gli fa avere il mantello intriso del sangue mortale del centauro Nesso, il quale si vendica così, da morto, di Eracle che l'aveva ucciso. Straziato dal dolore inflittogli dal potente veleno e ormai moribondo, ai vv. 1058-1063 l'eroe rileva, con la stessa struttura oppositiva<sup>496</sup> e la stessa amarezza di Trasonide, il contrasto tra le proprie straordinarie vittorie contro guerrieri, Giganti e fiere in tutte le terre che ha liberato dai mostri e invece la morte di cui ora soccombe, causata da “una donna, una femmina, che non ha natura virile” e che “sola, senza spada” l'ha ucciso:

κοὺ ταῦτα λόγῃ πεδιάς, οὐθ' ὁ γηγενής  
στρατὸς Γιγάντων, οὔτε θήρειος βία,  
οὐθ' Ἑλλάς, οὔτ' ἄγλωσσος, οὐθ' ὄσῃν ἐγὼ  
1060  
γαίαν καθαίρων ἰκόμην, ἔδρασέ πω  
γυνή δέ, θήλυς οὔσα κἄνανδρος φύσιν,  
μόνη με δὴ καθεῖλε φασγάνου δίχα.

Si noti, a margine, che come Deianira, qui ridotta dall'eroe a soltanto un'esponente del debole genere femminile, è la moglie di Eracle, così Cratea, definita in base al basso prezzo per cui il soldato l'ha in effetti acquistata, è in realtà colei che Trasonide trattava al pari di una moglie legittima (v. 40 *γυναῖκα νομίσας*). Eracle prosegue anche nei versi successivi col paragone tra la forza che aveva un tempo nell'affrontare i suoi mali (v. 1074 *ἀστένακτος αἰὲν εἰχόμεν κακοῖς*) e i pianti di fanciulla a cui si lascia andare adesso (vv. 1071-1072 *ὥστε παρθένος / βέβρυχα κλαίων*), per i quali chiede la compassione del figlio Illo e si definisce “meritevole della pietà di molti” (vv. 1070-1071 *οἴκτιρόν τέ με / πολλοῖσιν οἴκτιρόν*), ribadendo efficacemente il consapevole disonore della debolezza femminile che ora lo possiede al v. 1075: *νῦν δ' ἐκ τοιούτου θήλυς ἠύρημαι τάλας* (“ora invece, da quel che ero, mi ritrovo femmina, infelice che sono”). Il lamento, il pianto, la supplica (e.g. v. 696 *κλάων, ἀντιβολῶν*) e l'autocommiserazione (v. 36 *ἐλείν' ὑβρίζομαι*) caratterizzano la presenza in scena di Trasonide fin dalla prima comparsa, e sono infatti menzionati anche nel brevissimo riassunto della sua vicenda che Arriano accoda alla citazione del fr. 1 (*καὶ δεῖται καὶ κλαίει*). A differenza dei *milites* comici che si sforzano di emulare nell'aspetto, nel portamento e nei discorsi gli eroi dell'epica e della tragedia, dunque, lo *στρατιώτης* del *Misoumenos* si può accostare solo a un eroe al culmine della sua sofferenza che dichiara di aver del tutto perso la sua rinomata virtù. Ben diversa, tuttavia, è la ‘sconfitta’ inflitta ai due protagonisti dalle loro donne, la morte per mano di un nemico già vinto nel caso di Eracle e l'infelicità data da un amore

---

schiavo farebbe”). Sulle attestazioni del motivo della schiavitù d'amore cfr. in special modo Copley 1947, Lyne 1979, Murgatroyd 1981, Menefee 1981, Drago 2007, 63-65 e la bibliografia da lei raccolta alle nn. 183 e 188.

<sup>495</sup> Abbiamo suggerito questo parallelo tra Trasonide e l'Eracle sofocleo in Bonollo 2019a, 94-96 (il paragone tra i due personaggi è brevemente accennato anche in Webster 1974, 64, Konstantakos 2016, 136 e Martina 2016, III, 186-187). Si noti inoltre che un'opposizione tra le imprese eroiche di Eracle e la sconfitta per mano di una donna si trova forse anche nell'adesp. trag. fr. 653 Sn.-Kann., in cui l'anafora di *γυνή* ai vv. 56-57 (*γυνή καθεῖλε δυσκλ[ε] ... / γυνή τὸν Ἥρας ζήλο[ν ...]*) potrebbe enfatizzare l'onta arrecata da questo tipo di sconfitta.

<sup>496</sup> Nei versi di Menandro l'osservazione del protagonista sul proprio presente precede però la rievocazione del passato, mentre i due tempi sono accostati in ordine inverso nel lamento dell'Eracle sofocleo.



speriamo non accada. Su, entriamo: non  
 è più tempo di speculare su questo, dobbiamo invece  
 sapere. Con timore e tremando entro in casa.  
 Ho un cattivo presentimento nel cuore, Geta;  
 ho paura. Ma tutto è meglio di  
 stare a fantasticare.

GE

Come? Di questo mi meraviglierei!

In questi versi si avvertono, innanzitutto, la stessa esigenza di analisi di sé e la stessa tendenza all'autocompatimento di cui Trasonide ha dato prova nel I atto, e che lo fanno ora indugiare sulla soglia di casa. Infatti, prima di andare ad affrontare la conversazione con Demea e Cratea decisiva per il suo futuro, il soldato cede al bisogno di dar voce ai propri sentimenti e alle proprie paure e di vagliare le possibili conseguenze dell'imminente colloquio. In linea con la drammaticità con cui è solito guardare alla sua condizione, inoltre, Trasonide presenta i due possibili esiti della proposta di nozze nei termini dell'opposizione tra la felicità e la massima afflizione (v. 661 ἡ μακάριον ἢ τρισαθλιώτατον<sup>498</sup>); l'emozione che proverà sarà infatti così forte da porlo su un piano di superiorità rispetto a tutti gli altri uomini (v. 662 τῶν ζώντων ἀπάντων). Negli stessi termini iperbolici il soldato ha già descritto il suo dolore ai vv. 4-5 del monologo di apertura: ἄρ' ἄλλον ἀνθρώπων τιν' ἀθλιώτερον / ἐόρακας; ἄρ' ἐρώντα δυσποτμώτερον;. Nei due passi la medesima tendenza all'esagerazione è espressa mediante il medesimo mezzo retorico, ossia il grado alterato degli aggettivi: il superlativo τρισαθλιώτατον del v. 661 e i comparativi ἀθλιώτερον e δυσποτμώτερον dei vv. 4-5. Si noti che l'inserimento di questi ultimi in domande retoriche impostate sulla formula "hai mai visto un uomo più ... di me?" di fatto equivale all'affermazione del parlante della propria insuperabilità nell'infelicità e nella sventura. Inoltre, sia la sarcastica definizione di φιλοσοφεῖν che aveva dato Geta all'atteggiamento di riflessione su di sé del padrone al v. 17 (φιλοσο[φῶν]), sia la determinazione espressa dal soldato dei vv. 95-97 a risalire alla vera causa dell'odio di Cratea (δεῖ τὸ πράγμα' εὐρέειν [ὅ τι] / ἐστὶν πο[τ'] αἰτίαν ἀναγκ[α]ίαν τινὰ / [δεῖ]ξαι), trovano un'eco in parole come εἰκάζειν, εἰδέναι (v. 666) e οἴησις (v. 670), riconducibili ai campi semantici della conoscenza e dell'opinione appartenenti al lessico filosofico. In particolare, οἴησις non ha qui il comune significato di "presunzione", ma quello di opinione superficiale, giudizio che può rivelarsi sbagliato, con cui il termine si trova nei filosofi<sup>499</sup>, mentre il contrasto tra εἰκάζειν e εἰδέναι è ricorrente, sia in prosa che in poesia, a marcare la differenza tra un giudizio soggettivo e passibile di errori di valutazione e la conoscenza certa dei fatti<sup>500</sup>, in nome

<sup>498</sup> L'aggettivo enfatico τρισαθλιος, tipico della commedia, si trova di nuovo al v. 816 (κ)αὶ τρισαθλι(ι), che chiude un altro monologo dell'innamorato (e corrisponde alla fine del IV atto).

<sup>499</sup> Cfr. e.g. Plat. *Phaed.* 92a (ἀλλὰ ἀνάγκη σοι [...] ἄλλα δόξαι, ἐάνπερ μείνη ἦδε ἡ οἴησις) e *Alc.* I 120d (οὐκοῦν ἐν μὲν τοῦτο τοσοῦτον κακὸν ἔχει ἡ οἴησις αὕτη) e Arist. *Poet.* 1461b (ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ἢ τῇ αὐτῶν οἴησει). La connotazione filosofica di οἴησις nel discorso di Trasonide è rilevata anche da Gomme - Sandbach 1973, 454 e Brenk 1987, 49.

<sup>500</sup> Cfr. e.g. Eur. *Tr.* 163 (οὐκ οἶδ', εἰκάζω δ' ἄταν), Xen. *Mem.* III 6.11-12 ([...] ὅταν μηκέτι εἰκάζωμεν, ἀλλ' ἤδη εἰδῶμεν, τότε συμβουλευσομεν; ["[...] daremo consigli quando non dovremo più immaginarci le cose, ma le sapremo già?"]), Plat. *Men.* 98b (καὶ μὴν καὶ ἐγὼ ὡς οὐκ εἰδῶς λέγω, ἀλλὰ εἰκάζων ["Ma anche io non parlo sapendo, ma congetturando"]) e Aeschin. 1.119 (οὐκ εἰκάζειν, ἀλλ' ἀκριβῶς εἰδέναι).

della quale Trasonide si decide a mettere da parte i pensieri e a si incita ad agire. Il passaggio è marcato dall'esortativo ἀλλ' εἰσώμεν (v. 665), dall'espressione di necessità con l'impersonale δεῖ (v. 666), dall'ultima frase dal tono sentenzioso (vv. 669-670) e, più in generale, dall'andamento spezzato del discorso del soldato, che proprio dal v. 665 si articola in una serie di brevi frasi. Se l'attribuzione a Geta della seconda parte del v. 670 è esatta<sup>501</sup>, lo stupore del servo (per quanto smorzato dal tono

---

<sup>501</sup> Sulla questione dell'attribuzione di πῶς...ἄν a Geta o a Trasonide non c'è il consenso degli studiosi. A favore della prima alternativa, da noi preferita, sono il *dicolon* che presenta P. Oxy. XXXIII 2656 dopo οἰήσεως e la *nota personae* γερτ posta nel papiro sopra πωσ; Invece, a spingere altri studiosi a preferire la seconda opzione è la regola dei tre attori (non più di tre attori potevano vestire i panni di *personae* che pronunciavano delle battute in una stessa scena), in forza della quale Geta non può essere altro che un κωφὸν πρόσωπον qui, dal momento che il suo ruolo non può essere svolto da nessuno dei due interpreti che hanno impersonato Cratea e Demea e che sono usciti di scena appena prima dell'entrata del servo con Trasonide, impersonato dal terzo attore disponibile per la parte di un personaggio parlante. Contravvenendo alla doppia indicazione del papiro, quanti impugnano la regola dei tre attori assegnano dunque tutto il v. 670 a Trasonide, interpretando πωσ come avverbio enclitico e interpungendo dopo di esso: οἰήσεώς πωσ· ταῦτα θαυμάσαιμι δ' ἄν. Il protagonista, così, chiuderebbe il suo monologo con un'esclamazione di meraviglia per l'inaspettato arrivo del padre di Cratea, che è ora in casa sua: "Questo fatto è davvero sorprendente!" (per questa opzione cfr. Gomme - Sandbach 1973, 454-455, Webster 1974, 83 n. 36, Bain 1977, 133-134, Frost 1988, 11 n. 78, 85 e Arnott 1996a, 315; 2001b, 82). Una tale conclusione risulta un po' stonata rispetto alle precedenti riflessioni del protagonista, espressione del suo turbamento per la notizia dell'arrivo di Demea e delle preoccupazioni sul buon esito della proposta di matrimonio. La risoluzione di affrontare con coraggio la situazione, espressa nel v. 669, rappresenta invece una chiusa più in linea col discorso e il verso seguente conterrà piuttosto la naturale replica di Geta, stupito di fronte all'inattesa concreta intraprendenza del padrone. A sostegno del cambio di battuta nel v. 670 indicato nella tradizione manoscritta e dell'infrazione della legge dei tre attori parlanti Belardinelli 1990, 56-57 prende in esame i momenti di passaggio tra due scene di dialogo tra due personaggi nella *Perikeiromene* (vv. 976-1005 e 1005-1026) e nel *Sikyonios* (vv. 169-271 e 272-229, su cui cfr. anche Belardinelli 1993, 187 *ad vv.* 272ss.). Il punto chiave dell'analisi comparativa della studiosa tra questi passi e *Mis.* 639-659 e 660-670 sta nella medesima brevità dell'intervento del quarto personaggio, quello che in virtù della regola dei tre attori dovrebbe essere una *persona muta*. Infatti, mentre nella prima scena di *Perikeiromene* e *Misoumenos* e nella seconda del *Sikyonios* i versi sono equamente distribuiti tra i due interlocutori, nelle altre l'intervento di uno dei due personaggi in scena (il teorico κωφὸν πρόσωπον) è assai più breve rispetto a quello del compagno. La studiosa ne deduce che nel teatro di Menandro un quarto attore minore poteva, in alcuni casi, intervenire nel dramma anche con la sua voce, oltre che con la presenza in scena, pronunciando brevi frasi. Un'ipotesi forse più semplice che consente di ammettere che Geta prenda la parola al v. 670 senza per questo infrangere la regola dei tre attori è quella di immaginare una breve pausa tra l'uscita di scena di Cratea e Demea (dopo il v. 659) e l'ingresso dei due nuovi personaggi, Trasonide e il servo. Nel breve intervallo in cui la scena resta vuota uno degli attori che sostenevano la parte di padre e figlia aveva il tempo per indossare la maschera e il costume del soldato o del servo e rientrare subito in scena. Supportano questa soluzione di compromesso Gomme - Sandbach 1973, 455, Sisti 1985, 106-107, Ferrari 1998; 2001, 995 e Blanchard 2016, 272 n. 3. Sisti, in particolare, cita *Sam.* 390-399 e *Epitr.* 371-382 come altri due casi in cui è necessario ipotizzare una piccola pausa analoga prima che si possa presentare davanti al pubblico un personaggio (in entrambi i *loci*, però, la scena non rimane vuota e l'attesa della nuova comparsa viene ingannata con degli espedienti: la mimica con cui Criside manifesta stupore e tristezza nella *Samia* e il conteggio e la raccolta degli γνωρίσματα negli *Epitrepontes*); similmente, anche nel caso del passaggio tra un episodio e il successivo nei vv. 271-272 del *Sikyonios* presi in esame dalla Belardinelli, gli studiosi in genere ipotizzano un breve vuoto di scena (cfr. *e.g.* Sandbach 1967, 43-44 e la sua ritrattazione in 1978, 197 n. 1, Arnott 2000, 260 n. 26 e Blanchard 2009, 44 n. 9). Quanto al passo della *Perikeiromene* menzionato dalla studiosa, invece, rimandiamo al cap. III 3.1b, in cui argomentiamo a favore dell'idea che la regola dei tre attori non venga violata in quanto Glicera è qui presente come *persona muta*. Belardinelli 1990, 50-60 rileva che mancano

ironico) nell'udire la determinazione di Trasonide a mettere fine alle elucubrazioni per affrontare la realtà conferma la consueta difficoltà del protagonista a far fronte alle situazioni critiche. Anche ora che la decisione di fare ingresso in casa è stata presa, nei suoi ultimi tre versi Trasonide non manca di precisare che entra tremante e timoroso (ὄκνηρῶς καὶ τρέμων), di esprimere il proprio cattivo presentimento sull'esito del colloquio (μανθεύεθ' ἢ ψυχὴ τί μου [...] χαχόν)<sup>502</sup> e di ribadire la propria paura (δέδοικα).

I versi 757-816, che apparentemente contengono un lungo monologo continuato di Trasonide, ci sono purtroppo giunti in forma lacunosa e ne possiamo seguire il ragionamento soltanto in alcuni passaggi meno frammentari, che riporteremo. Il discorso contiene il secondo lamento dell'innamorato rifiutato dopo il monologo di apertura; esso è connotato da toni più cupi di quelli del primo in quanto ora Trasonide compare sulla scena quando le sue speranze di sposare Cratea sono state infrante (il rigetto della sua proposta di nozze è stato raccontato Geta agli spettatori, come si è visto)<sup>503</sup>. Riportiamo innanzitutto i vv. 761-766, in cui ritroviamo Trasonide immerso nella riflessione su di sé e di nuovo impegnato nell'autoesortazione, questa volta a celare il suo dolore agli occhi altrui:

ἔστω στέ[γ]ειν με καὶ λίθον ψυχὴν φ[έρειν]  
 ποιεῖν τ' ἄδηλον τοῖς συνοῦσι τὴν νόσον.  
 δυνήσ[ομ [...]] τίνα  
 τρόπον καθέξω τοῦτο καὶ ῥᾶον φέρω;  
 ἀπαμφιεῖ γὰρ τὸ κατάπλαστον τοῦτο μου  
 καὶ λανθάνειν βουλόμενον ἢ μέθη ποτέ.

765

Possa io tenere nascosto [ciò che sento] e [indossare] un'anima di pietra  
 e celare la mia malattia alle persone che mi circondano.  
 Potrò [...]. In che modo  
 conterrò e sopporterò con facilità questo male?

---

effettive prove a favore della stessa teoria che il prolungamento di scene vuote fosse davvero usato come espediente per rispettare la regola dei tre attori (poiché solo in due casi dei diciotto che analizza non si può né escludere né provare che Menandro allungasse le scene vuote per evitare di infrangere il vincolo delle tre *personae loquentes*) ed è certo difficile scegliere quale spiegazione appoggiare in mancanza di ulteriori elementi concreti con cui valutarle, ma l'esistenza di altri *loci* menandrei in cui è necessario trovare un modo per ovviare alle limitazioni imposte dalla regola dei tre attori perlomeno corrobora l'ipotesi che possa essere Geta a pronunciare la seconda parte del v. 670 nella scena del *Misoumenos*. Infine, tra gli studiosi che preferiscono tale ripartizione del verso, alcuni (Turner 1968, 37, Austin 1973, 156, Sisti 1985, 54 e Blanchard 2016, 272) interpretano il solo πῶς come domanda e il resto come un'affermazione (è la lettura seguita nella nostra traduzione), mentre altri (Turner 1965, 47, Mette 1965a, 160, Kraus 1971, 14-15 e Ferrari 2001, 358) collocano il punto interrogativo alla fine del verso e intendono le parole di Geta come una sottolineatura dell'evidenza dell'osservazione di Trasonide: "Come potrei dubitarne?".

<sup>502</sup> L'idea che la ψυχὴ possa 'conoscere', 'imparare' o 'insegnare' si ritrova *e.g.* in Eur. *Hipp.* 173 (τί ποτ' ἐστὶ μαθεῖν ἔραται ψυχὴ) e Plat. *Men.* 86a (ἄρ' οὖν τὸν αἰεὶ χρόνον μεμαθηκυῖα ἔσται ἢ ψυχὴ αὐτοῦ;).

<sup>503</sup> Il *pathos* del passo è inoltre accresciuto dal procedere movimentato e composito del discorso. Esso comprende, infatti, la ripetizione delle parole pronunciate dalla vecchia serva di Trasonide Simiche (vv. 790-793), l'allocuzione a Cratea *in absentia* (vv. 797-798), più cambi dell'interlocutore cui il personaggio parlante si rivolge (Simiche, se stesso in prima persona, se stesso in seconda persona) e un fitto succedersi di interrogative e imperativi.

Un giorno, infatti, l'ubriachezza mi strapperà via questa maschera  
anche se dovrei tener nascosta la ferita.

L'idea centrale viene, anche in questo caso, più volte ripetuta da Trasonide mediante la variazione dei termini usati nel descrivere lo sforzo, destinato a fallire, di tenere nascosta la propria sofferenza: λίθον ψυχῆν, ἄδηλον [...] τὴν νόσον, τὸ κατάπλαστον, λανθάνειν βουλόμενον. Accanto alla ripetizione variata della stessa idea, il soldato esprime con efficacia il suo intento e il suo sentimento adattando alla propria condizione due immagini topiche: quella dell'anima inespressiva e impassibile come una pietra, che si trova già in Omero<sup>504</sup>, e quella, diffusissima, dell'amore come malattia. La prima, λίθον ψυχῆν, è riecheggiata ed esplicitata nel seguito con l'aggettivo ἄδηλον e il verbo λανθάνειν, mentre alla seconda, τὴν νόσον, si lega il sostantivo κατάπλαστον. Il termine, qui tradotto nel suo senso metaforico di finzione, appartiene più propriamente al lessico medico, come κατάπλασμα e καταπλάσσω ("spalmare un cataplasma"). A supporto del campo semantico a cui va ricondotto κατάπλαστον si possono confrontare Ar. Pl. 716-717, in cui φάρμακον / καταπλάστον è chiamato l'acre unguento che Asclepio prepara e spalma sugli occhi di Neoclide rendendolo più cieco, e lo schol. ad loc.: τῶν φαρμάκων τὰ μὲν καταπλαστά, τὰ δὲ χριστά, τὰ δὲ ποτά. Trasonide estende così la metafora dell'amore come νόσος e indica nella dissimulazione il farmaco con cui vorrebbe curare il suo male. Il ricorso al bere, eccesso tipico del soldato della commedia ma soprattutto classico *remedium amoris* dell'innamorato rifiutato<sup>505</sup>, potrebbe però vanificare i suoi sforzi. Quando riprendiamo a seguire il discorso del soldato, egli è affiancato sulla scena dalla sua serva Simiche, *persona muta* di cui lui finge di ripetere le battute prima di replicare. Poi, dal v. 794 Trasonide torna a rivolgersi a se stesso, e i vv. 794-803 sono particolarmente esemplificativi dell'incalzare delle domande e delle obiezioni con cui il soldato analizza ogni sfaccettatura della sua condizione e valuta più opzioni di azione:

οὐκουν ἔν ἐστι τοῦτό σοι, τὸ κωλύε[ι]ν  
ταύτην ἀπολαβεῖν τοῦτο[ν; <ἀλλά> παντ]αχοῦ 795  
οὕτως ἔχει. τὰ πρόσθε γενόμεν' ἀνατ[ρέπει]  
τὸ ζῆν. ἀφήσεις; ἀλλ' ἔρει! "θέλεξ[εις] ἄ[π]αν  
οἴκτω τὸ μισοῦν ὡς σεαυτόν; ἀσχα[λᾶς]."  
καὶ τίς ὁ βίος σοι; ποῦ τὸ τῆ[ς] σ[ω]τηρίας  
ἐπίσημον; εἴ τις ὁμ[ό]σε ταί[ς] ὀ[ρ]γαίς τρέ[χ]οι— 800  
πλεονεξία τοῦτ'; εἴπερ ἀρπάσαι βλέπων  
ἴσως ἰταμός εἶ. τῷ λογισμῷ νῦν γενοῦ  
εὐψυχος.

<sup>504</sup> In Hom. Od. XXIII 103 Telemaco, stupito dall'atteggiamento freddo e distaccato della madre nei confronti di Odisseo che finalmente è tornato dopo tanto tempo, le dice: σοὶ δ' αἰεὶ κραδίη στερεωτέρη ἐστὶ λίθοιο ("sempre a te il cuore è più duro di una pietra"); si ricordano anche Hes. Op. I 146, con la descrizione della stirpe di bronzo come uomini che avevano un cuore duro come il diamante (ἔχον κρατερόφρονα θυμόν), Aesch. Pr. 242, in cui la corifea definisce chi non soffre per la pena di Prometeo σιδηρόφρων τι κάκ πέτρας εἰργασμένος ("cuore di ferro, fatto di roccia"), e Eur. Cycl. 596, con l'esortazione del corifeo πέτρας τὸ λῆμα καδάμαντος ἔξομεν ("dobbiamo avere una determinazione di roccia e di diamante"), che si allinea all'indicazione di Odisseo del v. 595: ἀλλ' ὅπως ἀνὴρ ἔσθι (è necessario che ti dimostri un uomo).

<sup>505</sup> Cfr. e.g. Alciph. IV 8.

Dapprima il protagonista si chiede se non gli sia possibile impedire che Demea gli porti via la ragazza (vv. 794-795), poi, ai vv. 797-798, ipotizza di tentare di impietosirla mostrando di accettare la sua partenza (ἀφήσεις;: “la ascerai partire?”) ma prevede anche il fallimento di tale strategia e immagina la replica di un’indifferente Cratea, che lo trova fuori di sé (v. 798 ἀσχα[λᾶς]) e nega che possa riuscire ad “ammaliare” l’odio che prova per lui suscitandole pietà con la sua sofferenza. Si noti qui l’uso del verbo θέλω, spesso riferito al potere seduttivo dell’amore oppure al fascino che ispirano i discorsi efficaci e suadenti<sup>506</sup>, a differenza dell’affetto dimostrato da Trasonide, che invece non basta ad addolcire il cuore morso dall’odio dell’amata<sup>507</sup>. Dopo il vaglio delle due opzioni a sua disposizione, il *miles* mette in discussione il senso della propria esistenza senza l’amata (vv. 799-800)<sup>508</sup> e poi riprende la riflessione sulle cause del rifiuto incassato, interrogandosi al v. 800 sull’eventualità di riuscire a combattere l’ira (probabilmente quella della ragazza e del padre), e poi chiedendosi se questa sia una pretesa, un’ambizione eccessiva (v. 801)<sup>509</sup> e se lui dia l’impressione (immaginiamo a Cratea) di agire in modo troppo impetuoso e ardito, con l’aria di un saccheggiatore (vv. 801-802 ἀρπάσαι βλέπων / ἴσως ἰταμὸς εἶ<sup>510</sup>). Una volta esclusi sia la possibilità di riuscire a trattenerne l’amata sia l’ottenimento di una reazione compassionevole da parte sua se mostrasse di lasciarla andar via, Trasonide sembra qui raggiungere la stessa *impasse* che si trova ad affrontare Polemone, quando, spinto a riflettere da Pateco, si vede precluso sia il recupero forzato di Glicera sia la vendetta contro il rivale che l’avrebbe sedotta<sup>511</sup>. Pur senza la guida di un amico saggio, Trasonide, come Polemone, prima si riduce a constatare l’inutilità della propria vita senza l’amata (cfr. *Per.* 504-505) e poi rimette in discussione la propria condotta nei confronti di lei; il dubbio di Trasonide εἴπερ ἀρπάσαι βλέπων / ἴσως ἰταμὸς εἶ ricorda infatti l’ammissione di Polemone del v. 514: ἐγὼ γὰρ εἶ τι πάποτ’ ἠδίκηχ’ ὄλωσ’ – (“Se l’ho offesa in qualche modo...”). Questa possibile specularità tra i passi delle due commedie si risolverebbe in entrambi i casi nella formulazione di una soluzione. Per Polemone essa consiste nell’intercessione di Pateco presso Glicera, mentre nel caso di Trasonide la svolta nel flusso di pensieri cui si è lasciato andare arriva ai vv. 802-803: τῷ λογισμῷ νῦν γενοῦ / εὐψυχος (“ora fatti forza usando la ragione”). La salienza del momento e il cambiamento nell’approccio alla sua situazione sono anche marcati dal passaggio dalla seconda persona alla prima. Il medesimo procedimento è usato da Menandro

<sup>506</sup> Per θέλω in contesto amoroso cfr. *e.g.* *Soph. Tr.* 354-355 (“Ἐρως δέ νιν / μόνος θεῶν θέλξειεν”) e *Ap. Rh.* III 85-86 (τεῶ ἐπιέκλεο παιδί [sc. Eros] / παρθένον Αἰήτεω θέλξει πόθω Αἰσονίδαο); invece, per θέλω usato per esprimere il fascino di parole e discorsi cfr. *e.g.* *Hom. Od.* I 56-57 (αἰμυλίοισι λόγοισι / θέλγει [sulle parole di Circe]); XII 44 (Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν αἰοιδῆ); XVIII 282-283 (θέλγε δὲ θυμὸν / μελιχίους ἐπέεσσι [sui racconti di Odisseo]) e *Luc. Lexiph.* 23 (μηδέ σε θελγέτωσαν αἱ ἀνεμῶναι τῶν λόγων).

<sup>507</sup> La rappresentazione di Cratea che emerge da questi versi verrà approfondita nei paragrafi dedicati alla sua caratterizzazione nelle parole degli altri personaggi all’interno del cap. III 3.1a.

<sup>508</sup> Si tornerà sull’espressione ποῦ τὸ τῆ[ς] σ[ω]τήριος / ἐπίσημον nel cap. II 4.1.

<sup>509</sup> Così interpretano l’interrogativa πλεονεξία τοῦτ; Maehler 1992, 66 («is this being grasping?»), Arnott 1996a, 337, che include nella domanda εἴπερ («Too much to hope for, that, perhaps!») e Blanchard 2016, 279 («Mais c’en serait trop»).

<sup>510</sup> Significativo è il parallelo dell’uso dell’aggettivo ἰταμὸς in riferimento al comportamento di un uomo con una donna contenuto in *Epitr.* 526-528, in cui Abrotono si prepara a fingere di ricordare lo stupro subito da Carisio e prevede che per non sbagliare dirà i soliti luoghi comuni: “Come eri brutale e impetuoso” (τὰ κοινὰ ταυτὶ δ’ ἀκκοιῦμαι τῷ λόγῳ / τοῦ μὴ διαμαρτεῖν· ὡς ἀναιδῆς ἦσθα καὶ / ἰταμὸς τις”).

<sup>511</sup> Si vedano i prossimi capp. II 3.2c e 3.3.



all'interno del monologo di Demea nel III atto della *Samia*, in cui il personaggio si rivolge a stesso esortandosi a essere un uomo (vv. 349-350 Δημέα, νῦν ἄνδρα χρῆ / εἶναί σ'), mettendo da parte l'amore per Criside per il bene del figlio e cacciandola dalla sua casa (vv. 350-354)<sup>512</sup>. Fondamentale, in questa svolta di Trasonide, è superare la reazione emozionale all'odio di Cratea e la propria rabbia e ascoltare invece il λογισμός. Si tratta di un principio che Menandro afferma anche nell'inc. fab. fr. 738.1, in cui il parlante sostiene che nessun ragionamento può svilupparsi nell'ira (ὀργῆ† παραλογισμός ποτ' οὐδεὶς φύεται)<sup>513</sup>. La soluzione razionale a cui giunge Trasonide è dichiarata ai vv. 803-806, che citiamo riprendendo dalla fine della citazione precedente:

ἀ[π]όρωσ ζῆς, ὀδυνηρῶς ἀσθενῶ[ς.]  
 ὄν[ε]ιδος αὐτῆ τοῦτο καταλειπεῖν σε δεῖ  
 ἀθάνατον. εὖ παθοῦσ' ἐτιμωρήσατο  
 τὸν τὰγάθ' αἰτῆ δόντα.

805

Essa consiste nel far sì che Cratea veda tutta la miseria, il grande dolore e la mancanza di forze<sup>514</sup> che caratterizzano la sua condizione di vita, affinché siano per lei un biasimo eterno dell'odio con cui ha ingiustamente punito colui che l'ha tanto amata. La serie dei tre avverbi in asindeto del v. 803 enfatizza la determinazione con cui Trasonide è pronto a farsi del male per suscitare una reazione in Cratea, e la solennità di queste parole potrebbe inoltre avvalersi di alcune risonanze tragiche. L'idea di un'azione che resta come un rimprovero eterno, un ὄνειδος ἀθάνατον, ha infatti un parallelo nell'oltraggio perenne recato da Era alla tomba della madre di Dioniso Semele, un'azione che il dio definisce ἀθάνατον ὕβριν in Eur. *Bacch.* 9; similmente, in Eur. *Hel.* 987 Menelao minaccia la sacerdotessa Teonoe di arrecare, con l'uccisione di Elena e con la propria morte, un ἀθάνατον ἄλγος σοί, ψόγον δὲ σὺ πατρί ("un dolore senza fine a te e un rimprovero a tuo padre")<sup>515</sup>. Un ulteriore indizio

<sup>512</sup> Si confronti anche la simile autoesortazione di Mega nell'adesp. com. fr. 1063.1-2 (= fab. inc. 1.2-3 Arn.): ὥστ' ἔγειρ', ἔγειρε δὴ / νῦν σε]αυτὸν μὴ παρέργως. νῦν ἀνὴρ γενοῦ, Μέγα.

<sup>513</sup> Il concetto collima con l'etica peripatetica. Nel fr. 661 R., infatti, Aristotele contrappone il λογισμός all'ὀργή e al θυμός, affermando che il ragionamento si tiene alla larga da ogni azione compiuta nell'ira, rifuggendo la collera come un tiranno (ἢ οὐχ ὀράς ὅτι τῶν ἐν ὀργῇ διαπραττομένων ἀπάντων ὁ λογισμός ἀποδημεῖ φεύγων τὸν θυμὸν ὡς πικρὸν τύραννον); λογισμός e θυμός sono trattati come forze opposte anche in *E.N.* 1111a: τί διαφέρει [...] τὰ κατὰ λογισμὸν ἢ θυμὸν ἀμαρτηθέντα; ("in che cosa differiscono [...] le azioni sbagliate per razionalità o per impulso?").

<sup>514</sup> ἀπορία e ἀσθένεια ricorrono spesso insieme nella descrizione di persone deboli e prive di forze o risorse (e.g. in Aristarch. Trag. inc. fab. fr. 2.4-5, Xen. *An.* V 8.25, Plat. *Leg.* 909e e Diod. Sic. I 34.5), a volte in senso pressoché sinonimico (cfr. schol. Eur. *Or.* 232 e 315 ἀπορία ἀσθένεια). Sul vivere nel dolore cfr. Eur. *Hipp.* 189 πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων, ma anche Ar. *Pl.* 526 ὀδυνηρότερον τρίψεις βίστον πολὺ τοῦ νῦν.

<sup>515</sup> ἀθάνατον ὄνειδος è attestato anche in prosa in Diod. Sic. XIV 2.1, che definisce "biasimo perenne" l'eredità lasciata dai Trenta tiranni ad Atene: παρὰ μὲν γὰρ Ἀθηναίους τριάκοντα τύραννοι [...] ἀθάνατον εἰσὶν ὄνειδος καταλελοιπίσσι. Inoltre, sebbene il principio generale (alla base delle parole di Trasonide) per cui l'εὖ παθεῖν merita di essere contraccambiato con gratitudine sia assai diffuso sia in poesia che in prosa, il motivo della vendetta ai danni di chi si è dimostrato ingrato dei benefici ricevuti (indicati con εὖ πάσχω) ha un parallelo tragico nella minaccia scagliata da Eracle in Eur. *H.F.* 568-569 contro tutti i Tebani che l'hanno tradito dopo essere stati trattati da lui con generosità: Καθμεῖων δ' ὄσους / κακοὺς ἐφηῦρον εὖ παθόντας ἐξ ἐμοῦ. La considerazione di "uomo non nobile" che merita "chi lascia svanire il ricordo dell'affetto ricevuto" è affermata

del fatto che questi vv. 802-803 segnino una svolta nel monologo di Trasonide si ravvisa nella corrispondenza tra il cambiamento di stato d'animo del soldato (dalla sconsolata disperazione all'impulso a reagire) e il passaggio dalla definizione di sé come μικρόψυχον ("pusillanime") del v. 757 all'opposto εὐψυχος ("forte d'animo") del v. 803. Ai vv. 757-758 Trasonide aveva riconosciuto che chi l'avesse visto travagliato da molti mali (v. 758 ἀλύονθ' ᾧ[δε] πολλὰ πρ[ά]γματ'α) e nello stato in cui si descrive nei seguenti vv. 761ss. citati sopra avrebbe potuto definirlo debole e fragile (v. 757 με μικρόψυχον εἰπέ τι[ς]). Gli si sarebbe attribuita, cioè, quella μικροψυχία che il personaggio menandro che pronuncia il fr. 4 del *Georgos* riconosce in chi, offeso, si lascia sopraffare dall'ira e da un'eccessiva amarezza (vv. 3-4 τὸ δ' ὀξύθυμον τοῦτο καὶ λίαν πικρὸν / δεῖγμ' ἐστὶν εὐθύς πάσι μικροψυχίας). La definizione calza a pennello a Trasonide, afflitto per la ferita d'amore e peccato per l'ingiusto trattamento con cui è stato ripagato di tutto quello che ha fatto per Cratea e incapace di risollevarsi e mettere da parte questa debolezza propria di un animo mediocre. L'autoesortazione, a cui arriva con la ragione, a essere εὐψυχος è dunque, al contrario, un incitamento a saper reagire all'ingiustizia con forza interiore e coraggio<sup>516</sup>. In particolare, come ha notato Giacomoni, l'imperativo di Trasonide νῦν γενοῦ εὐψυχος ricorda le parole della Medea di Euripide<sup>517</sup>, che pone fine al suo sfogo emotivo con una fitta serie di esortazioni a se stessa, tra cui, in *Med.* 403: ἔρπ' εἰς τὸ δεινόν· νῦν ἀγῶν εὐψυχίας ("va' verso la terribile impresa, la prova del tuo coraggio è adesso"). Anche l'eroina tragica, inoltre, è spinta a elaborare un piano di vendetta dalla stessa convinzione che anima il monologo del soldato, quella di aver subito un'immeritata offesa da parte della persona amata (cfr. *Med.* 404 ὁρᾶς ἂ πάσχεις): Giasone (e come lui Cratea) ha violato il vincolo di reciprocità che li univa commettendo un atto di ὕβρις<sup>518</sup>. Per quanto Medea sia una delle figure femminili più forti della tragedia euripidea, nel parallelismo con lei il soldato Trasonide viene di fatto accostato a una donna, che deve farsi forza per cercare di usare la ragione e riuscire a reagire all'offesa subita, nonostante si tratti del rifiuto di una semplice concubina. Come nel monologo iniziale, nello scambio di battute con Geta e nel fr. 1, inoltre, anche qui è il *miles* stesso a mettere in rilievo la debolezza disonorevole della sua condizione di innamorato disperato e la necessità di farsi coraggio, che porterà all'idea di fingere il proprio suicidio.

Passando quindi al secondo aspetto a cui è dedicato questo capitolo, Trasonide si conferma la negazione della caratterizzazione standard del soldato comico anche nelle sue ripetute minacce di darsi la morte. Della prima manifestazione della volontà di suicidio del soldato non ci sono rimasti i

---

(in una forma sentenziosa che sottolinea la valenza morale condivisa del principio) anche da Tecmessa in *Ai.* 523-524: ὅτου δ' ἀπορρεῖ μνήστις εὖ πεπονητότος, / οὐκ ἂν γένοιτ' ἔθ' οὗτος εὐγενῆς ἀνήρ.

<sup>516</sup> Per questi significati di εὐψυχος e εὐψυχία cfr. *e.g.* Eur. *I.A.* 1562 e *Heracl.* 569 e 597 (con le lodi del coraggio e della nobiltà d'animo dimostrati da Ifigenia e Macaria nel sacrificarsi). Quanto al frammento del *Georgos* menzionato, è definito κράτιστος ἀνὴρ colui che, senza mostrare traccia di μικροψυχία, sa sopportare le offese ricevute rimanendo padrone di se stesso (v. 2 ὅστις ἀδικεῖσθαι πλείστ' ἐπίστατ' ἐγκρατῶς).

<sup>517</sup> Giacomoni 1998, 103-106; 2000.

<sup>518</sup> Giacomoni insiste alle pp. 106-107 su questa comune condizione di offesi di Trasonide e Medea: dal momento che il legame d'amore rappresentava ai loro occhi un vincolo di reciprocità, la violazione da parte di Cratea e Giasone si configura come una colpa di ὕβρις, un'ἀδικία meritevole di una vendetta punitiva.

versi, ma soltanto la testimonianza di Arriano che il soldato chiede al servo una spada<sup>519</sup>; si tratta di un passaggio importante nello sviluppo della vicenda drammatica perché determina il trasferimento, da parte di Geta, delle spade del protagonista nella casa del vicino Clinia, in cui Demea sarà ospitato e potrà trovare l'arma un tempo appartenuta al figlio, diventata parte del bottino di guerra di Trasonide. A prescindere da questa particolare arma, può essere interessante notare che il primo intento dell'infelice protagonista sia quello di uccidersi con una spada, dandosi la morte eroica che si addice a un valoroso soldato. Il suicidio è poi evocato altre tre volte come unica possibilità di mettere fine alle sofferenze dell'innamorato rifiutato, in tutti e tre i casi in modo generico, senza specificarne la modalità: ai già citati vv. 663-664, prima di chiedere in sposa Cratea, Trasonide parla di se stesso con la solenne gravità data dall'uso della terza persona e preannuncia che se Cratea non gli sarà concessa per lui non ci sarà più ragione di vivere (v. 664 οἴχεται Θρασωνίδης ["è finita per Trasonide"]), ai vv. 710-711 assicura a Cratea che verrà a sapere della sua morte se lo lascerà (τεθνηκότα / πεύσει μ') e infine ai vv. 721-722 Geta si figura la reazione del padrone al rifiuto della proposta e include il fatto che egli vorrà uccidersi (βουλεύσεται / κ[τα]νεῖν ἑαυτὸν). Si può inoltre aggiungere la penosa domanda che il soldato rivolge a se stesso al v. 799 del monologo del IV atto sopracitato, in cui l'irremovibilità dell'amata ad andarsene col padre lo spinge a chiedersi: καὶ τίς ὁ βίος σοι; ("E che cos'è la vita per te?"). Quando però, dopo questo sfogo, l'infelice innamorato pensa alla simulazione di un suicidio come espediente per riaccendere l'amore di Cratea<sup>520</sup>, egli immagina che la ragazza venga a sapere che si è dato la morte impiccandosi. Non sappiamo di questa simulata impiccagione dal testo, che è assai lacunoso ai vv. 806ss. in cui Trasonide concepisce il piano<sup>521</sup>, ma essa viene ipotizzata sulla base delle fonti iconografiche: il mosaico di Mitilene della famosa Casa di Menandro<sup>522</sup> e gli stampi di Ostia<sup>523</sup>. Le

<sup>519</sup> Arr. *Epict. diss.* IV 1.19, nelle righe immediatamente seguenti la citazione dei versi del fr. 1: εἶτα ξίφος αἰτεῖ (sc. Trasonide) καὶ πρὸς τὸν ὑπ' εὐνοίας μὴ διδόντα (sc. Geta) χαλεπαίνει.

<sup>520</sup> Dev'essere questo l'effetto auspicato da Trasonide: sul desiderio di un riavvicinamento di Cratea poggia tutto lo sviluppo narrativo del dramma, e anche la disperazione oggetto del monologo del IV atto è la reazione al rifiuto da parte della ragazza. Ci sembra perciò contraria ai sentimenti del protagonista l'interpretazione data da Giacomoni 1998, 106-107; 2000, 106 allo spirito con cui Trasonide pianifica il suo finto suicidio. Secondo la studiosa, simulando la propria morte il soldato vorrebbe coprire d'infamia Cratea con l'onta di un'impiccagione (vd. *infra*) e l'esito ottenuto di risvegliare in lei l'amore non sarebbe quello voluto in partenza. Tuttavia, anche nei passi precedenti in cui l'intenzione di uccidersi era stata espressa, il suicidio veniva sempre abbracciato come risposta al profondo e insanabile dolore per non essere ricambiato nell'amore, mai come vendetta dettata dall'odio per la giovane crudele; la caratterizzazione stessa del personaggio, inoltre, completamente incentrata sull'amore per Cratea, ci fa ritenere che il μισούμενος non diventi colui che odia, ma resti odiato fino al lieto fine. L'adombrare la propria morte per scuotere i sentimenti dell'amata/o è un motivo che ricorrerà anche in Petrarca (*Chiare, fresche...*) e Tasso (*Gerusalemme liberata*, VII, 21-22).

<sup>521</sup> Il soldato sembra annunciare il progetto in una domanda a se stesso introdotta da πῶς ο[ὐ]χ ἔ[σ]τι μοι al v. 806 e completata al verso seguente con un'espressione sul tipo di quelle proposte da Maehler 1992, 69 *ad* v. 404\*: κτα]νεῖν με προσποου[μένω oppure ἀποθα]νεῖν με προσποού[μενον ("Non potrei fingere di morire?"). Al v. 808 Trasonide potrebbe anche immaginare di inviare poi il servo in casa a informare la giovane e il padre della terribile azione da lui compiuta (la Maehler, ad esempio, integra: τὸν παῖδα π]έμψαι τοῦτον εἰ[ς οἰκίαν).

<sup>522</sup> Il mosaico risale al tardo IV secolo d.C. (è stato Berczelly 1988, 122-126 a correggere le cronologie prima sostenute sulla base della datazione della casa attorno al 270 d.C. e a riorientare gli studiosi verso una assegnazione dei mosaici, su base stilistica, al IV secolo. Per la fine del IV secolo propendono Green 1994, 164, Webster 1995<sup>3</sup>, II, 469, Csapo 1999, 154; 2010, 143 e Nervegna 2013, 137; 2014b, 359) ed è uno degli undici dedicati

rappresentazioni devono essere tratte dalla stessa scena, probabilmente svolgasi nella prima parte del V atto, dopo la formulazione del proposito da parte di Trasonide e il coinvolgimento del servo Geta nella sua realizzazione. Nel mosaico, infatti, il servo sembra usare una sorta di sciarpa come cappio per fingere di imitare davanti a Cratea e a un altro personaggio il gesto che ha compiuto il padrone Trasonide suicidandosi<sup>524</sup>. Per impiccagione muoiono però in genere le eroine tragiche<sup>525</sup>, mentre si

---

nella casa ad altrettanti drammi menandrei, cui si aggiungono un ritratto del poeta, un'immagine della musa comica Talia, una maschera e una scena del *Fedone* di Platone. In particolare, il mosaico del *Misoumenos* appartiene alla serie di cinque pannelli che orna il portico del peristilio dell'abitazione, mentre le altre sette scene si trovano nel *triclinium*. Decorazioni della casa tardoromana di un borghese di provincia che esibiva in essi la propria adesione alla cultura classica e all'*élite* che la vantava (cfr. Csapo 1997, 166-167; 1999, 155-161; 2010), i mosaici costituiscono anche una prova della grande fortuna di cui il commediografo godeva ancora sette secoli dopo le sue prime messe in scena teatrali (sebbene, come puntualizza Csapo 1999, 157, le illustrazioni fossero «entirely dependent upon the work of previous artists, and entirely independent of performance in the theater or elsewhere»). Ogni illustrazione è corredata dall'indicazione del titolo dell'opera e dell'atto da cui l'episodio è tratto (nel mosaico in questione l'iscrizione è Μ{Ε}ΙΣΟΥΜΕΝΟΥ ΜΕ(ΡΟΣ) Ε); in molte rappresentazioni, inoltre, l'identità delle figure è esplicitata da didascalie con i nomi dei personaggi, ma non è questo il caso del pannello con il *Misoumenos*.

<sup>523</sup> Si tratta di più stampi uguali del III secolo d.C. usati per creare figurine in un materiale a noi sconosciuto. Quello che era conservato al museo di Ostia è oggi perduto, ma ce ne è rimasta la foto (vd. Nervegna 2013, 156 fig. 16b), su cui basiamo la descrizione. Nello stampo sono illustrati un servo nell'atto di mimare l'atto di strozzarsi con la sciarpa, una fanciulla con il braccio alzato e un terzo personaggio in ginocchio che si porta l'orlo del mantello sugli occhi. Sulle ricostruzioni della scena raffigurata negli stampi cfr. Charitonidis - Kahil - Ginouvès, 1970, 60, Maehler 1992, 62, Webster 1995<sup>3</sup>, I, 90 (XZ 17); II, 484 (6FL 1) e, meno convincentemente, Ferrari 2004, 141; cfr. anche Nervegna 2013, 157-158, che confronta le rappresentazioni di mosaico e stampo.

<sup>524</sup> I personaggi illustrati nel mosaico sono dunque a sinistra il servo Geta, al centro un uomo in cui sono stati identificati Trasonide o, più probabilmente, il fratello di Cratea che si credeva morto, a destra Cratea con il braccio alzato, come a voler fermare l'atto del servo. Recentemente, Blanchard 2016, 229 ha proposto un'interpretazione alternativa del gesto di Cratea: in linea con il titolo del dramma che il mosaico dovrebbe riflettere, la ragazza starebbe qui manifestando il suo odio per Trasonide piuttosto che la disperazione all'idea della sua morte. L'ipotesi, che ha ricevuto il sostegno di Furley 2017, ci sembra meno probabile della lettura tradizionale dell'immagine sia perchè essa è tratta dal V atto, in cui le fila del dramma dovrebbero iniziare a dipanarsi e Cratea dovrebbe cessare di odiare il soldato in vista del matrimonio finale, sia perchè non tutti i mosaici che rappresentano scene comiche illustrano il titolo dell'opera a cui rimandano, ma piuttosto un episodio memorabile e significativo, quale sarebbe la simulazione del suicidio di Trasonide che porta allo scioglimento dell'intrigo (lo stesso si può dire *e.g.* per il mosaico di Mitilene della *Samia* e cfr. *infra* in questa nota). Descrizioni e interpretazioni del mosaico sono fornite anche da Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 57-58, Kahil 1970, 244-245, Webster, 1995<sup>3</sup>, I, 90 (XZ 16); II, 469, 471 (6DM 2.10), Kraus 1971, 26, Gomme - Sandbach 1973, 463, Webster 1973a, 299; 1974, 166-167, Sisti 1985, 12, 111-112 *ad vv.* 320-322 (lo studioso parla di una corda anziché di una sciarpa), Maehler 1992, 62 n. 6 (secondo la studiosa il servo si attorciglia attorno al collo il proprio ἰμάτιον), Arnott 1996a, 250-251, Giacomoni 1998, 106 e Ferrari 1996, 233 n. 39 (= 2001, XXIX-XXX n. 1); 2004, 135-136, 138, 140-141. A differenza della pressoché totalità degli studiosi e degli editori, che combinano testo e mosaico e accolgono l'idea che Trasonide finga il proprio suicidio nella commedia, Schefold *ap.* Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 60 e Handley *ap.* Kahil 1990, 252-253 interpretano il gesto del servo nel mosaico come espressione di furore o agitazione piuttosto che come imitazione di un'impiccagione (senza considerare però la controprova dello stampo di Ostia, in cui la simulazione dell'impiccagione da parte del servo è ancora più evidente); similmente anche Holzberg 1974, 144 crede che Geta stia soltanto mimando la disperazione del padrone, magari ripetendo le parole e i gesti con cui si era espresso nel suo monologo del IV atto. Tali proposte non sono però più convincenti di quella della finta morte, che è inoltre un soggetto molto

tratta di una morte disonorevole per un uomo valoroso, che dovrebbe invece affrontare con coraggio la morte con la spada; nell'immagine di Trasonide che si impicca per amore si potrebbe allora cogliere un ulteriore elemento del rovesciamento della sua identità di soldato, figura virile per eccellenza a cui lui non si conforma neanche nella morte simulata.

### Polemone

Il protagonista del *Misoumenos* non è il solo soldato a pensare al suicidio di fronte all'impossibilità di vivere con l'amata, e nell'espressione del desiderio di morire si ritrova un altro elemento del parallelismo tra Trasonide e Polemone<sup>526</sup>. Se però nel caso di Trasonide la morte per impiccagione pare rientrare nel piano finalizzato a riconquistare Cratea, nella *Perikeiromene* essa è invece immaginata quale forma del vero suicidio invocato da Polemone come unica via di uscita dalla sua infelice situazione. La scelta di darsi una morte anti-virile è perfettamente in linea con l'immagine di Polemone come *miles amatorius* che Menandro tratteggia sia nella descrizione del comportamento per nulla eroico del padrone affranto e in lacrime da parte di Sosia (v. 174, per cui *vd. supra*) sia nelle parole di Polemone stesso. Il proposito del suicidio è infatti formulato all'interno dei due dialoghi, con Pateco prima e con la serva Doride poi, in cui il soldato innamorato esprime la propria sofferenza. Nella prima delle due scene, il lamento dei vv. 504-510 (presentati nel prossimo capitolo) si articola nell'individuazione della morte come unico rimedio possibile (vv. 504-505 οὐκ οἶδ' ὅ τι / λέγω, μὰ τὴν Δήμετρα, πλὴν ἀπάξομαι ["Non so più cosa dire, per Demetra, tranne che vorrei impiccarmi"]), nella struggente presa di consapevolezza dell'abbandono da parte di Glicera e nella preghiera a Pateco di intercedere per lui presso l'amata, dimostrando di dipendere dal servo un po' come lo sbruffone Trasone dipenderà dal suo arguto *colax* Gnatone per il compromesso finale nell'*Eunuchus* di Terenzio. Nel secondo dialogo, invece, prima che Doride dia a un incredulo Polemone la felice notizia che Glicera tornerà da lui (v. 990 ἀγαθὰ πορεύεσθε' ὡς σέ), il soldato, all'apice della disperazione, aveva appena riaffermato l'impossibilità di vivere senza l'amata, accompagnandola a un'altra richiesta d'aiuto, questa volta rivolta alla serva (vv. 976-978):

[ΠΟ] ἴν' ἐμαυτὸν ἀποπνίξαιμι.  
 (ΔΩ) μὴ δεῖξ[ ]  
 (ΠΟ) ἀλλὰ τί [π]οήσω, Δωρί; πῶς βιώ[σομαι]  
 ὁ τρισκακοδαίμων χωρὶς ὧν [αὐτῆς;]

---

più adatto per il mosaico; è noto infatti che venivano di solito selezionati come scene da illustrare i momenti più vividi e memorabili degli intrecci o quelli che davano il titolo all'opera (in generale, sui criteri di scelta dei soggetti cfr. Webster 1995<sup>3</sup>, I, 85, Csapo 1997, 171-172 con n. 34 [p. 171: «toutes les scènes identifiables sont, pour chaque pièce, soit la scène d'ouverture, soit la scène éponyme, soit celle qui était à la fois la plus saisissante et la plus particulière du drame»]; 1999, 164; 2014, 125 e Nervegna 2013, 162-163).

<sup>525</sup> Si confrontino *e.g.* il suicidio di Giocasta nell'*Edipo re* di Sofocle e, in Euripide, quelli di Antigone nel dramma omonimo, Fedra nell'*Ippolito* e Leda nell'*Elena*. Si vedano anche lo studio di Loraux 1985 sulle morti dei personaggi femminili sulla scena tragica e le osservazioni di Brenk 1987, 45, Giacomoni 1998, 107-108; 2000, 106 e Drago 2007, 352 a proposito di Trasonide (e di Polemone nel caso di Drago, la quale per Trasonide prende in considerazione solo la morte virile per ξίφος).

<sup>526</sup> Sul suicidio come motivo comune alle due commedie cfr. Gomme - Sandbach 1973, 460, Katsouris 1976, 28 e Sisti 1985, 110 *ad Mis.* 309-310.

[PO] per impiccarmi<sup>527</sup>.  
 (DO) Non [farlo.]  
 (PO) Ma che posso fare, Doride? Come posso vivere,  
 me infelicissimo, lontano [da lei?]

Per marcare la drammaticità della sua triste condizione Polemone si definisce con l'aggettivo enfatico *τρισακκοδαίμων*, caratteristico del lessico comico<sup>528</sup> come *τρισάθλιος* che Trasonide usa per se stesso (v. 661). Si è visto inoltre che anche il protagonista del *Misoumenos* si chiede similmente *τίς ὁ βίος σοι*; quando è certo che l'amata lo abbia lasciato (v. 799). Polemone, però, continua esprimendo uno stato d'animo che Trasonide non vive: il senso di colpa. Il soldato viene infatti informato che, baciando Moschione, Glicera ha in realtà baciato suo fratello, non un amante. Per questo rimpiange di aver subito reagito in modo folle, di essere stato autore di un'azione imperdonabile e di essersi lasciato accecare dalla gelosia (vv. 985-988):

[...]. ἐ[φίλησεν δὲ τὸν  
 ἀδελφόν, οὐχὶ μοιχόν· ὁ δ' ἀλάστωρ ἐγὼ  
 καὶ ζηλότυπος ἄνθρωπος αἱ  
 εὐθύς ἐπαρώων.

In questi versi il protagonista coniuga le risonanze tragiche dell'aggettivo *ἀλάστωρ* con il registro più prosastico e tipicamente comico cui appartiene invece il verbo *παροινέω*. Il significato del primo, in particolare, è spiegato in modo pertinente rispetto alla vicenda della *Perikeiromene* da Fozio, il quale commenta il lemma osservando che l'attributo si addice sia a un *δαίμων*, lo spirito vendicatore che infligge dolori insopportabili<sup>529</sup>, "sia a un uomo che compie azioni simili, soprattutto un crimine di propria mano" (*καὶ αὐτὸς ὁ πράξας τι τοιοῦτον, μάλιστα δὲ φόνον αὐτοχειρία*); per esemplificare l'uso di *ἀλάστωρ* in relazione a uomini il lessicografo riporta proprio la battuta di Polemone dei vv. 986-987. Il protagonista della commedia è infatti reo di un atto di violenza ai danni di Glicera e per questo si definisce "maledetto" (in quanto posseduto dallo spirito maligno oppure perché meritevole della vendetta divina). Nella stessa posizione si trovano anche alcuni personaggi di tragedia a cui è attribuito l'aggettivo, come Oreste, che si dice *ἀλάστωρ* in Aesch. *Eu.* 236, i capi dei Greci, così definiti dal folle Aiace in Soph. *Ai.* 373, e Paride nelle parole di Elena in Eur. *Tr.* 941<sup>530</sup>. L'aver compreso il tipo di legame affettivo che lega Glicera a Moschione permette dunque al soldato di riflettere sulla sua precipitazione, facendolo rammaricare per aver perso il controllo di sé alla vista della ragazza tra le braccia di un altro. Tale rimorso per il metaforico *παροινέω* (che letteralmente significa "essere ubriaco" o "comportarsi come un ubriaco"), a cui si è ingiustamente lasciato andare tagliando i capelli

<sup>527</sup> Sull'interpretazione di questo verbo, diffuso in prosa e in commedia nel senso di "soffocare" o "strangolare", cfr. Furley 2015, 173 *ad loc.*

<sup>528</sup> Cfr. *e.g.* Ar. *Ec.* 1098, *Ra.* 20 e *Th.* 209b e Men. *Dysk.* 523. L'aggettivo è ripreso dal lessico della commedia in chiave enfatica da Aeschin. 1.59.

<sup>529</sup> Cfr. *e.g.* Aesch. *Pers.* 354, Soph. *O.C.* 788 e Eur. *El.* 979.

<sup>530</sup> Sull'aggettivo *ἀλάστωρ* si vedano inoltre le note di Gomme - Sandbach 1973, 527 *ad v.* 984, Lamagna 1994, 288-290 *ad vv.* 408-409 (che discute anche il diverso contesto in cui è inserita la citazione di Menandro nell'*Etymologicum Magnum*) e Furley 2015, 174 *ad v.* 986.

della ragazza, permette la sua promessa finale a Pateco di lasciarsi alle spalle l'avventatezza irrazionale e il facile ricorso alla violenza legati al suo essere soldato<sup>531</sup>. Alla luce di tale presa di coscienza del proprio errore da parte del *miles* protagonista, anche il desiderio di suicidio che viene integrato da più studiosi al v. 988 τοιγαροῦ[ν ἀπηγχόμην] / καλῶς ποῶν (“per questo facevo bene a [impiccarmi]”)<sup>532</sup> assume maggiore forza: esso non sarebbe solo dovuto alla perdita dell'amata a causa di un atto di violenza, ma anche al rimorso per la scoperta che tale violenza non ha scusanti nel comportamento di Glicera.

## II 3.2c

### Nelle parole dei soldati: la dichiarazione d'amore

Accanto al lamento e al pianto che sfociano nella minaccia di togliersi la vita, l'altro momento in cui i soldati menandrei si rivelano nella loro caratterizzazione di *militēs amatorii* e in cui Menandro ne dipinge con delicatezza e penetrazione i sentimenti è la manifestazione del loro amore (o della loro passione amorosa) per la ragazza<sup>533</sup>.

#### Polemone

Per la *Perikeiromene* ripercorriamo i vv. 486-509, in cui si svolge il dialogo tra Polemone, disperato e disorientato, e il razionale Pateco, che ancora non sa di essere il padre di Glicera e che interviene a placare il soldato. Seguendo il suo consiglio, infatti, Polemone ha appena congedato il bellicoso Sosia e lo stuolo di servi con cui era intenzionato ad assediare la casa in cui Glicera si è rifugiata, e si dispone ad ascoltare la più oggettiva prospettiva sulla situazione della sua relazione con Glicera fornita da Pateco. Egli spiega al soldato, che grida agitato (Pateco gli ingiunge, al v. 489, μὴ βόα), che la ragazza è padrona di sé stessa e non è legata a lui da alcun vincolo a parte la sua stessa volontà<sup>534</sup>; questa è venuta meno in seguito al taglio dei capelli inflittole dal *miles* e lui ora non è nella posizione di riprendersela con la forza, ma è il πείθειν l'unica risorsa su cui può contare. Del dialogo in cui Pateco mette davanti a Polemone la dura realtà delle cose riportiamo i vv. 492-496:

(ΠΑ) ἀπελήλυθεν δ' οὐ κατὰ τρόπον σου χρωμένου  
αὐτῆ.

(ΠΟ) τί φῆς; οὐ κατὰ τρόπον; τουτί με τῶν  
πάντων λελύπηκας μάλιστ' εἰπών.

<sup>531</sup> Si noti che l'azione irriflessiva e brutale del soldato è indicata col termine πάροινον anche al v. 1024 del dialogo finale.

<sup>532</sup> L'integrazione è stata proposta da Wilamowitz 1900, 32 con n. 3 e la stampano a testo Lamagna 1994, 128 con comm. a p. 290 *ad v.* 410, Arnott 1996a, 458, Blanchard 2013, 194 e Furley 2015, 64 con comm. a p. 175 *ad loc.*; cfr. anche Gomme - Sandbach 1973, 527.

<sup>533</sup> Flury, 1968, 98 e Wiles, 1989, 34 (= 2001, 45-46) hanno sottolineato come nel genere drammatico mancasse una *Liebessprache* codificata per descrivere il sentimento amoroso e a proposito della dichiarazione d'amore pronunciata da Trasonide Flury 1968, 52 parla di «Unmittelbarkeit und Intensität» uniche.

<sup>534</sup> L'approfondimento di questi aspetti sullo status di Glicera e sulle prospettive della ragazza e del soldato (e di Pateco) sui termini della loro relazione è rimandato alla sezione su Glicera nel cap. III 3.1a.

- (ΠΑ) ἐράς.  
 τοῦτ' οἶδ' ἀκριβῶς· ὡσθ' ὃ μὲν νυνὶ ποεῖς  
 ἀπόπληκτόν ἐστιν. 495
- (ΠΑ) Se ne è andata perché non le hai portato  
 rispetto.
- (ΠΟ) Che dici? Non le ho portato rispetto? Questo mi  
 rattrista più di ogni altra cosa.
- (ΠΑ) La ami,  
 questo senza dubbio; e così ora ti comporti  
 in modo dissennato.

La sincerità dello stupore che Polemone manifesta nel sentirsi dire di non aver rispettato Glicera è provata dai suoi seguenti vv. 499-500: ὁ δὲ διεφθαρκῶς ἐμοῦ / ἀπόντος αὐτήν οὐκ ἀδικεῖ με; (“Ma quello che l’ha danneggiata in mia assenza non ha commesso ingiustizia nei miei confronti?”). In essi il *miles* mostra in effetti di ritenere che sia Moschione a essere dalla parte del torto per aver sedotto quella che lui considera la sua γυνή, compiendo un ἀδίκημα nei suoi confronti, ossia un consapevole e deliberato atto di ingiustizia. Nell’etica aristotelica<sup>535</sup>, infatti, a differenza di ἀτύχημα e ἀμάρτημα, che rientrano tra i danni commessi nell’ignoranza, l’ἀδίκημα è un danno arrecato con piena consapevolezza e intenzionalità e concepito con malvagità (cfr. Arist. *E.N.* 1135b ὅταν δὲ [sc. ἡ βλάβη γένηται] εἰδῶς μὲν μὴ προβουλεύσας δέ, ἀδίκημα e *Rhet.* 1374b ἀδικήματα δὲ ὅσα μήτε παράλογα ἀπὸ πονηρίας τέ ἐστιν). Ascoltate però, nell’arco del dialogo, tutte le razionali repliche di Pateco, il soldato finirà col non sapere più cosa aggiungere se non che desidera morire, come si è visto ai vv. 504-505 (οὐκ οἶδ’ ὅ τι / λέγω, μὰ τὴν Δήμητρα, πλὴν ἀπάγξομαι). Il dichiarato dispiacere all’idea di aver mancato di rispetto a Glicera dei vv. 493-494 riportati (τουτί με τῶν / πάντων λελύπηκας μάλιστ’ εἰπῶν) e poi questo sincero, sofferente smarrimento sono l’espressione dell’affetto di Polemone per Glicera, che è dunque dimostrato in queste reazioni piuttosto che esplicitamente dichiarato. I due passaggi corrispondono infatti ai momenti in cui Polemone riesce a vedere con chiarezza la situazione e di conseguenza abbassa i toni delle sue battute, passando per due volte dalla fervida protesta contro l’ingiusta perdita di Glicera alla constatazione della propria tristezza: prima, la sorpresa realizzazione di non aver trattato Glicera κατὰ τρόπον (493-494) segna una battuta di arresto nel suo impeto e un abbassamento degli alti toni di voce con cui il soldato aveva affermato i propri diritti su quella che considera sua moglie legittima (vv. 488-489), così come poi l’ammissione di non aver altri argomenti con cui ribattere a Pateco e la risoluzione al suicidio (vv. 504-505) placano la seconda serie di rimostranze del *miles*, il quale, costretto ad ammettere di non poter far nulla per costringere Glicera a tornare da lui, era passato a impugnare l’offesa arrecatagli dal seduttore Moschione (vv. 499-500 e 504). Fatto trasparire con evidenza in questo avvicinarsi dei moti d’animo di Polemone durante il dialogo, al sentimento del soldato viene però dato un nome da Pateco, che lo identifica con l’amore (o

<sup>535</sup> Riprendendo quanto illustrato nella n. 394 a proposito delle βλάβαι δι’ ἄγνοιαν, il verbo ἀδικέω qui usato da Polemone in riferimento a Moschione ci permette di completare il quadro dei torti secondo la loro classificazione nell’etica aristotelica.



più propriamente con la passione amorosa) nella stringata deduzione ἐρᾶς (“Sei innamorato”)<sup>536</sup> del v. 494, rafforzata dalla successiva affermazione che il soldato ha chiaramente dimostrato (v. 495 τοῦτ’ οἶδ’ ἀκριβῶς) di essere innamorato e dal riconoscimento che è proprio l’amore per Glicera ad averlo spinto a comportarsi in modo insensato, come un uomo che è fuori di sé: ὥσθ’ ὁ μὲν νυνὶ ποεῖς / ἀπόπληκτόν ἐστιν (vv. 495-496). Pateco si riferisce al piano di riprendersi Glicera con un attacco alla casa in cui lei si è rifugiata che egli è intervenuto a interrompere, riportando Polemone sui binari della razionalità da cui la passione amorosa l’ha deviato. Il significato letterale e concreto di ἀπόπληκτος è “paralizzato” o “colpito da un male”<sup>537</sup> (poi traslato in “stordito”, “istupidito” in riferimento alla mente), e l’aggettivo è usato nel senso figurato di “stupido”, “ottuso” anche in *Dysk.* 839, in cui Gorgia riconosce che sarebbe uno sciocco se rifiutasse di sposare la figlia di Callippide e di godere del riscatto sociale che le nozze comporterebbero, e in *Epitr.* 561, in cui Onesimo paragona la scaltrezza con cui Abrotono si guadagnerà la libertà alla sua inettitudine, che lo condannerà a rimanere schiavo per tutta la vita<sup>538</sup>. È significativo che Menandro usi lo stesso aggettivo per indicare gli effetti dell’amore su Polemone, reso da essa incapace di pensare con razionalità e dunque di agire (ὁ μὲν νυνὶ ποεῖς) in modo sensato.

Nelle parole del soldato, invece, l’apice dell’emotività è raggiunto con l’esclamazione dei vv. 506-507, racchiusa tra la sconfortante conclusione per cui la morte è l’unica soluzione e l’affidamento su Pateco, a cui chiederà di fare da mediatore per lui provando a convincere Glicera a tornare. Riportiamo l’intera battuta del soldato, riprendendo anche i vv. 504-505, fino al 510:

οὐκ οἶδ’ ὅ τι  
λέγω, μὰ τὴν Δήμητρα, πλὴν ἀπάγξομαι.  
Γλυκέρα με καταλέλοιπε, καταλέλοιπέ με  
Γλυκέρα, Πάταικ’. ἀλλ’ εἶπερ οὕτω σοι δοκεῖ  
πράττειν – συνήθης ἦσθα γὰρ καὶ πολλάκις  
λελάληκας αὐτῇ πρότεραν – ἐλθὼν διαλέγου,  
πρέσβευσον, ἵκετεύω σε.

<sup>536</sup> ἔρω e ἐράω in Menandro possono indicare sia in senso specifico la passione amorosa sia in termini più generali il sentimento d’amore, di cui la passione è parte. Per la prima accezione si può citare *e.g.* *Dysk.* 686-689, in cui Sostrato racconta di essersi dovuto allontanare dalla figlia di Cnemone di cui è innamorato per la difficoltà di trattarsi dal baciarla, tanto si sentiva trascinato dalla passione: δεῦρ’ ἐξελήλυθ’· οὐ γὰρ ἐδυνάμην εἶτι / κατέχειν ἑμαυτόν, ἀλλὰ μικροῦ [τὴν κόρη]ν ἐφίλου προσιών· οὕτω σφόδρ’ ἐ[μμανῶς ἐγώ] / ἐρῶ. Si veda anche quanto osservato nel cap. III 3.1a. sull’ἔρω di Demea per Criside nella *Samia* e su quello che si aspetta l’etera Abrotono da Carisio negli *Epitrepontes*. In alcuni *loci* menandrei ha invece meno senso tentare di distinguere quale dei due valori, genericamente amoroso o più propriamente passionale, voglia dare a ἐράω e ἔρω il personaggio che lo usa, in quanto amore e passione spesso coesistono, come nel caso stesso del sentimento di Sostrato per la figlia di Cnemone, che il padre di lui Callippide definisce “colei che ami” (ἥς ἐρᾶς) al v. 786, riferendosi in generale al sentimento d’amore del figlio; con lo stesso valore di “amore” che include la passione ma non è limitato a essa ἔρω e è usato da Callippide ai seguenti vv. 788-790 γινώσκων ὅτι / νέω γάμος βέβαιος οὕτως γίνεται / ἐὰν δι’ ἔρωτα τοῦτο συμπεισθῆ ποεῖν (“so che per un giovane il matrimonio è saldo se è persuaso a sposarsi dall’amore”).

<sup>537</sup> L’aggettivo è usato da Menandro in questo senso in *Dysk.* 311-313, in cui Sostrato assicura di non avere cattive intenzioni invitando Pan e le Ninfe a fargli venire un colpo se così fosse (ἀπόπληκτον [...] ποιήσειαν).

<sup>538</sup> In questo caso ἀπόπληκτος è associato a λέμφος (“moccioso”) e alla perifrasi οὐδαμῶς προνοητικός (“per nulla previdente”). Sull’aggettivo in questo passo (e con rimandi agli altri) cfr. Furley 2009, 195 *ad loc.*

Non so più cosa  
 dire, per Demetra, tranne che vorrei impiccarmi.  
 Glicera mi ha lasciato, mi ha lasciato  
 Glicera, Pateco! Ma se pensi che sia opportuno  
 fare così –perché hai familiarità con lei e hai parlato  
 con lei spesso in passato– vai a parlarle,  
 intercedi per me, ti supplico.

Lo stato d'animo con cui il soldato pronuncia questi versi, disperato per la perdita di Glicera e implorante l'aiuto di Pateco, è reso dai forti enjambement che li attraversano, presenti sia tra i vv. 504-505 a sottolineare lo spaesamento di chi all'improvviso non sa cosa dire e fare, sia tra i vv. 507-508, in cui mettono in risalto l'accoramento della richiesta di aiuto all'amico, assieme all'accumulo di ragioni inserite con una parentetica e all'asindeto dei tre verbi finali; tra questi due passaggi è incastonata l'esclamazione dell'*amator* Polemone dei vv. 506-507, anch'essi in enjambement. Nemmeno in essa, comunque, il soldato della *Perikeiromene* dichiara il suo amore per la ragazza, ma esprime sentitamente il dolore e il vuoto lasciati dal suo abbandono, enfatizzandoli con l'anafora del nome di lei e la ripetizione del verbo καταλέλοιπε, tra loro disposti a chiasmo<sup>539</sup>. Il nome dell'amata e il verbo che esprime il sentimento del *miles loquens* sono ripetuti anche da Trasonide, ma all'interno di una compiuta dichiarazione d'amore.

### Trasonide

La dichiarazione non è pronunciata da Trasonide sulla scena, ma le sue parole vengono riportate da Geta, testimone della confessione d'amore e della richiesta di Cratea in sposa che il soldato ha fatto alla ragazza e al padre dentro casa. Nel resoconto che il servo fa all'inizio del IV atto, mentre Clinia lo ascolta e cerca inutilmente e con effetto comico di catturare la sua attenzione, viene ben illustrata agli spettatori la discussione (o meglio la non-discussione, visti gli atteggiamenti di padre e figlia già commentati) avvenuta fuori scena. Dopo aver parlato a Demea senza successo<sup>540</sup>, Trasonide si rivolge direttamente a Cratea, che, come il padre, non ha mai risposto e, con una reazione ancor più penosa per l'innamorato rispetto all'ostinata dichiarazione di Demea di volerla riscattare (v. 705 ἀλλ' οὐχὶ τοῦτο θεῖνόν), distoglie lo sguardo: αὕτη πάλιν / ἀφ[ο]ρᾶ (vv. 705-706). Il soldato le indirizza questa supplica, in cui è racchiusa la dichiarazione d'amore (vv. 706-711):

<sup>539</sup> Su queste parole cfr. Zini 1938, 95, Del Corno 1975, 44, Katsouris 1975a, 124, Arnott 1995a, 158 (che indica la confessione d'amore come il «subtextual statement» di questi versi), Heap 1998, 278 e Furley 2015, 140 *ad loc.*; sul ritratto di Polemone che emerge dallo scambio di battute con Pateco cfr. anche Flury 1968, 46-47 e Vogt-Spira 1992, 107-109, la quale individua nell'esclamazione dei vv. 506-507 il momento in cui è evidente che «wie sich Polemon, indem er zur Verteidigung stets auf seine Auffassung der Liebesbeziehung zurückgreift, als traditioneller Liebhaber enthüllt, nimmt er Abstand von dem Verhalten, das ihm als Soldaten zugehört» (p. 108).

<sup>540</sup> È possibile che Trasonide esprimesse anche a Demea l'amore per la figlia nei lacunosi vv. 693-694, in cui lo apostrofa e dice qualcosa a proposito di se stesso (v. 694 ἐγώ), per poi riconoscere l'autorità del padre al v. 695 ([σὺ δ' εἶ πα]τήρ καὶ κύριος) rimanendo quindi in attesa della sua approvazione delle nozze; Demea si comporta però come ὄνος λύρας. Per i vv. 693-694 Gomme - Sandbach 1973, 457 *ad loc.* propongono infatti: [κ]αὶ γ[ἀ]ρ, Δημέα, / [φιλῶ Κρατεία]ν αὐτός, [ὡς] ὄρας, ἐγώ (l'integrazione [φιλῶ Κρατεία] è stampata a testo da Arnott 1996a, 320 e Blanchard 2016, 274). Cfr. anche Traill 2008, 32.

[...] “ἀντιβολῶ, Κράτεια, σέ,  
 μή μ' ἐ[γκ]αταλίπης· παρθένον σ' εἴ[λ]ηφ' ἐγ[ώ],  
 ἀνὴρ ἐκλήθην πρῶτος, ἠγάπησά σε,  
 ἀγ[α]πῶ, φιλῶ, Κράτεια φιλτάτη· τί σοι  
 λυπηρόν ἐστι τῶν παρ' ἐμοί; τεθνηκότα  
 πεύσει μ', ἐάν μ' ἐγκαταλίπης”.

710

[...] “Ti supplico, Cratea,  
 non lasciarmi. Io ti ho presa che eri ancora una vergine,  
 sono stato il tuo primo uomo, ti ho amata,  
 ti amo, ti voglio bene, Cratea carissima. Che cosa c'è  
 in me che ti offende? Se mi lasci,  
 verrai a sapere che sono morto”.

Trasonide prega l'amata di non abbandonarlo ripetendo all'inizio e alla fine della supplica il verbo ἐγκαταλείπω, che, con il significato più emotivamente connotato di “abbandonare”, sostituisce il più neutro καταλείπω (“andare via”) usato da Polemone. Come primo argomento il *miles* ricorda a Cratea il loro legame presentandolo come un'unione matrimoniale ai vv. 707-708 mediante le espressioni λαμβάνειν σε, ampiamente attestata nel significato tecnico di “prendere in moglie”<sup>541</sup>, e ἀνδρα καλεῖν (“chiamare qualcuno il proprio uomo”), in cui ἀνὴρ è propriamente il marito, come nell'affermazione di Admeto in Eur. *Alc.* 1094 (ὡς μήποτ' ἀνδρα τόνδε νυμφίον καλῶν) e nelle ultime parole che Cleopatra dice ad Antonio morente in Plut. *Ant.* 77.5 (δεσπότην ἐκάλει καὶ ἀνδρα καὶ αὐτοκράτορα). La posizione rilevata del pronome di prima persona ἐγώ alla fine del v. 707 (Io ti ho presa che eri ancora una vergine), inoltre, dà risalto al primato (cfr. anche πρῶτος nel verso successivo) che il soldato si attribuisce definendo in questi termini la relazione tra lui e Cratea. Poi, pienamente in linea con la descrizione del rapporto con Cratea come un vero e proprio matrimonio, il soldato dichiara il suo amore passato, presente e futuro usando i verbi φιλέω e ἀγαπάω (trattati con valenza sinonimica), che indicano il sentimento d'amore slegato dalla connotazione passionale che spesso invece è preminente in ἐράω, il verbo scelto da Pateco per definire il sentimento all'origine del comportamento da persona fuori di sé di Polemone, che ama Glicera ma si è lasciato trasportare dagli eccessi irrazionali della passione<sup>542</sup>. Dal punto di vista stilistico, la resa verbale del grande affetto che Trasonide nutre nei confronti di Cratea è affidata alla tecnica della ripetizione<sup>543</sup>. Sono infatti efficaci le duplicazioni del sintagma μ' ἐγκαταλίπης (vv. 707 e 711) e del vocativo Κράτεια (vv. 707 e 709), insistenti espressioni del bisogno del protagonista di avere la fanciulla al suo fianco che intensificano

<sup>541</sup> Per Menandro cfr. *e.g.* *Asp.* 258 e 263, *Per.* 1014 (in cui λαμβάνω è la formula ufficiale pronunciata dallo sposo in presenza del κύριος della sposa) e *Sik.* 254.

<sup>542</sup> Va però sottolineato che la componente passionale, qui taciuta, non è assente nel sentimento di Trasonide per Glicera, come lui stesso dichiara ai vv. 9-12 del monologo iniziale, dicendo di amare follemente la ragazza e di desiderare stare con lei (cfr. vv. 11-12 βούλομαι τοῦθ' ὡς ἄν ἐμμανέστατα / ἐρῶν τις). Anche nel I atto, tuttavia, restando volontariamente fuori casa (il v. 12 continua infatti con l'avversativa οὐ ποιῶ δ') il soldato aveva dimostrato di voler fondare la propria relazione con l'amata sul piano della reciprocità e della condivisione nel rispetto della sua volontà.

<sup>543</sup> Nel ricorso a questo mezzo l'espressività di Trasonide è affine, come si è visto, a quella di Polemone.

la preghiera dell'innamorato di non essere abbandonato da lei. Incorniciata tra queste enfatiche esortazioni, anche la dichiarazione vera e propria è costruita sulla martellante variazione del concetto centrale, l'amore nella forma di ἀγάπη-φιλία: al poliptoto ἠγάπησα - ἀγαπῶ dei vv. 708-709 si aggiunge la figura etimologica tra il φιλῶ subito successivo e il vocativo φιλτάτη all'interno del v. 709. Anche la scelta del veloce asindeto in cui si susseguono i tre verbi contribuisce a rendere l'urgenza dell'espressione di questi sentimenti, disposti a formare una climax, in cui l'intensità cresce dal ricordo del passato fino al vocativo con cui è apostrofata l'ancora amatissima Κράτεια φιλτάτη. Questa dichiarata devozione all'amata Cratea si riflette nel ricorrere insistente del pronome di seconda persona, in posizione rilevata alla fine dei vv. 706, 708 e 709, e all'interno del v. 707, in una ripetizione (poliptoto al v. 709) che si estende su quattro versi consecutivi. Negli ultimi versi, invece, Trasonide cerca ancora una volta di comprendere la ragione dell'odio che Cratea ora prova per di lui (vv. 709-710), un bisogno già espresso dal *miles* ai vv. 95-97 del primo dialogo con Geta (δεῖ τὸ πράγμα' εὐρέϊν [ὄ τι] / ἔστ' ἴν πο[τ'], αἰτίαν ἀναγκ[α]ίαν τινὰ / [δεῖ]ξαι), e chiude poi ripetendo anche a Cratea che il suo rifiuto di rimanergli accanto significherà la morte dell'innamorato (vv. 710-711), lo stesso preannuncio che egli aveva fatto a Geta ai vv. 663-664, prima di entrare a chiederla in sposa: εἰ μὴ γὰρ οὗτος δοκιμάσει με, κυρίως / δώσει τε τάυτην, οἴχεται Θρασωνίδης. Il legare la propria sopravvivenza alla decisione di Cratea di sposarlo o lasciarlo rappresenta l'acme della caratterizzazione di Trasonide come innamorato infelice, e non è un caso che anche l'*amator* Polemone dichiari che la propria salvezza dipende dall'intercessione di Pateco presso Glicera e nella sua capacità di persuaderla a tornare da lui: αὕτη 'στιν ἡ σωτηρία τοῦ πράγματος (v. 513).

Ribadiamo, infine, che il fatto che i versi non siano pronunciati direttamente dal protagonista sulla scena, ma siano riferiti da Geta, non altera l'efficacia del ritratto del *miles* che tali parole fanno emergere. Al contrario, il servo, fortemente partecipe della sventura del padrone, esalta la profondità e il sentimento che contraddistinguono le parole di Trasonide e sottolinea come contrastino con la freddezza inumana di padre e figlia. Il filtro rappresentato dal suo commento indignato degli atteggiamenti di Demea e Cratea stimola inoltre la partecipazione emotiva degli ascoltatori all'ingiusta sofferenza del padrone, meritevole della συμπάθεια del servo quanto di quella del pubblico.

### II 3.3

#### La caratterizzazione del *miles amatorius* nei πράγματα

Una delle ragioni della ricchezza delle caratterizzazioni dei personaggi nel genere teatrale è la varietà dei possibili canali attraverso cui sia le emozioni che le indoli dei protagonisti possono essere colte dal pubblico. In questo breve capitolo il focus sarà sul piano delle azioni significative ai fini della percezione degli stati d'animo e dei caratteri dei soldati che le compiono. In alcuni episodi già presentati, la naturale complementarità di parole e gesti ha richiesto di non separarne il commento; consideriamo però qui un'azione di Polemone, solamente prefigurata dal soldato senza che il pubblico ne veda l'effettiva esecuzione sulla scena, e una invece davvero svolta da Trasonide mentre recita la sua battuta.

## Polemone

Nello snodo importante che è il dialogo con Pateco nel III atto, Polemone si mostra sopraffatto dall'accumularsi di varie emozioni: è indeciso se dare ascolto al guerrafondaio Sosia o al razionale Pateco; scelto il secondo, si lascia guidare da lui nella comprensione della situazione, rispetto alla quale si rivela completamente disorientato. Come si è visto, il chiarimento dei reali termini del suo rapporto con Glicera comporta, in una sequenza concitata, la risoluzione al suicidio e poi la richiesta di aiuto a Pateco. Tuttavia, anche dopo che questo acconsente a fare da mediatore (vv. 510-511), Polemone resta in uno stato di afflizione inerte, in linea con la precedente ammissione οὐκ οἶδ' ὅ τι / λέγω (vv. 504-505), che gli fa pronunciare sospirate frasi lasciate a metà ai vv. 514-516:

ἐγὼ γὰρ εἶ τι πάποτ' ἠδίκηχ' ὄλωσ –  
εἰ μὴ διατελώ πάντα φιλοτιμούμενος –  
τὸν κόσμον αὐτῆς εἰ θεωρήσαις –

Se io l'ho offesa in qualche modo...

Se non mi prodigo per farle piacere in ogni modo...

Se però tu vedessi il suo guardaroba...

È stata la coscienza di Polemone della propria inadeguatezza a risolvere la situazione a parole a spingerlo a chiedere a Pateco di provare a persuadere Glicera dell'amore del soldato e a ritornare da lui, in quanto, a differenza sua, il vecchio sa parlare: δύνασαι δὲ δήπουθεν λέγειν, / Πάταικε (vv. 510-511); allo stesso modo ora, per dimostrare a Pateco di prodigarsi con generosità per l'amata e dare così prova concreta di essere φιλοτιμούμενος come affermato al v. 515<sup>544</sup>, Polemone ricorre alla pratica, chiedendo che Pateco veda con i suoi occhi i vestiti e gli ornamenti che lui ha regalato a Glicera. Il desiderio espresso al v. 516 prende infatti la forma di un'esortazione insistente ai vv. 517-518 (θεώρησον, Πάταικε, πρὸς θεῶν) e 518-519 (δεῦρ' ἴθι. / ἐνδύμαθ' οἶ'), di nuovo ribadita ai vv. 524-525 (ἀλλὰ δεῖ, Πάταικέ, σε / ἰδεῖν. βιάδιζε δεῦρο), finché il vecchio non accetta di seguirlo in casa a vedere tutto: πάραγ' εἰσέρχομαι (v. 525). Guardando gli abiti mentre li mostra a Pateco, e pensando a quanto è bella la ragazza quando li indossa, Polemone si perde nei suoi pensieri, dando prova, in un delicato tocco menandro, dell'autenticità dei suoi sentimenti per Glicera: ai vv. 519-520 sospira οἶα δὲ φαίνεθ' ἠνικ' ἄν / λάβῃ τι τούτων ("com'è elegante quando indossa uno di questi!"), e al v. 523 si rende conto di essersi lasciato trasportare dalla memoria e dall'affetto: ἐμβρόντητος ὑπὲρ ἄλλων λαλώ ("parlo a vanvera di

---

<sup>544</sup> Lape 2004, 184-185 coglie nel significato del verbo φιλοτιμέω un'allusione alle liturgie pubbliche, un dovere civico a cui gli Ateniesi dovevano adempiere con, appunto, φιλοτιμία, intesa nel suo significato di "munificenza pubblica" (il sostantivo è usato da Menandro in questo senso in *Sam.* 14, nella presentazione di Moschione come onesto cittadino di rango elevato, la cui generosità è menzionata accanto agli incarichi pubblici di corego e di filarco [cfr. Sommerstein 2013, 105 *ad loc.*]). Nel passo della *Perikeiromene* in esame, tuttavia, una tale interpretazione non è necessaria, e φιλοτιμούμενος va piuttosto inteso nel significato generico di "impegnarsi", "prodigarsi" a rendere Glicera felice in tutto, a cui ci siamo allineati nella resa proposta, in linea con il commento di Gomme - Sandbach 1973, 507 *ad loc.*, seguito, nelle traduzioni, anche da Ferrari 2001, 405 e Furley 2015, 77 (con comm. a p. 141 *ad loc.*).

cose che non c'entrano")<sup>545</sup>. Del resto, al v. 518 il soldato stesso invitando Pateco a vedere gli oggetti di Glicera gli aveva assicurato che avrebbe provato ancora più compassione per lui (μάλλον μ' ἐλέησεις). Più che dalle belle vesti in sé in cui confida il soldato è dunque dal suo gesto di guardarle e esibirle e dalle parole sognanti con cui lo accompagna che il poeta fa trasparire lo stato d'animo, il sentimento e, più in generale, il τρόπος di questo *miles amatorius*, unendo con abilità nel suo ritratto caratteriale λόγοι e πράγματα.

### Trasonide

Ci siamo già soffermati nel cap. II 3,2a sui gesti di Trasonide e Stratofane (pianto, grida di lamento e strappo di capelli) che non vengono compiuti sulla scena, ma sono descritti a posteriori rispettivamente da Geta e dall'eleusino. In essi, in quanto palese manifestazione dell'affetto per la fanciulla amata e della sofferenza per la lontananza da lei, abbiamo individuato atti caratteristici dei *militēs amatorii*.

Nella scena iniziale del *Misoumenos*, invece, il protagonista fa la sua prima apparizione sulla scena prolungando un'azione che 'racconta' un lato della sua individuale caratterizzazione psicologica: la tendenza alla pausa riflessiva e all'autoanalisi, già rilevata sia nella scena di apertura che ai vv. 660-670 alla vigilia del faccia a faccia con Demea. Tale attitudine si traduce infatti nel camminare di Trasonide su e giù per la via all'inizio della commedia, menzionato sia dal soldato stesso al v. 7 (ἐν τῷ στενωπῷ περιπατῶ τ' ἄνω κάτω) che da Geta ai vv. 17 (περιπατεῖ φιλοσοφῶν) e 21 (περιπατῶν) e sottolineato dal triplice poliptoto del verbo<sup>546</sup>; il bisogno del personaggio di fermarsi a riflettere è poi letteralmente tradotto in pratica nel suo bloccarsi all'improvviso sulla soglia nel IV atto (reso chiaro dalla decisione finale di entrare espressa con εἰσ[έρ]χουμ[αι] al v. 667). Entrambe le azioni al contempo rispecchiano e palesano la nervosa apprensione che il soldato esprime a parole e l'atteggiamento esitante che ne è la conseguenza. Nel primo caso, tuttavia, il camminare nervoso del protagonista si carica, agli occhi degli spettatori, di una valenza ridicola nell'immagine tratteggiata da Geta di Trasonide che cammina su e giù per la via immerso in gravi pensieri. Nella descrizione della scena che si trova davanti quando raggiunge il soldato fuori casa, infatti, il servo connota in senso comico il fare pensieroso e il περιπατεῖν del *miles* associandoli al verbo φιλοσοφῶ: ὁ δ' ἐμὸς δεσπότης / ὥσπερ θέρους μέσου περιπατεῖ φιλοσοφῶν / τοσοῦτ' ("il padrone passeggia come se fosse piena estate meditando chissà che grandi pensieri" [vv. 16-18]). Come chiarisce la traduzione, l'ironia del commento sta nell'accezione farsesca e spregiativa che spesso nella Commedia Nuova ha il verbo φιλοσοφῶ<sup>547</sup>; in Menandro in particolare esso ricorre con questa sfumatura anche in *Asp.* 348 (ιατροῦ τις φιλοσοφῶν), nella descrizione del finto dottore (colui che farà credere a Smicrine che Cherestrato

<sup>545</sup> Cfr. Arnott 1975, 152 (= 1997b, 70): «It is a small, precisely observed detail, the way that a lover betrays his emotion by making a small fetish of his beloved's clothes»; cfr. anche Furley 2015, 141 *ad loc.*

<sup>546</sup> Sul περιπατεῖν in commedia come azione di personaggi pensierosi o depressi cfr. i paralleli indicati da Arnott 1996b, 446 *ad Alex. Meropis* fr. 151.

<sup>547</sup> Come esemplificazioni dell'utilizzo sprezzante o ridicolizzante del verbo in chiave comica si possono menzionare il fr. 4.1 del *Keraunos* di Anassippo (οἴμοι, φιλοσοφεῖς) e l'adesp. com. fr. 893 (ληρεῖς ἐν οὐ δέοντι καιρῷ φιλοσοφῶν). A prescindere dalla connotazione, si noti che φιλοσοφῶ conta soltanto un'occorrenza in sede tragica, nel fr. 6.1 Sn. di Diogene di Sinope. Sul verbo cfr. anche Sommerstein 2013, 316 *ad Men. Sam.* 725.

sia gravemente malato) come uno con la parlantina facile e i modi del dotto, e in *Sam.* 724-725, in cui Moschione commenta che il padre avrebbe potuto risparmiarsi la predica e chiedere subito a Nicerato di chiamare Plangone perché gliela desse in sposa (εἰ τοῦτ' ἐποίεις εὐθύς, οὐκ ἂν πράγματα / εἶχες, ὦ πάτερ, φιλοσοφῶν ἄρτι). Il ritratto delineato dal servo demitizza la tensione inquieta del camminare avanti e indietro dell'infelice Trasonide definendone l'azione come un passeggiare avanti e indietro dandosi arie da filosofo<sup>548</sup>; Geta, dunque, non coglie nel gesto la manifestazione del dissidio interiore del protagonista, chiara invece al pubblico che ha ascoltato il primo monologo, ma interviene a ridimensionare il *pathos* dell'inizio del dramma rileggendo le azioni e del portamento del *miles* in chiave comica.

---

<sup>548</sup> Al tempo di Menandro i filosofi erano comunemente derisi per l'abitudine di camminare mentre tenevano lezione, tanto che Epicuro prende in giro i platonici e gli aristotelici che “passeggiano a vuoto chiacchierando del bene” (Plut. *Non posse suav. vivi sec. Epic.* 1091b κενῶς περιπατῆ περι τοῦ ἀγαθοῦ θρυλῶν). Per la commedia cfr. Alex. Per un'associazione dell'azione del περιπατεῖν al φιλόσοφος in chiave fortemente farsesca si può confrontare la descrizione di Zeus da parte di Ermes in Luc. *Iupp. trag.* 1, in cui il dio è ritratto nei panni del filosofo immerso nei suoi pensieri, che parla tra sé e sé e cammina su e giù, pallido: ὦ Ζεῦ, τί σύννους κατὰ μόνας σαυτῷ λαλεῖς, ὠχρὸς περιπατῶν, φιλοσόφου τὸ χρώμ' ἔχων;. Cfr. inoltre Luc. *Icaromen.* 34 οἷς ἐν τῇ Ποικίλῃ περιπατοῦσι τῶν φιλοσόφων..

## II 4

### Altre riflessioni su lingua e stile

Il ruolo fondamentale che riveste la lingua nelle caratterizzazioni dei personaggi di Menandro è enucleato nelle parole di Webster: «masks and names both allow the audience to make a preliminary prediction [...] how far the prediction is true is the task of the words to establish»<sup>549</sup>. Il linguaggio è infatti lo specchio più veritiero del carattere di un personaggio, e la personalizzazione espressiva è la tecnica più efficace con cui Menandro imprime un'identità individuale alle sue *personae* e permette al pubblico di comprendere il loro sentire. Per quanto riguarda in particolare i *milites amatorii*, nelle pagine precedenti si è cercato di dimostrare come parole e azioni siano i canali della caratterizzazione che non si oppongono, in un contrasto comico, all'indole dei personaggi (come accade per maschera, costume e nome), ma la esprimono. Varie osservazioni sullo stile delle battute dei soldati sono già state condotte, per Polemone e Trasonide separatamente, nei capitoli sulla caratterizzazione che emerge dalle loro parole (capp. II 3.2b-c); nei prossimi due capitoli l'analisi stilistica si svilupperà invece intorno a due macroaspetti, il trasferimento del linguaggio militare e l'innalzamento del registro poetico, a cui si possono ricondurre altri passi di *Perikeiromene*, *Misoumenos* e *Sikyonios* utili a tracciare il ritratto degli στρατιῶται protagonisti. Il breve quadro sulla lingua di Menandro che presentiamo ora sarà dunque al contempo un riepilogo teorico di aspetti già rilevati e la premessa per la continuazione dell'analisi nei due capitoli che seguiranno.

Non tutti i grammatici antichi ritenevano l'attico dei drammi di Menandro un modello di purezza da imitare, ma l'efficacia comunicativa della lingua del commediografo è stata comunque apprezzata anche in epoca antica. Soprattutto Plutarco, autore della Συγκρίσεως Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου ἐπιτομή<sup>550</sup>, loda l'uniformità (ὁμοίότης) della lingua di Menandro, una lingua unitaria in cui gli elementi sono ben amalgamati e che è fatta di termini familiari e dell'uso comune; in secondo luogo rileva la capacità del linguaggio menandro, pur nella sua omogeneità, di adattarsi al carattere, alla disposizione d'animo e alle emozioni dei parlanti e di farli trasparire, contribuendo così alla delineazione psicologica e sociale delle *dramatis personae*<sup>551</sup>. Ci limitiamo alla citazione del fulcro del giudizio plutarco su Menandro in 853d-e:

Ἡ δὲ Μενάνδρου φράσις οὕτω συνέξεται καὶ συμπέπνευκε κεκραμένη πρὸς ἑαυτήν, ὥστε διὰ πολλῶν ἀγομένη παθῶν καὶ ἡθῶν καὶ προσώποις ἐφαρμόττουσα παντοδαποῖς μίᾳ τε φαίνεσθαι καὶ τὴν ὁμοιότητα τηρεῖν ἐν τοῖς κοινοῖς καὶ συνήθεσι καὶ ὑπὸ τὴν χρεῖαν ὀνόμασιν.

La dizione di Menandro è invece tanto composta e tanto unitariamente coerente in se stessa che, nonostante sia attraversata da molti stati d'animo

<sup>549</sup> Webster 1974, 99. Le stesse osservazioni sono fatte da Katsouris 1975a, 14-15.

<sup>550</sup> Plut. *Comp. Ar. et Men.* 853d-f (= Men. test. 103).

<sup>551</sup> Un'osservazione affine si trova in Quintiliano, altro convinto ammiratore dello stile menandro e delle sue potenzialità etopoietiche: *ita omnem vitae imaginem expressit, tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus personis adfectibus accomodatus* (*Inst. or.* X 1.69 = Men. test. 101).



e caratteri e benché si adatti ai personaggi più svariati, appare una e conserva l'omogeneità nelle parole abituali dell'uso comune<sup>552</sup>.

Con la doverosa precisazione che le affermazioni di Plutarco su Aristofane e Menandro possono essere condivise soltanto in linea generale, gli studiosi moderni hanno riconosciuto nei versi menandrei che ci sono giunti il realismo linguistico e la conformità al carattere della *persona loquens* apprezzati dal commentatore antico<sup>553</sup>. Infatti, pur nella consapevolezza che oggi non abbiamo i mezzi per verificare la corrispondenza tra gli scambi di battute dei personaggi menandrei e un reale dialogo nell'Atene della fine del IV secolo, gli studiosi concordano nel riconoscere nella lingua del commediografo un attico molto vicino a quello comunemente usato nella conversazione della società ateniese colta<sup>554</sup>. La base essenzialmente attica di tale *Umgangssprache* stava accogliendo, al tempo della Commedia Nuova, elementi lessicali della *koiné*, un fenomeno che Menandro, secondo l'*opinio communis*, avrebbe realisticamente riprodotto nella lingua delle sue maschere, per questo non rientrando nel canone degli autori presi a modello da molti atticisti, Frinico *in primis*<sup>555</sup>. È stato

---

<sup>552</sup> Per queste ragioni, sotto il profilo della caratterizzazione linguistica dei personaggi, il poeta della *Nea* segnerebbe un passo avanti rispetto all'*Archaia* aristofanea, in cui il linguaggio è invece una mescolanza di registri (tragico, comico, elevato, prosastico) priva di unità e viene assegnato ai vari personaggi come a sorte, così da non permettere la distinzione tra una *persona* e l'altra su base linguistica poiché figlio, padre, contadino, dio, vecchia ed eroe parlano tutti allo stesso modo (853d).

<sup>553</sup> Cfr. Post 1913, 143, Legrand 1917, 257, Körte 1931, 752, Zini 1938, 7, Sandbach 1970, 113-114, Arnott 1975, 146-147; 1981, 223, Del Corno 1975, 19, 25, 33, Katsouris 1975a, 101-104, Ferrero 1976, 100, Lefèvre 1979, 349-350, Walton - Arnott 1996, 97, Krieter-Spiro 1997, 201 (la studiosa rileva anche tutte le difficoltà metodologiche, dovute allo stato frammentario dell'opera del commediografo e al carattere sempre *in fieri* del suo corpus, che ostacolano gli studiosi moderni nel portare a termine un'analisi davvero affidabile della lingua menandrea) e Furley 2009, 19, 22; 2015, 33.

<sup>554</sup> Sull'attico di Menandro si vedano Legrand 1917, 258-259, Körte 1931, 751, Zini 1938, 8-9, 119-120, Durham 1969, 35, Sandbach 1970, 114 («they [sc. i personaggi menandrei] talk prose such as might have been heard in the streets of Athens»), Del Corno 1975, 37-44, Arnott 1981, 223 («colloquial, elegant Attic dialect»), Blanchard 1983, 27, Dickey 1995, 258-262 (la quale, a p. 258, distingue il «conversational Attic» menandreo dal «colloquial spoken Greek», che non possiamo riconoscere in nessun genere letterario), Krieter-Spiro 1997, 217-233, lo studioso dello sviluppo della lingua greca Horrocks 2010<sup>2</sup>, 102 (per cui «Menander's language closely reflects the contemporary development of spoken Greek in Attica») e Willi 2014, 171-175 (il «colloquial everyday Attic» è «the basic or default register of Old, Middle and New Comedy alike» [p. 173]; ciononostante, bisogna essere consapevoli delle forti discontinuità: «there is no other genre in ancient Greek literature whose language changed so fundamentally within less than 200 years» [p. 175]).

<sup>555</sup> Rinviamo a Durham 1969, 16-18, 23-31, 37-102 per le liste complete di termini attestati nel corpus menandreo e condannati dai grammatici atticisti o non presenti negli autori considerati i 'classici' della lingua attica. Si vedano anche Körte 1931, 751-752, Zini 1938, 10-13, Del Corno 1975, 35-36, Krieter-Spiro 1997, 207-216 e Horrocks 2010<sup>2</sup>, 102-103 con osservazioni sulle caratteristiche morfologiche, sintattiche e lessicali della *koiné* che si ritrovano (o meno) nel nostro commediografo. Ci limitiamo a ricordare qui la categoria dei diminutivi (per cui cfr. anche Prato 1983, 26-27) e quelle dei sostantivi in *-μοϛ*, *-μα* e *-σιϛ*, degli aggettivi in *-ιϛωϛ* e dei verbi in *-ιζω*, molto frequenti nella *koiné*. Quanto ai verbi, vanno segnalati soprattutto la diminuzione dell'uso dell'ottativo e l'ampio impiego del perfetto con lo stesso valore dell'aoristo (cfr. Zini 1938, 10-13 e Del Corno 1975, 35-36). Sulla posizione di Menandro rispetto al canone atticista rimandiamo a Durham 1969, 12-15, Krieter-Spiro 1997, 201, Tribulato 2014 e Willi 2014, 177. Tra le condanne della lingua di Menandro menzioniamo *e.g.* Phryn. *Ecl.* 394, 402 e 408 Fischer e Poll. III 29 nel II secolo d.C.; tuttavia, lo stesso Polluce che critica il commediografo per la sua apertura alla *koiné* altre volte cita i suoi versi come fonte attica e negli stessi anni l'Antiatticista si appella

tuttavia dimostrato che molti di questi elementi linguistici classificati come tratti di *koiné* accomunano Menandro ad autori come Tucidide, Aristofane e Platone, normalmente inseriti nel canone atticista<sup>556</sup>, e che l'attico del commediografo, che pure risente della koinizzazione, non riflette appieno tutti i processi di trasformazione linguistica in corso nel suo tempo. A prescindere dall'entità del fenomeno, l'inclusione di tratti della *koiné* nelle commedie menandree va ricondotta allo stesso intento realistico di riprodurre la lingua della conversazione, in virtù del quale il poeta non lesina altri elementi che colorano di colloquialità il linguaggio dei suoi personaggi; tra questi, i proverbi, le imprecazioni (compresa la femminile  $\mu\acute{\alpha}\ \tau\acute{\omega}\ \theta\epsilon\acute{\omega}$ , in cui Menandro mantiene il duale, dismesso dalla *koiné* ma in linea con il greco parlato al suo tempo), le allocuzioni rispecchianti le tendenze di un vero dialogo e l'abbondante uso di pronomi dimostrativi (per indicare in modo generico e rapido oggetti o personaggi)<sup>557</sup>. Anche l'enjambement, che riflette il naturale snodarsi della frase avvicinandola alla fluidità del parlato<sup>558</sup>, l'asindeto, in cui si è individuato «l'ingrediente stilistico che contrassegna per eccellenza la dizione di Menandro»<sup>559</sup>, la ripetizione e l'anafora, quando non si caricano di intonazioni patetiche, sono tutti tratti caratterizzanti la lingua menandrea come riproduzione dell'attico usato nella conversazione colta del tempo.

Anche il secondo aspetto, l'apporto essenziale dell'analisi linguistica e stilistica nello studio della caratterizzazione dei personaggi menandrei, è stato ribadito dagli studiosi moderni, che hanno riconosciuto nello studiato ricorrere di particolari parole e moduli espressivi la lodata capacità etopoeitica di Menandro. Infatti, come si è già più volte messo in luce per il soldato e come emergerà anche nel prossimo capitolo, spesso la caratterizzazione linguistica opera sia a livello delle varie categorie di personaggi che a livello dei diversi esponenti di esse, connotando i singoli personaggi con tratti linguistici individuali. Inoltre, anche lo stile di uno stesso personaggio può essere leggermente variato a seconda della situazione e della condizione psicologica in cui si trova, non manifestandone solo il carattere, ma rispecchiandone anche i sentimenti del momento. Il poeta esprime tali variazioni psicologiche accentuando alcuni dei tratti di colloquialità della dizione appena presentati (lo si è visto in particolare nelle dichiarazioni d'amore di Polemone e Trasonide) oppure, al contrario, innalzando il tono a un registro poetico più elevato, anche attingendo al genere tragico (lo si vedrà nel cap. II 4.2).

---

all'*auctoritas* linguistica delle commedie di Menandro per legittimare l'uso di forme non rientranti nell'attico degli atticisti. Parallelamente, si ricordino anche i sopraccitati giudizi positivi di Plutarco e Quintiliano, per cui Menandro è un modello di oratoria (cfr. Scafuoro 2014, 226).

<sup>556</sup> Cfr. Durham 1969, 33-35, il quale conclude sottolineando come «no one can condemn Menander's diction without involving Thucydides and Aristophanes in the same condemnation».

<sup>557</sup> Per i proverbi vd. in particolare Del Corno 1975, 30, Katsouris 1985, 206 n. 3, Schirru 2004, 5-17; 2010, 215-223, Leurini 2006 e Tosi 2014; per le imprecazioni vd. Feneron 1974, 88-91, Webster 1974, 99-102, Bain 1984, 40-42 e Sommerstein 1995, 64-67 (= 2009, 18-21); per le allocuzioni Dickey 1995, 263-269; 1996, 43-184, 197-246; 2010, 328-332 e Sommerstein 2009, 26-49.

<sup>558</sup> Sugli enjambement cfr. Zini 1938, 10, 120 e Prato 1983, 32 con n. 41.

<sup>559</sup> Le parole sono di Del Corno 1975, 45. Sugli asindeti menandrei si rimanda soprattutto allo studio loro dedicato da Ferrero 1976, che li distingue in «half-asyndeta» e «full-asyndeta» (seguendo la ripartizione di Denniston 1995, 99-123), li classifica a seconda della funzione semplicemente enumerativa, di «accumulo» o narrativa e li studia calati nelle diverse forme espositive che si trovano in commedia (prologhi, racconti e descrizioni, monologhi riflessivi, sentenze e dialoghi); per quest'ultimo aspetto cfr. anche Del Corno 1975, 46-47.

## II 4.1

### Il trasferimento del linguaggio militare

Nelle pagine sulla caratterizzazione del *miles gloriosus* greco e latino sono stati messi in luce due aspetti ricorrenti nel linguaggio del soldato comico, attraverso i quali egli fa trasparire la propria vantata professione militare anche nelle sue forme espressive: si tratta della presenza di lessico tecnico militare e dell'aggressività verbale, veicolata da minacce e insulti<sup>560</sup>. È naturale aspettarsi che alle profonde differenze caratteriali che distinguono l'*amatorius* dal vanaglorioso tipizzato corrispondano altrettanto evidenti differenze linguistiche sotto questi due aspetti. Nell'analisi dei passi qui proposti rileveremo infatti due diverse forme di deviazione della terminologia bellica e dei moduli espressivi propri dello *στρατιώτης*: il loro passaggio dall'ambito militare alla dimensione amorosa nelle parole dei *milites* Trasonide e Polemone, e il loro più radicale trasferimento dal soldato ad altri personaggi che si riscontra nella *Perikeiromene*.

#### Trasonide e Polemone

Il linguaggio bellico non ricorre affatto spesso sulla bocca dei *milites amatorii*, che adottano i moduli espressivi degli innamorati infelici piuttosto di quelli dei soldati della commedia. Tanto più risaltano, perciò, gli echi del linguaggio militare con cui Trasonide si dà coraggio nel suo monologo del IV atto, quando capisce di dover reagire e ripagare Cratea del modo in cui l'ha trattato nonostante tutto ciò che lui ha fatto per lei<sup>561</sup>. Il testo del monologo è stato citato e analizzato nel cap. II 3.2b e ci limitiamo qui a prendere in considerazione le espressioni che riportano al mondo militare. Nell'autoesortazione τῷ λογισμῷ νῦν γερῶν / εὐψυχος ("ora fatti forza usando la ragione") dei vv. 802-803, infatti, l'aggettivo richiama l'ardore che dimostra il combattente: εὐψυχος è definito, ad esempio, l'animo prode con cui i Greci si lanciano in battaglia nei *Persiani* di Eschilo (v. 394) e εὐψυχότατοι devono essere i soldati peloponnesiaci quando avanzano contro gli avversari nel discorso di Archidamo in Tucidide (II 11.5); analogamente, εὐψυχία indica il coraggio con cui va affrontato il nemico faccia a faccia nel *Reso* pseudoeuripideo (vv. 510-511), l'audacia di Illo che sfida Euristeo a duello e viene lodato dall'esercito negli *Eraclidi* (v. 812) e il valore puntando sul quale i Corinzi incitano gli alleati spartani a intraprendere la guerra contro gli Ateniesi in Tucidide I 121.4<sup>562</sup>. L'εὐψυχία che Trasonide si sprona a dimostrare è affine alla μεγαλοψυχία che il pedagogo Davo attribuisce al *miles* Cleostrato elogiandone il grande coraggio e valore militare in *Asp.* 17<sup>563</sup>. Come nota Giacomoni,

---

<sup>560</sup> Cfr. soprattutto i capp. II 1.2 e 2.1a.

<sup>561</sup> L'uso del lessico militare in questi versi è già stato in parte rilevato da Giacomoni 1998, 99-100; 2000, 105.

<sup>562</sup> Rimandiamo inoltre a Lamagna 2004, 195, che raccoglie i passi di Senofonte, Dinarco e Dionigi di Alicarnasso in cui εὐψυχος è chiaramente usato come sinonimo di ἀνδρείος; per questo senso si confronti anche Eur. *Andr.* 764-765, in cui Peleo afferma che un uomo coraggioso è più forte di molti giovani anche se è vecchio: πολλῶν νέων γὰρ κἂν γέρον εὐψυχος ἦ / κρείσσων. Particolarmente significativa, infine, è la precisazione che deve fare Aristotele su che cosa significhi propriamente l'aggettivo εὐψυχος rispetto all'uso diventato normale nel IV secolo: εὐψυχον μὴ τὸν ἀνδρείον, καθάπερ νῦν κείται, ἀλλὰ τὸν εὖ τὴν ψυχὴν ἔχοντα (*Top.* 112a).

<sup>563</sup> Cfr. cap. II 2.2. εὐψυχος si trova anche al v. 34 del *Misoumenos*, nel racconto di Geta del suo ritorno posticipato dalla spedizione militare a causa del compito di scortare il bottino. Il verso è frammentario, e non sappiamo per certo se l'aggettivo vada riferito a Trasonide (accogliendo l'integrazione di Gronewald 1989, 36, 38 *ad v.* A34 ἦσθ'

anche il termine usato per indicare la ragione da cui Trasonide deve trarre forza, λογισμός, ricorre negli storici nel senso di strategia militare<sup>564</sup>. Dibattuta è poi l'interpretazione della domanda ποῦ τὸ τῆ[ς] σ[ω]τηρίας / ἐπίσημον (vv. 799-800), i cui termini certamente appartengono al lessico militare<sup>565</sup> e con la quale il protagonista proietta gli ascoltatori nel suo passato di mercenario. Il sostantivo ἐπίσημον è stato letto in senso metaforico, per cui Trasonide si chiederebbe, alla luce delle sue attuali sofferenze, quale sia l'“aspetto notevole”, il vantaggio di aver avuto salva la vita<sup>566</sup>. Con una suggestiva resa alternativa Arnott riferisce l'espressione all'emblema dello scudo di Trasonide, su cui sarebbe stata raffigurata una divinità per la quale era comune l'epiteto di salvatore: Ζεὺς Σωτήρ oppure una dea Σώτειρα (Atena, Artemide o Demetra)<sup>567</sup>; in questo caso, alludendo sarcasticamente all'immagine sullo scudo, Trasonide si interrogherebbe sull'utilità (“dov'è finito...?”) del suo emblema della Salvezza, vista la penosa condizione in cui versa. Questa ipotesi non ha alcun appiglio nei versi che possiamo leggere oggi della commedia<sup>568</sup>, ma conserva il significato primario del termine ἐπίσημον e un riferimento allo scudo del soldato renderebbe lampante l'allusione al mondo militare contenuta nell'espressione. Infine, anche il verbo ἀρπάζω, con cui Trasonide si descrive al v. 801 (ἀρπάσαι

---

a inizio verso, come fanno Arnott 1996a, 262, Lamagna 2004, 193; 2014b, 60 e Blanchard 2016, 252) oppure a Geta (integrando [ῆν] di Turner 1981, 15 *ad v.* A33 alla prima persona, come preferiscono fare Barigazzi 1985, 108, Katsouris 1985, 207 e Ferrari 2001, 337 [in traduzione]). Nel primo caso il servo descriverebbe il buon umore di Trasonide quando l'aveva visto l'ultima volta prima del loro dialogo nel I atto e andrebbe perciò inteso nel senso di “baldanzoso”; se invece Geta stesse parlando di sé, εὐψυχος avrebbe anche qui il significato di “coraggioso”, e con esso il servo motiverebbe la scelta di lui per l'affidamento del bottino. A prescindere dal personaggio a cui l'aggettivo va riferito, l'interpretazione come sinonimo di ἀνδρείος ci sembra più in linea col significato del termine stesso, nonché più coerente con l'accezione militare con cui Menandro lo userà nel IV atto.

<sup>564</sup> Cfr. *e.g.* Thuc. IV 92.2 e Xen. *Hell.* III 4.27.

<sup>565</sup> Per σωτηρία in contesto militare cfr. *e.g.* Thuc. I 65.1 e III 20.1; per ἐπίσημον vd. n. 567.

<sup>566</sup> Così Handley *ap.* Maehler 1992, 69 *ad v.* 396, che si richiama a *Asp.* 20 per l'interpretazione di σωτηρία. Alla sua resa della domanda «What's so special about = what's the use of having escaped death in battle?», si allinea anche Balme 2001, 177, che traduce «Where's glory in survival now?». Per questo senso di ἐπίσημον si può confrontare il valore di “vantaggioso”, “notevole” che ha l'aggettivo ἐπίσημος in riferimento a un matrimonio in cui un uomo sposa una donna appartenente a un cetto più elevato del suo in Eur. *El.* 936 e il significato di “imprese degne di nota”, “successi” che assume il sostantivo τὰπίσημα in Eur. fr. 294.2 Kann. (εἰς τὰπίσημα δ' ὁ φθόνος πηδᾶν φιλεῖ [“l'invidia ama balzare su ciò che è ragguardevole”]).

<sup>567</sup> Arnott 1996a, 337; 1996c, 38. L'interpretazione dello studioso ha avuto l'approvazione di Giacomoni 1998, 100, Ferrari 2001, 365 («dov'è finito l'emblema della salvezza?») e 997 e Blanchard 2016, 279 («Où est-il le Salut dont tu portes l'insigne?»). Paralleli dell'uso del vocabolo a indicare l'emblema di uno scudo sono Hdt. IX 74 (ἐπ' ἀσπίδος [...] ἐπίσημον ἄγκυραν) e Eur. *Ph.* 1107-1109 (ἐπίσημ' ἔχων οἰκείον ἐν μέσῳ σάκει, / ἐκηβόλοις τόξοισιν Ἀταλάντην κάπρον / χειρουμένην Αἰτωλόν) e 1124-1125 (ἐπ' ἀσπίδι / ἐπίσημα πᾶλοι δρομάδες ἐσκίρων φόβῳ); cfr. anche Hdt. I 195, in cui l'ἐπίσημον è quello scolpito sullo σκῆπτρον, e VIII 88, in cui si tratta dell'emblema di una nave. Meno calzante rispetto alle due presentate ci sembra la proposta interpretativa di Maehler 1992, 68-69 *ad v.* 399, secondo la quale la σωτηρία a cui Trasonide fa riferimento sarebbe quella della ragazza: “quale ricompensa ho avuto per averla salvata?»: definire l'acquisto di una ragazza sul mercato degli schiavi un'azione di salvataggio ci pare una forzatura eccessiva. Anche l'ipotesi suggerita da Giacomoni 1998, 100, secondo cui ἐπίσημον potrebbe voler dire “segnale dato in guerra”, non convince, in quanto tale significato non è attestato per il termine.

<sup>568</sup> Arnott immagina che il soldato stia qui rimandando alla descrizione del suo scudo contenuta in una scena precedente ora perduta.

βλέπων), ricorre in contesti militari a indicare le consuete operazioni di saccheggio dei nemici<sup>569</sup>. L'aspetto che vale la pena sottolineare è il forte scarto semantico che si percepisce nel passaggio dalla sfera militare, cui questi termini propriamente appartengono, all'ambito amoroso in cui li cala il soldato descrivendo il suo stato d'animo di innamorato rifiutato: è il dolore provocato dall'odio dell'amata a far riflettere Trasonide sull'utilità della propria esistenza, ed è la stessa sofferenza per amore a infondergli la determinazione di ritrovare il suo vigore ed elaborare una strategia per ripagare Cratea del suo comportamento. Se quindi la connotazione bellica di cui si colora la dizione del protagonista in questo passo lo riporta finalmente al mondo delle battaglie a cui appartiene, la completa applicazione di essa alla sfera amorosa in cui Trasonide resta completamente assorbito finisce per aggiungersi agli elementi letterari e stilistici che mettono in risalto la novità del *miles amatorius*.

Lo stesso trasferimento del vocabolario militare al contesto amoroso si riscontra in alcune battute di Polemone nel III atto della *Perikeiromene*. Una prima nota si può però inserire a proposito del verbo *κελεύω* al v. 474, all'inizio del confronto del soldato con Pateco. Il bellicoso Sosia è ancora sulla scena a spalleggiare il padrone perché sferri l'attacco alla casa di Moschione, ma Polemone si rivolge a Pateco perché desidera sapere da lui come debba comportarsi: τί δ' ἐστὶν ὃ κελεύεις ἐμοί; (letteralmente, "cosa mi comandi?"). Il verbo, di per sé del tutto appropriato sulla bocca di un comandante a capo di un esercito in assetto di assedio, è usato al contrario da Polemone, che non impartisce un comando, bensì chiede a Pateco che cosa gli ordina, di fatto riconoscendolo come un superiore. Traspare dunque ancora una volta la rinuncia da parte del personaggio all'assunzione di un atteggiamento che dovrebbe risultargli naturale considerato il grado militare di chiliarca che occupa sul campo di battaglia<sup>570</sup>. Decidendo di congedare i servi e rispedirli indietro con Sosia, Polemone seguirà infatti l'ordine datogli da Pateco (vv. 476-477). Nei versi successivi il protagonista si esprime invece in un lessico più propriamente militare, applicandolo, come Trasonide, al suo rapporto con Glicera. Nella concitata esortazione dei vv. 509-510 già citata (ἐλθὼν διαλέγου, / πρέσβευσον, ἱκετεύω σε ["va' a parlarle, intercedi per me, ti supplico"]), infatti, il protagonista prega Pateco di parlare per lui alla ragazza usando il verbo *πρεσβεύειν*, che significa "portare un'ambasceria" e si usa in relazione a

<sup>569</sup> Cfr. e.g. Xen. *Hell.* III 1.9 e VI 5.50.

<sup>570</sup> Stando alla lettura delle deboli tracce di P. Oxy. XXXVIII 2830 da parte di Wilcken *ap.* Körte 1908, 155, poi accettata anche da Körte *ibid.* (che aveva letto ἐμέ) e mantenuta da tutti gli editori successivi (cfr. Gomme - Sandbach 1973, 503 *ad v.* 474), il verbo regge il dativo ἐμοί, secondo una costruzione del verbo più rara di quella con accusativo e infinito, decisamente prevalente in età classica (cfr. *LSJ* I 5-6). Lamagna 1994, 238 *ad v.* 224 ritiene che l'uso di *κελεύω* con il dativo sia proprio di contesti militari, come in Thuc. VIII 38.4 e Plat. *Resp.* III 396, e commenta che Polemone si comporta «da vero militare» quando si rivolge a Pateco nella forma in cui un soldato si rivolgerebbe a un superiore. Tuttavia, Menandro usa il verbo con il dativo (e l'infinito) anche nella battuta di Demea, un personaggio che non ha nulla di soldatesco, in *Sam.* 221 (τοῖς ἔνδον ἐκέλευσ' εὐτρεπίζεν πάνθ' ἃ δεῖ ["ordinai ai servi di preparare tutto il necessario"]). La connotazione che il poeta dà al verbo, perciò, non va assolutizzata in senso militare, e quando il comandante Polemone usa *κελεύω* basta il suo comune significato di 'comandare' a sottolineare sul piano linguistico l'ironico annullamento della facoltà di comandare che invece in guerra spetta normalmente a Polemone in quanto chiliarca. Del resto, in questa scena del III atto, in cui Polemone è affiancato e guidato da Sosia prima e da Pateco poi, Menandro mostra proprio come «everyone wants to be in charge but Polemon» (così Heap 1998, 275).

una città o ai suoi rappresentanti<sup>571</sup>; poco più avanti Polemone parla inoltre dell'intercessione del vecchio come della sua unica speranza di salvezza (v. 513 αὕτη 'στιν ἡ σωτηρία τοῦ πραγμάτου), usando l'espressione σωτηρία τοῦ πραγμάτου che è spesso calata in contesti politico-militari a indicare la salvezza di uno stato o di una situazione politica difficile<sup>572</sup>.

### Il servo Sosia e il rivale Moschione nella *Perikeiromene*

Quando invece il lessico militare e gli atteggiamenti tipici del soldato si ritrovano sulla bocca di personaggi diversi dal soldato protagonista, come avviene nel caso del servo e del rivale nella *Perikeiromene*, la novità caratteriale dei *milites amatorii* menandrei emerge con particolare forza comica, soprattutto se il trasferimento dei modi di fare coinvolge una figura teoricamente del tutto estranea a tale dimensione militare come appunto il rivale in amore Moschione, in genere dipinto da Menandro come un giovane debole, egocentrico e superficiale. Con Goldberg, va poi evidenziato che trasferendo in altri personaggi l'elemento farsesco tradizionalmente associato al personaggio comico del soldato fanfarone, da cui Polemone tanto si allontana, «Menander makes his soldier a sympathetic figure without having to sacrifice the comic potential of the *miles gloriosus*»<sup>573</sup>.

Il trasferimento del linguaggio militare è particolarmente evidente nelle battute di Sosia, il *servus currens* che fa da luogotenente a Polemone<sup>574</sup>. Il suo uso di espressioni che richiamano l'ambito bellico si manifesta infatti fin dai vv. 178-179, in cui il servo definisce il comando datogli dal *miles* di andare a prendere un mantello con il verbo ἐκπέμπω (vv. 178-179), usato da Tucidide in ambito militare per indicare l'invio di un'ambasceria o di una spedizione<sup>575</sup>. L'episodio in cui Sosia più esibisce il lessico e l'atteggiamento belligerante è però, significativamente, quello della preparazione per l'assedio alla casa della vicina Mirrine in cui si è rifugiata Glicera, all'inizio del III atto. È questa, difatti, la scena in cui, nell'*Eunuchus* di Terenzio, il *miles gloriosus* Trasone emerge in tutta la sua vanagloria e codardia, e lo stesso forse valeva anche per Biante nel *Kolax* menandro. Fin dall'entrata in scena con l'esercito al seguito è Sosia a condurre l'operazione, non il comandante Polemone: il servo descrive Pateco come un traditore dello στρατόπεδον venduto al nemico (vv. 467-468) e ordina alla flautista Abrotono di suonare la carica per l'attacco con l'imperativo del verbo ἐπισημαίνω (v. 476 ἐπισήμηνον), per il cui uso nel significato tecnico di dare il segnale si confronti Dion. Hal. *Ant. Rom.* IV 17.3, in cui quanti incitano alla guerra suonando strumenti sono definiti οἱ ἄλλοις τιςιν ὄργάνοις ἐπισημαίνοντες τὰ παρακλητικὰ τοῦ πολέμου. Quando poi Pateco sta riuscendo a convincere Polemone

---

<sup>571</sup> Cfr. e.g. Thuc. I 31 e Plut. Alc. 24.1 e vd. anche i commenti di Lamagna 1994, 250 *ad v.* 260 e Furley 2015, 141 *ad v.* 510. Per l'associazione di διαλέγω e πρεσβεύω cfr. Plut. *Dem.* 17.3 e Ael. *Ar. Or.* 52.437.

<sup>572</sup> Cfr. e.g. Thuc. VIII 72.1, in cui così è presentata dagli Ateniesi l'oligarchia istituita a Samo, e Isocr. 6.86, in cui Archidamo parla delle possibilità di salvezza per gli Spartani.

<sup>573</sup> Goldberg 1980, 49; cfr. anche Ferrari 1996, 238 (= 2001, XXXIII) e Ireland 2010b, 362. Wartenberg in Hofmann - Wartenberg 1973, 38 rileva inoltre come la caratterizzazione di Sosia fosse «eine Konzession des Dichters an das Publikum, das den aufschneiderischen Soldaten offenbar gern sah».

<sup>574</sup> Oltre che da Wartenberg (pp. 37-38), l'attribuzione a Sosia di alcuni tratti del *miles gloriosus* è rilevata anche da Zini 1938, 51, Barigazzi 1965a, 123, Gomme - Sandbach 1973, 502 *ad v.* 468, Katsouris 1975a, 124, Lamagna 1994, 62, 185 *ad v.* 58, 242 *ad v.* 234, Zagagi 1995, 30, Ferrari 1996, 238 (= 2001, XXXIII), Silva 2001, 388, Ireland 2010, 362b, Blanchard 2013, 150, Furley 2015, 30-31, 135 *ad v.* 476 e Konstantakos 2016, 120.

<sup>575</sup> Cfr. e.g. Thuc. I 90, 95 e 141.

a desistere dal piano di assedio, Sosia rimprovera il padrone di combattere male (v. 478 *κακῶς γε πολεμεῖς*<sup>576</sup>) e ai vv. 478-479 sostiene sia da stolti mettere fine alle ostilità quando si può avere la meglio con la forza (*τὸν πόλεμον διαλύσεται, / ἔξὸν λαβεῖν κατὰ κράτος*<sup>577</sup>), usando l'espressione *κατὰ κράτος λαμβάνειν*, ben attestata nella prosa storico-militare e quasi sempre in riferimento alla presa di città<sup>578</sup>. Da segnalare, infine, l'uso del termine *ἡγεμών* al v. 480, in cui il servo fa notare a Polemone che non dovrebbe dar retta a Pateco e desistere dall'assedio perché il vecchio non è mica il generale (*οὐκ ἔσθ' ἡγεμών*).

Sosia aveva però già fatto gran mostra della sua indole litigiosa e del suo gergo militaresco nel bellicoso scambio di battute avuto con Davo, il servo di Moschione, nel precedente II atto. Sicuro che i vicini stessero dando ospitalità a Glicera, infatti, Sosia si era presentato alla loro porta, pronto a scagliare l'esercito di servi armati di scudi (v. 392 *οἱ παῖδες οἱ τὰ πελτί' οὔτ'οι*) e saccheggiatori rapaci (vv. 392-393 *πρὶν πτύσαι / διαρπάσσονται πάντα*) contro Davo, che smentiva la presenza in casa della fanciulla, e all'ennesima negazione del vicino aveva replicato che sarebbe andato a prendere la sarissa (vv. 395-396 *αἰβοῖ, λήψομαι / σάρισαν*). Come dimostrano paralleli negli storiografi e come hanno già evidenziato i commentatori, con la menzione dei *πέλται*, gli scudi da cui i peltasti della fanteria macedone prendono il loro nome, e della *σάρισα*, la lunga lancia della falange macedone, Menandro dà qui un tocco di realismo e attualità alla terminologia militare con cui fa parlare il suo

<sup>576</sup> Scriviamo *κακῶς γε πολεμεῖς* in quanto *γε πολεμεῖς* è la lezione che la seconda mano di P. Lips. 613 ha aggiunto a *mo'* di correzione sopra *διοικεῖς* scritto dalla prima (e cancellato dal correttore) e *γεπρολεμεις* è inoltre la lettura di Turner 1971b, 28 in P. Oxy. XXXVIII 2830 (ma il papiro è molto corrotto in questo punto e l'interpretazione delle lettere comprese tra *γε* e *εις* è del tutto incerta). Dal punto di vista del significato entrambi i verbi andrebbero bene, come hanno dimostrato gli editori potendo addurre argomenti e paralleli a favore dell'una e dell'altra lezione; rimandiamo a Gomme - Sandbach 1973, 503-504 *ad loc.* per un quadro generale sulla questione e si vedano anche Lamagna 1994, 239-240 ad v. 228 e Furley 2015, 135-136 *ad loc.* che sostengono *διοικεῖς*. *γε πολεμεῖς* è invece la *lectio* messa a testo da Paduano 1980, 232 (che rileva l'efficacia della figura etimologica *πολεμεῖς* - *πόλεμον*), Arnott 1996a, 499, Ferrari 2001, 400 e Blanchard 2013, 180 (sostiene *γε πολεμεῖς* anche Lloyd-Jones 1974, 211 [= 1990, 28]).

<sup>577</sup> La prima parte della frase, *τὸν πόλεμον διαλύσεται*, è in genere interpretata dai traduttori come riferita a Pateco ("metterà fine alla guerra"; cfr. *e.g.* Arnott 1996a, 423, Blanchard 2013, 180 e Furley 2015, 136 *ad loc.*), mentre l'accusativo assoluto del verso seguente, *ἔξὸν λαβεῖν κατὰ κράτος*, è sicuramente riferito a Polemone, Sosia e agli altri servi in assetto da combattimento che possono esercitare il *κράτος*. Ci sembra però più persuasiva l'interpretazione della prima parte della battuta di Sosia sostenuta da Ferrari 2001, 401, il quale immagina che il soggetto del medio *διαλύσεται* sia Polemone invece che Pateco, e che la terza persona singolare del verbo piuttosto che la seconda sia dovuta al fatto che Sosia si rivolge ai commilitoni invece che direttamente al padrone nel pronunciare queste parole. Intendendo in tal modo, il luogotenente Sosia riconoscerebbe la facoltà di mettere fine alla guerra al proprio comandante, piuttosto che al non militare Pateco. A margine si osserva che una terza opzione sarebbe possibile se si interpungesse dopo *τὸν πόλεμον* e prima di *διαλύσεται* (*τὸν πόλεμον* costituirebbe così l'oggetto di *κακῶς πολεμεῖς* [oppure *διοικεῖς*] della frase precedente), che potrebbe essere allora un passivo invece che un medio (sulle costruzioni equivalenti di *διαλύομαι* come medio o come passivo cfr. *LSJ* I 4 e *GI* 2a e 3b) e avere come soggetto sottinteso il *πόλεμος* appena nominato ("[la guerra] sarà interrotta"); adotta questa soluzione Lamagna 1994, 111, 151 con comm. a p. 240 *ad v.* 228.

<sup>578</sup> Ricordiamo a *mo'* di esempio Thuc. II 30.1 e V 6.1-2, Xen. *Hell.* III 1.7, Plut. *Pomp.* 12.4 e *Pyrr.* 29.2-3 e Dion. Hal. *Ant. Rom.* I 47.1.

personaggio<sup>579</sup>. Accanto ai vocaboli bellici, anche il tono arrogante e litigioso contribuisce a caratterizzare la parlata di Sosia sulla falsariga di quella del soldato σοβαρός della commedia. A proposito del v. 395, ad esempio, si noti l'uso dell'interiezione αἰβοί: si tratta di un *unicum* nei testi di Menandro che ci sono giunti, ma conta soprattutto rilevare che l'esclamazione è attestata quasi esclusivamente nella commedia di Aristofane per esprimere scherno e disgusto<sup>580</sup>. Con questo valore il nostro commediografo la mette qui in bocca a Sosia, a rendere in modo efficace la boria con cui egli si rifiuta di stare ad ascoltare le bugie del vicino e vorrebbe passare alle armi: "Puah! Vado a prendere la lancia". In tono provocatorio, inoltre, il servo chiarisce all'interlocutore, presto individuato come il nemico, che lui e il suo seguito sono uomini veri che fanno sul serio (vv. 379-380 πότερα νομίζετ' [...] / οὐδ' ἄνδρας εἶναι; e 387-388 πρὸς τίν' οἴεσθ', εἰπέ μοι, / παίζεις;), è certo che sarà facile battere avversari simili (v. 382 ἢ ῥαδίως μαχούμεθ' ὑμῖν) e ai vv. 388-389 dichiara κατὰ κράτος τὸ δυστυχ[έ]ς / οἰκίδιον τοῦτ' αὐτίκ' ἐξαίρ[ήσ]ομεν ("con la forza distruggeremo in un baleno questa miserevole casetta"). In quest'ultimo passo Sosia sottolinea col diminutivo οἰκίδιον il minimo sforzo che espugnare la casa del vicino richiederebbe a lui e al suo esercito, mostrando l'arroganza sprezzante del più tipico *miles gloriosus*<sup>581</sup>; inoltre, l'espressione κατὰ κράτος connota il verbo ἐξαίρῶ a creare un'altra *iunctura* ampiamente attestata nelle narrazioni belliche<sup>582</sup>, alle quali il lessico di Sosia è ripetutamente ispirato, e la doppia occorrenza dell'espressione, nelle minacce a Davo e nella scena dell'assedio (vd. *supra*), la rende emblematica della caratterizzazione del personaggio. Diventa così ancor più significativo notare che κατὰ κράτος tornerà poi sulla bocca di Polemone nella sua esclamazione dei vv. 984-985, purtroppo non leggibili per intero. Si tratta della prima reazione del soldato alla scoperta che Glicera aveva in realtà baciato il fratello e introduce l'espressione del rimorso per la violenza compiuta. Per quanto ricostruiamo, al v. 984 οἴμοι dovrebbe essere seguito da un soggetto invocato che "soggioga con forza" l'infelice Polemone (v. 985 ὡς κατὰ κράτος μ' εἴληφας). Che l'allocuzione sia al proprio cuore ([καρδία, come metafora di 'amore'), a un'entità astratta o a Glicera<sup>583</sup>, ciò che sottolineiamo qui è

<sup>579</sup> I due termini sono ampiamente attestati, in relazione all'esercito macedone, nelle narrazioni storiografiche di Plutarco, Diodoro Siculo, Polibio e Appiano (*Syriaca*) e nei trattati militari, tra cui i *Tactica* di Arriano e di Eliano e gli *Stratagemata* di Polieno. Sull'uso di questi vocaboli nella *Perikeiromene* cfr. anche Gomme - Sandbach 1973, 498-499 *ad loc.*, Lamagna 1994, 213 *ad v.* 202, 232-233 *ad v.* 206 e Furley 2014b, 10; 2015, 130-131 *ad loc.*

<sup>580</sup> Cfr. e.g. *Ach.* 189, *Pax* 544 e *Nub.* 829.

<sup>581</sup> Konstantakos 2016, 118 avvicina infatti la minaccia di Sosia a quella pronunciata da Stratofane ai vv. 637-638 del *Truculentus* plautino: *quantillo mi opere nunc persuaderi potest, / ut ego his suffringam talos totis aedibus.*

<sup>582</sup> Unita a ἐξαίρῶ l'espressione avverbale κατὰ κράτος dà lo stesso valore che ha κατὰ κράτος λαμβάνειν: conquistare una città con l'assedio. Per κατὰ κράτος ἐξαίρῶ cfr. e.g. *Xen. Hell.* VII 1.28, *Plut. Fab. Max.* 22.1 e *Dion. Hal. Ant. Rom.* XX 7.2-3.

<sup>583</sup> καρδία è l'integrazione proposta da Furley 2015, 64 con comm. a p. 174 *ad loc.* (lo studioso suggerisce anche l'esclamazione τοῦ κακοῦ). Altri hanno tentato φρονέρ' "Ερωσ (Wilamowitz 1900, 32) o μαργ' "Ερωσ (Capps 1910, 213-214) e anche Browne 1974, 50 *ad v.* 9 suggerisce che l'entità astratta fosse Eros o Tyche (cfr. Furley a p. 174 per altre ipotesi simili). Altri ancora hanno invece pensato a un'allocuzione a Glicera *in absentia* e proposto φιλάττη (Sudhaus 1914<sup>2</sup>, 52, supportato da Lamagna 1994, 288 *ad v.* 405 e Arnott 1996a, 458-459), ο Γλυκέριον (Grenfell - Hunt 1899, 15). Tuttavia, come osservano Gomme - Sandbach 1973, 527 *ad loc.*, la menzione di Agnoia, che si è dichiarata artefice dell'incomprensione del protagonista, sarebbe particolarmente adatta sulla bocca della sua 'vittima' Polemone nel momento in cui si rende conto di essere stato accecato.



l'impiego metaforico da parte di Polemone, in riferimento al penoso sentimento da cui si sente sopraffatto, della stessa espressione che invece Sosia usa propriamente in senso fisico e militare applicandola alla distruzione (vv. 388-389) e poi alla presa (v. 479) di un edificio<sup>584</sup>. Infine, il servo sostituisce il ruolo dello στρατιώτης ἀλαζών che Polemone non ricopre anche nel rozzo approccio con le donne. Lo dimostrano gli indecenti commenti su Abrotono, in cui Sosia continua ad attingere dal lessico militare parole come πολιορκία (“assedio”), ἀναβαίνειν (“montare”), περικαθίσθαι (“accerchiare”), ma connotandole di chiari doppi sensi sessuali (vv. 481-485)<sup>585</sup>.

Ancor più d'effetto, come si è anticipato, è il trasferimento dei tratti del *miles gloriosus* al personaggio di Moschione<sup>586</sup>. Egli riveste infatti il tradizionale ruolo del rivale in amore del protagonista, la controparte rispetto alla quale Polemone appare un compagno più degno per la fanciulla contesa<sup>587</sup>. Il soldato guadagna tale vantaggio anche in virtù dell'attitudine da spaccone e borioso donnaiolo che Moschione dà ripetutamente prova di avere<sup>588</sup>. La convinzione di possedere un fascino irresistibile e i racconti di millantate conquiste amorose sono, si è visto, caratteristiche ricorrenti nelle battute dei soldati della commedia latina, così come sappiamo della frequentazione di etere anche da parte di στρατιῶται della *Mese*<sup>589</sup>. Fin dalla sua prima entrata in scena in dialogo con il servo Davo, Moschione si inserisce perfettamente in tale tradizione dicendo, con una compiaciuta litote: “non sono sgradevole né da guardare né da incontrare, per Atena” (vv. 302-303 οὐκ ἀηδής ὡς ἔοι[χε]ν εἶμ' ἰδεῖν οὐδ' ἐντ[υχεῖν, / οἴομαι, μὰ τὴν Ἀθηνᾶν)<sup>590</sup>; poi, la notizia che Glicera si trova ora in casa

<sup>584</sup> L'espressione è usata per la forza soverchiante del sentimento amoroso anche in Aristaen. II 20.5-6, in cui un giovane innamorato dichiara all'amata che lo respinge: ἔχε με κατὰ κράτος ἐλοῦσα τὸν πᾶσι καὶ πάσαις ἀνάλωτον (“prendimi, dopo essere riuscita a conquistare con la forza dell'amore uno che non era mai stato conquistato da nessun uomo né da nessuna donna”).

<sup>585</sup> Sul *double entendre* osceno dei due verbi si vedano i paralleli raccolti da Lamagna 1994, 242 *ad v.* 234.

<sup>586</sup> Alcuni rilievi sui comportamenti e le parole di Moschione sono fatti anche da Wehrli 1936, 111, Flury 1968, 48, Feneron 1974, 84, Katsouris 1975a, 123, Goldberg 1980, 46, 49-50, Brenk 1987, 40-42, Lamagna 1994, 63, Zagagi 1995, 31-32, Ferrari 1996, 238 (= 2001, XXXIII-XXXIV), Heap 1998, 320, Silva 2001, 389, Lape 2004, 180 e Konstantakos 2016, 120.

<sup>587</sup> Questo aspetto è stato più volte messo in luce dagli studiosi per quanto attiene al confronto tra il rivale Moschione e il soldato protagonista in *Perikeiromene* e *Sikyoniōs*. Ci limitiamo a citare, per la *Perikeiromene*, Halliwell 2007, 212 (= 2008, 424): «while Glycera is uniquely, indispensably important to Polemon, for Moschion she is an erotic object that can relatively easily be replaced (as indeed she is, in the dénouement) by another woman» (vd. anche 2007, 209, 211 [~ 2008, 416-417, 422-426]). Alla diversa profondità del sentimento corrisponde anche una diversa connotazione dei personaggi: il soldato innamorato è ritratto con intensità drammatica, a volte tragica, mentre il rivale è figura comica e spesso ridicola (cfr. anche Zagagi 1995, 48).

<sup>588</sup> Di qui, infatti, la conclusione di Lape 2004, 180: «Polemon cannot help but look good by comparison».

<sup>589</sup> Cfr., rispettivamente, i capp. II 2.1a e 1.3; come esempio di vantata bellezza citiamo l'elogio tessuto da Palestrione al suo padrone, il soldato Pìrgopolinice, e la replica di quest'ultimo in Plaut. *Mil. gl.* 1264-1265: [Palestr.] *omnes profecto mulieres te amant, ut quaeque aspexit.* / [Pìrgopol.] *Nescio tu ex me hoc audieris an non: nepos sum Veneris* (“[Palestr.] Si innamorano tutte di te a prima vista! / [Pìrgopol.] Non so se te l'ho mai detto: sono nipote di Venere”).

<sup>590</sup> Sia la proposta di Sudhaus 1914<sup>2</sup>, 39 di integrare la fine del v. 303 (οἴομαι, μὰ τὴν Ἀθηνᾶν, ἀλλ' ἔταίρ[αις ...]) con l'aggettivo προσφιλῆς, che quella di Furley 2015, 49 con comm. a p. 114 *ad loc.* il quale pensa a ἐπιχαρῆς, colgono il senso che doveva avere l'ultima parte della descrizione che Moschione dà di sé: “ma gradito alle etere”. Sul verso cfr. anche Gomme - Sandbach 1973, 485 e Lamagna 1994, 203, che citano il significativo parallelo di

sua gli sembra la chiara conferma del proprio fascino: οὐκ / εἴμ' ἀηδής (vv. 308-309). Moschione ricorda i tipici *milites* vanagloriosi anche nel continuo appoggiarsi al servo Davo, che lo asseconda e che, in linea con l'abitudine del parassita adulatore dell'ἀλαζών, non rinuncia a rimpinzarsi alla prima occasione che gli capita (al v. 288 dichiara: τὸ γαστρίζεσθ' ἀρέ[σ]κε[ι], ai vv. 545-546 Moschione sa che: ἄριστον αὐτοῖς καταλαβὼν προκείμενον / ἐγέμεζεν αὐτόν ["si è rimpinzato del pasto imbandito per loro che ha trovato"]). Agnoia aveva inoltre già fornito alcuni dettagli su Moschione compatibili con la *persona* comica del *miles*, presentandolo nel prologo come un giovane ricco, sempre ubriaco (v. 142 πλουτοῦντα καὶ μεθύοντ' αἰεί) e piuttosto sfrontato (v. 151 θρασυτέρου). Moschione stesso completa poi il suo ritratto come il più tipico soldato vanaglorioso quando Davo gli spiega il vero motivo del trasferimento di Glicera e crolla l'illusione che la ragazza si trovi in casa sua perché innamorata di lui. Il giovane perde le staffe e dall'amante eccessivamente sicuro di sé che era fino a un attimo prima diventa il padrone iroso che vuole far pagare al servo l'avergli fatto coltivare false speranze (vv. 345-346)<sup>591</sup>. Moschione attinge inoltre al lessico militare quando promette di ricompensare il servo Davo con due cariche, quella civile di προστάτης πραγμάτων Ἑλληνικῶν e quella militare di διοικητῆς στρατοπέδων (vv. 279-280 βούλομαι δὲ προστάτην σε πραγμάτων Ἑλλη[ν]ικ[ῶν] / [κα]ὶ διοικητ[ῆ]ν στρατοπέδων). In esse gli studiosi hanno voluto riconoscere un riferimento allo scenario politico-militare dell'età dei Diadochi<sup>592</sup> e hanno letto nella risposta del servo, che declina l'offerta a causa del pericolo di morte per uno che ruba che esse comportano (v. 281 ἀποσφά[τ]τουσιν εὐθύς "sgozzano all'istante"), l'allusione all'assassinio per mano di congiurati di Sicione, nel 314/313 a.C., di Alessandro, figlio di Poliperconte, che deteneva la carica di στρατηγὸς τῆς Πελοποννήσου<sup>593</sup>. I titoli menzionati da

---

Aristaen. I 8.4-5 ἀλλ' ἔστιν αὐτὸς περιπόθητος Ἄδωνις ταῖς ἐταίραις ("anzi, è un Adone molto desiderato dalle etere").

<sup>591</sup> Si noti l'insistente allitterazione di π al v. 346 περιπετεῖν [πο]εῖς με περίπ[α]τον πολ[ύ]ν τινα, che ci sembra dare un tocco di ironia alla reazione stizzita di Moschione che inveisce contro il servo.

<sup>592</sup> Ferrari 2001, 383 le traduce «ministro degli Interni e capo di stato maggiore», Blanchard 2013, 155 e 169 «directeur des affaires grecques et administrateur des camps» (sulla terminologia cfr. anche Lamagna 1994, 196 *ad vv.* 89-90).

<sup>593</sup> Per primo Schwartz 1929, 3-4 ha ipotizzato che si trattasse di un riferimento a tale fatto storico, la cui fonte è Diod. XIX 61.5. Pur sottolineando l'assenza di solide basi, gli studiosi in genere accolgono tale teoria (cfr. Gomme - Sandbach 1973, 482-483 *ad vv.* 280-281, Lamagna 1994, 37-39, 195-196 *ad vv.* 89-91, Arnott 1996a, 372, Ferrari 2001, 1001 e Blanchard 2013, 155), anche sostenendo che una datazione intorno al 314 si addice alla plausibile composizione della commedia in una fase iniziale della produzione di Menandro. Questa interpretazione storica dei vv. 279-281 è stata messa in discussione da Dixon 2005, 137, il quale ha invece proposto di individuare un appiglio cronologico nella scena dell'assalto della casa di Mirrine, che sarebbe stata una chiara allusione per gli spettatori all'assedio di Corinto condotto da Demetrio Poliorcete nel 303 a.C. (pp. 131-135 e 138-140). Tuttavia, come emerge dalle giuste osservazioni di Furley 2015, 36-37, 92-93 *ad v.* 125, 137 *ad v.* 483, nemmeno questa lettura storica della commedia poggia su fondamenta del tutto convincenti e, soprattutto, la genericità del riferimento di Agnoia all'aggravarsi della guerra e dei mali di Corinto ai vv. 125-126 ([καὶ τ]οῦ πολέμου καὶ τῶν Κορινθιακῶν κακῶν / [αὐ]ξανομένων) e l'allusività solo assai vaga a fatti storici che si può cogliere nel termine πολιορκία usato da Sosia al v. 483 fanno piuttosto credere che Menandro non volesse suggerire l'individuazione di un momento storico preciso. Come Furley (p. 38), saremmo però comunque più inclini a ritenere la *Perikeiromene* un'opera della maturità del poeta piuttosto che degli inizi, propendendo per una datazione verso la fine del periodo compreso tra il 315 e il 303, in cui Corinto fu contesa da Cassandro, Tolomeo e Demetrio Poliorcete e a una fase del quale vanno ricondotte le parole di Agnoia citate sull'aggravarsi della situazione della città.

Moschione non corrispondono con esattezza e il rinvio all'episodio storico non è certo, ma i vv. 279-280 restano testimonianza dell'appropriazione del lessico tecnico politico-militare anche da parte della *persona* del rivale. Infine, va meglio rilevata la prepotenza sfrontata di Moschione (accennata sopra con la citazione dell'aggettivo *θρασύτερος* usato per lui da Agnoia), altro tratto caratteriale che lo avvicina all'arrogante *miles* canonico. Di questo atteggiamento il personaggio dà prova quando passa apposta davanti alla casa del soldato in cui vive Glicera per sorprenderla sulla soglia e affrettarsi per abbracciarla e baciarla (lo racconta Agnoia ai vv. 152-156), ben sapendo che vive con Polemone ed è per lui come una moglie; persiste poi nell'intento di averla ed è Davo che deve fargli notare che forse bisogna tener conto della volontà della fanciulla (vv. 337-338 *τυχὸν ἴσως οὐ βούλεται, / [μανθ]ά[ν]εις* ["Forse non vuole, capisci"]). Tale comportamento ingiusto e refrattario al minimo pentimento del rivale rende di certo il pubblico più incline a simpatizzare per il sinceramente dispiaciuto Polemone<sup>594</sup>.

## II 4.2

### L'innalzamento del registro poetico

Una breve premessa (utile ai prossimi paragrafi e a quelli nella sezione su *γυνή* e *παλλακή*) è opportuna su quali siano le finalità, le modalità e gli effetti dell'elevazione poetica e in particolare del *παρατραγωδεῖν* di Menandro<sup>595</sup>. La questione è complessa e rimane ancora oggetto di dibattito degli studiosi: alle imitazioni, alle allusioni e alle dirette riprese della tragedia da parte del commediografo

<sup>594</sup> Accanto agli studiosi menzionati nella n. 586 e a Halliwell *ap.* n. 587,, sul personaggio di Moschione nella *Perikeiromene* e la sua opposizione a Polemone si vedano anche Fortenbaugh 1974, 436-437, Zagagi 1995, 48-49, Ireland 2010, 385-386, Cinaglia 2014a, 115-117, 143 e Blanchard 2013, 152.

<sup>595</sup> Intendendo il paratragedismo, con le parole di Zanetto 2014, 83, come «la 'messa in commedia' della tragedia [...] ogni volta che il poeta introduce nel discorso comico materiali o elementi che appartengono alla comunicazione tragica (e che sono percepiti come tali)». Tra gli studi che toccano più commedie e trattano diversi aspetti della ripresa del tragico in Menandro ricordiamo Sehrt 1912, Pasquali 1918b, 66-67, 72-77 (= 1986, 117-118, 124-129), Pertusi 1953, Fitton 1956 (tutti focalizzati sul debito di Menandro nei confronti della tragedia di Euripide), Webster 1960, 153-162, 167-175; 1974, 56-67, Lanowski 1965, Arnott 1968, 9-11 (che indica nella tragedia, soprattutto euripidea, una delle influenze della commedia menandrea, assieme alla Commedia di Mezzo e alla filosofia peripatetica), Sandbach 1970, 124-129, Lloyd-Jones 1971, 192-193 (= 1990, 22-23); 1971-1974, 257-259, Katsouris 1975a, 136-183 (che elenca le tecniche di caratterizzazione comuni alla tragedia e a Menandro); 1975b, Poole 1978, Hunter 1985, 114-136, Brenk 1987, 54-66 (che individua gli elementi linguistici che rendono lo stile menandreo paratragico), Hurst 1990 (= 2015, 73-103), Cavallero 1994, 83-89, Leurini 1994, Iversen 1998 (soprattutto le pp. 1-6, 15-19 e 226-233 contenenti la sua interpretazione dell'influenza della tragedia in Menandro, il quale «did not parody Tragedy in the way that Aristophanes did», ma ha ingaggiato la tragedia in un *agon* in cui «he rationalized tragic mythemes and then subverted tragic role-playing» [p. 16]. Cfr. anche le pp. 21-23 per una panoramica degli studi precedenti sull'uso della tragedia da parte di Menandro), Gutzwiller 2000 (che si concentra sulla funzione metateatrale della tragedia in Menandro), Omitowaju 2002, 156-159, Cusset 2003, 109-213, Hanink 2014, 271-273, il già citato Zanetto 2014, 88-102 e Martina 2016, III 14-15, 22-30 (con una rassegna delle varie forme di ripresa della tragedia). Sulla familiarità del pubblico di Menandro con la tragedia e sulla sua conseguente capacità di cogliere le riprese e le allusioni ad essa rimandiamo all'equilibrata sintesi di Martina 2016, III, 18-22.

sono state infatti date interpretazioni opposte. In generale, però, la creazione di una dimensione tragica può manifestarsi in esplicite citazioni di *loci* di tragedie, nell'inserimento di situazioni o episodi che rievocano paralleli tragici<sup>596</sup>, ma anche nell'utilizzo di linguaggio e metro che si addirebbero a scene del genere drammatico più serio, senza instaurare un dialogo diretto con una specifica tragedia, ma piuttosto sfruttando la drammaticità dello stile o delle situazioni che le caratterizzano tutte<sup>597</sup>. Poste queste basi condivise, di fronte ai passi che effettivamente presentano alcune di queste caratteristiche gli studiosi divergono nell'interpretare l'intento di Menandro nel tingere le *pathos* tragico e l'effetto che tale drammaticità doveva suscitare nel pubblico<sup>598</sup>. Gli uni ritengono che l'intrusione del tragico nel comico comporti sempre un esito umoristico e vi rilevano l'intento parodico dell'autore<sup>599</sup>; gli altri, dal canto opposto, sostengono che i toni tragici si adattino alle vicende dei personaggi e permettano l'autentica espressione dei loro sentimenti, senza alcun effetto ironico. Come hanno affermato e, avvalendosi di passi di più commedie, convincentemente dimostrato Webster e Sandbach<sup>600</sup>, nessuna delle due posizioni è valida in astratto e applicabile a tutti i casi. È necessario invece valutare le finalità della ripresa di un modello tragico o delle tonalità della tragedia caso per caso, come si tenterà di fare qui per le scene in cui sono coinvolti Trasonide e Stratofane e come si farà nella seconda parte di questo studio<sup>601</sup> per gli episodi dal sapore tragico di cui sono protagoniste le fanciulle.

### Trasonide

Abbiamo già commentato il monologo di apertura del *Misoumenos* (vv. 1-14) nel cap. II 3.2b, mettendo in luce come Menandro ne abbia fatto la piattaforma del capovolgimento della figura dello *στρατιώτης* della tradizione comica, in quanto viene presentato sulla scena con la maschera del soldato vanaglorioso ma con le parole, la disposizione d'animo e l'indole dell'innamorato, assorto nell'effusione delle sue *φροντίδες έρωτικάί* mentre conversa con la Notte, e calato in un *paraklausithyron* a rovescio in cui volontariamente rinuncia a varcare la porta (della sua stessa casa) dietro la quale c'è la ragazza che ama. Nulla di più lontano dai soldati sbruffoni che non fanno che esaltare le proprie imprese militari. A enfatizzare la gravità e la carica patetica delle parole di Trasonide contribuiscono i toni e gli echi tragici che connotano questo monologo, come è stato

<sup>596</sup> È il caso, soprattutto, delle scene di agnizione, come vedremo nel cap. III 4.1 sulle *παλλακαί*.

<sup>597</sup> Quest'aspetto è più volte ribadito da Iversen 1998, 5, 253 *et al.* e vd. anche Hanink 2014, 272.

<sup>598</sup> Una presentazione generale delle diverse posizioni degli studiosi è offerta da Sandbach 1970, 124, Katsouris 1975a, 152-156 e Martina 2016, III, 12-14.

<sup>599</sup> Su questa linea si attestano Cavallero 1994, 84 (per cui la comicità di Menandro non si basa sul farsesco e sulla satira diretta, bensì sulla capacità del poeta di sfruttare la complicità del pubblico, che riconosce le allusioni alla tragedia, per creare un contrasto umoristico tra esse e la commedia che egli mette in scena) e Krieter-Spiro 1997, 138-139, la quale comunque ammette che «Komik tragischen Stils je nach Sprecher verschieden sein kann» (p. 139). Anche Casanova 2014c, 140-142 sottolinea l'opportunità di dare il giusto peso al carattere ridicolo del comportamento dei personaggi menandrei, a fianco del rilievo dato agli elementi di serietà. Per una posizione che invece mette l'accento sulla carica emozionale veicolata dal registro tragico piuttosto che sull'effetto comico cfr. *e.g.* Willi 2014, 181.

<sup>600</sup> Webster 1960, 155-156; 1974, 66-67, Sandbach 1970, 124.

<sup>601</sup> Nel cap. III 4.1.

diffusamente rilevato dagli studiosi<sup>602</sup>; la funzione che tale ripresa di moduli della tragedia svolge nella caratterizzazione di Trasonide merita però di essere discussa.

Il metro di questi quattordici trimetri è regolare, del tutto in linea con le limitazioni del genere tragico: soltanto cinque di questi quattordici versi contengono dei piedi soluti (incluso nella somma il v. 8 corrotto)<sup>603</sup>, nessuna delle soluzioni presenti viola l'*usus* dei tragediografi e tutti i versi presentano una cesura pentemimere o eptemimere. Al metro si accompagna la presenza di alcuni elementi lessicali che appartengono più tipicamente al genere tragico<sup>604</sup>. Ha particolare forza evocativa della tragedia l'aggettivo *δυσποτμώτερον*, con cui Trasonide chiede se ci sia un innamorato "più disgraziato" di lui (v. 5 ἀρ' ἐρώντα δυσποτμώτερον); *δυσποτμος* non è infatti attestato altrove in commedia<sup>605</sup> e ricorre in tragedia in riferimento a personaggi che hanno sperimentato una sorte infelice, sia come epiteto (cfr. *e.g.* Aesch. *Pr.* 119; Eur. *Or.* 1078) che come allocuzione (cfr. Soph. *O.T.* 1068; 1071), oppure associato a una cosa nefasta, a un male o a una condizione dolorosa (cfr. *e.g.* Soph. *O.T.* 888; Eur. *Ph.* 1348). Anche ἀθλιώτερον del verso precedente (vv. 4-5 ἀρ' ἄλλον ἀνθρώπων τιν'

<sup>602</sup> Cfr. in particolare Webster 1974, 64 (per cui in questo modo «Menander underlines the seriousness»), Del Corno 1975, 23-24 (p. 24: «il travaglio di questo patetico eroe non ammette il ridicolo»), Bornmann 1980, 161 e Krieter-Spiro 1997, 138-139 (secondo la quale, in particolare, l'inizio del *Misoumenos* costituisce uno dei pochi casi in cui la presenza dell'elemento comico nel tono tragico è poco marcata e il protagonista ottiene la *sympatheia* degli spettatori).

<sup>603</sup> Sono i vv. 2 (anapesto in parola trisillabica in I sede e tribraco in IV), 5 (tribraco in I), 7 (dattilo in III), 8 (in cui il corrotto ἀμφοτερας tradito dà un comune dattilo in I sede) e 10 (anapesto [con la prepositiva παρ'] in I sede).

<sup>604</sup> Essi sono comunque accostati a termini propri del lessico comico, come τῷ στενωπῷ del v. 7 (per cui cfr. Hegesipp. *Adelphoi* fr. 1.23 e Pherecr. fr. 113.4), l'associazione, sempre al v. 7, di περιπατῶ agli avverbi ἄνω κάτω (per cui cfr. Ar. *Lys.* 709 e Alex. fr. 151.2, ma anche Luc. *Navig.* 22) e λαλέω del v. 14r (cfr. *e.g.* Ar. *Ec.* 120 e *Nub.* 1054, Anaxandr. *Hoplomachos* fr. 36 e Men. *Sam.* 254). Per quanto riguarda ἐμμανέστατα, con cui Trasonide connota la passione amorosa a cui deve resistere trattenendosi dall'entrare in casa da Cratea (vv. 11-12 τοῦθ' ὡς ἄν ἐμμανέστατα / ἐρών τις ["come uno che ama nella maniera più folle"]), va notato che ἐμμανής ricorre in tragedia, ma a qualificare, ad esempio, la follia indotta dalla vendetta di un dio (come quella provocata in Oreste dalle Erinni in Eur. *El.* 1253-1254, quella che esse potrebbero pericolosamente instillare nei giovani ateniesi nelle parole di Atena in Aesch. *Eu.* 858-860 e la pazzia provocata in Dioniso da Era in Eur. *Cycl.* 3), il furore invasato delle Baccanti (in Eur. *Bacch.* 1093-1094) o la follia suscitata in Clitemnestra dalla paura di essere colpita dalla vendetta di Oreste (in Soph. *El.* 294-295). Tuttavia, alla luce del significato che ἐμμανέστατα ha nel monologo di Trasonide sarà più utile rilevare che l'aggettivo è diffuso in prosa con significati legati alla pazzia o alla perdita dell'autocontrollo; in particolare, ἐμμανής è associato alla passione amorosa in Plut. *Arat.* 17.1 (πάθει τῶν ἐμμανεστάτων ἐρώτων) e a un grande desiderio in Pomp. 21.5 (οὐ γὰρ ἔστιν οὐτινος ἐμμανέστερον ὁ Ῥωμαίων ἠράσθη δήμος [...] ἢ τὴν ἀρχὴν αὐθις ἐπιθεῖν ἐκείνην). In commedia, l'aggettivo ha altre due occorrenze nella *Samia* menandrea, in cui sono definiti pazzi e fuori di sé Demea che si precipita in casa dopo aver cacciato la concubina Criside e le chiude la porta in faccia (ai vv. 415-416 lo descrive Criside: μεταξύ μ' ὡσπερ ἐμμανής ἐπεισπεσῶν / ἔξωθεν ἐκκέλεικε) e Nicerato che si lancia fuori di casa sconvolto per aver visto la figlia allattare il bambino di Moschione (è lui stesso a definirsi ἐμμανής ai vv. 533-534: [...] διὰ θυρῶν ἐπέιγομαι / ἐμμανής ἀπροσδοκῆτῳ καρδίαν πληγείς ἄχει); in quest'ultimo caso, tuttavia, in virtù della sua compatibilità con la dizione tragica l'aggettivo non stona con la solennità data ai versi dal sostantivo ἄχος (per cui si noti anche l'iperbato con ἀπροσδοκῆτῳ) che ha forti risonanze poetiche (cfr. Eur. *Hipp.* 1462-1463 ἄχος [...] / ἦλθεν ἀέλπτως e *El.* 1271 ἄχει πεπληγμένοι) e dall'esclamazione ὦ τάλας ἐγώ, τάλας che apre la frase di Nicerato al v. 532 e che è una tipica formula di autocompatimento tragica (cfr. Soph. *Ai.* 981 e *O.C.* 847 e Eur. *Andromeda* fr. 122.10).

<sup>605</sup> L'aulico sostantivo *δυσποτμία* compare, in Menandro, nell'esclamazione del cuoco di *Asp.* 225 ("Che sfortunata!"), con chiara valenza comica.

ἀθλιώτερον / έόρακας; [“hai mai visto un uomo più infelice di me?”]) ha una certa aura di patetismo tragico, enfatizzata dall’assonanza che creano i due lunghi comparativi chiudendo i vv. consecutivi 4 e 5 in rima<sup>606</sup>. Il superlativo relativo dell’aggettivo ἄθλιος ricorre infatti sulla bocca di molti personaggi euripidei nell’affermazione che non esiste nessuno più sventurato di loro, da Menelao (*Hel.* 804 οὕτως ἄν εἶην ἀθλιώτατος βροτῶν) a Ifi (*Suppl.* 1076), da Ecuba (*Hec.* 423 e 81) a Medea, che include l’intero genere femminile nel primato della disgrazia (*Med.* 231)<sup>607</sup>; nella stessa forma del comparativo e inserito all’interno di una domanda retorica ἄθλιος si trova nel lamento di Elena in Eur. *Hel.* 594: οἷ ἔγω· τίς ἡμῶν ἐγένετ’ ἀθλιωτέρα; (“Povera me, chi è mai stato più infelice di me?”)<sup>608</sup>. Tuttavia, nella lettura del discorso di Trasonide come tipica espressione di un innamorato della *Nea* (tanto nella forma di monologo iniziale pronunciato nella notte quanto nel contenuto) proposta nel cap. II 3.2b si è messo in evidenza come anche la sconsolata dichiarazione della propria insuperabile infelicità sia un motivo ricorrente nei lamenti degli innamorati comici, nell’incipit (adesp. com. fr. 1084.1-2 δεινότε[ερ]ῆς τις πέπονθε τῶν ἐν τῇ πόλει / ἐμοῦ;) o meno (*Asp.* 292-293 οὐδὲ εἶς / τούτων γὰρ οὕτως ἠτύχηκεν ὡς ἐγώ [parla il giovane innamorato Cherea] e *Per.* 535-536, οὐδένα νομίζω τῶν τοσούτων ἄθλιον / ἄνθρωπον οὕτως ὡς ἐμαυτὸν ζῆν ἐγώ [parla il rivale in amore Moschione]) del dramma<sup>609</sup>.

Un’osservazione simile si è già accennata anche a proposito dell’invocazione alla Notte. Da un lato, infatti, si è messo in luce che anch’essa sembra ricorrentemente associata all’espressione delle pene amorose degli innamorati della Commedia Nuova (cfr. i già citati adesp. com. fr. 1084.4-5 [= Men. fab. inc. 6.4-5] e Plaut. *Merc.* 3-5<sup>610</sup>), dall’altro i paralleli dell’*Elettra*, dell’*Oreste*, dell’*Ecuba* e dell’*Andromeda* richiamati rendono l’allocuzione ὦ Νύξ con cui Trasonide apre la commedia e il lamento che pronuncia rivolgendosi ad essa la chiara eco di un motivo tipico della tragedia euripidea. Certamente l’allusione tragica ben si addice e accresce la mesta gravità delle pene di Trasonide, che vive come un vero e proprio dramma la sua condizione di innamorato respinto. Quando però si considera che si tratta delle parole di un soldato di commedia, si possono cogliere in questi riecheggiamenti di Euripide una nota di comicità per il fatto che l’innamorato Trasonide pretenda di

<sup>606</sup> Sulle tipologie di rime e di assonanze e consonanze a fine verso in Menandro vd. Feneron 1974, 81-85.

<sup>607</sup> Quest’ultimo passo euripideo sarà ripreso da Teodette in *Alkmeon* fr. 1a.2 Sn. (sul confronto con il verso della *Medea* cfr. Stephanopoulos 2013, 68).

<sup>608</sup> Naturalmente ἀθλιώτερος e ἀθλιώτατος sono anche impiegati da altri personaggi o dal coro per descrivere la *persona* oltremodo infelice che compatiscono: cfr. e.g. Soph. *O.T.* 1204 e Eur. *Med.* 818, *H.F.* 1015 e *Phoen.* 1979 e 1695.

<sup>609</sup> A questi passi (contestualizzati meglio nelle loro commedie nel cap. II 3.2b) si possono aggiungere Men. *Chalkeia* fr. 400.1-2, in cui il parlante innamorato è però un vecchio (οὐκ ἄν γένοιτ’ ἐρώντος ἀθλιώτερον / οὐθὲν γέροντος πλὴν ἕτερος γέρων ἐρών) e due *loci* in cui non è per amore che i personaggi si definiscono i più infelici con l’aggettivo ἀθλιώτερος: i frammentari vv. 90-91 della *Samia*, in cui Moschione (che comunque ricopre il ruolo del giovane innamorato nella vicenda) si dice ἀθλιώτερον / ... ]πάντων pensando al duro compito di dire la verità al padre che lo attende (è questo l’οὐ γὰρ μέτριος ἀγών di cui parla al v. 95), e l’inc. fab. fr. 819, in cui il parlante lamenta che chi è padre è la persona più misera (οὐκ ἔστιν οὐδὲν ἀθλιώτερον πατρός, / πλὴ ἕτερος, ἄν ἡ πλειόνων παίδων πατήρ).

<sup>610</sup> Si è visto che è perlomeno ambientato di notte anche il lamento del neosposo dell’adesp. com. fr. 1115.

innalzare le sue pene d'amore alle alte sofferenze dei modelli tragici<sup>611</sup>, oppure un elemento di ironia dal momento che le figure della tragedia a cui si allinea il militare sono tutte eroine femminili<sup>612</sup>; soprattutto, però, riteniamo che vada colto come Menandro in questo monologo abbia unito toni e accenti della tragedia a elementi che contraddistinguono il lamento del giovane innamorato della commedia, affinché la metrica e gli aggettivi tragici e gli echi delle eroine euripidee che invocano la Notte esaltassero con la loro drammaticità patetica la novità della caratterizzazione di Trasonide come innamorato con il *πρόσωπον* del soldato. L'attingere al tragico è dunque un altro degli strumenti con cui Menandro plasma la caratterizzazione di Trasonide sul rovesciamento degli schemi della commedia.

### Stratofane

Nel cap. 3.2a abbiamo già avuto modo di accennare al racconto che l'eleusino fa a Smicrine ai vv. 176-271 del IV atto del *Sikyonios* e alla chiara allusione che contiene ai vv. 866-956 dell'*Oreste*, una delle tragedie euripidee più famose nell'antichità e certo familiare al pubblico ateniese di Menandro<sup>613</sup>. Nel dramma di Euripide un messaggero riporta il verdetto dell'assemblea locale che è decisivo per le sorti dei personaggi coinvolti, Oreste ed Elettra; altrettanto importante nell'economia della vicenda comica è il giudizio popolare riportato dall'eleusino che riguarda Filumena e i due rivali che se ne contendono i favori, Stratofane e Moschione. Nel rendere palese la ripresa dell'episodio euripideo si aggiungono a tale analogia situazionale la citazione esplicita di *Or.* 920 *αὐτυργός, οἴπερ καὶ μόνοι σῶζουσι γῆν* ("un contadino, di quelli che da soli salvano il paese") nel v. 182 del *Sikyonios* [*δημο*]τικός, οἴπερ καὶ μόνοι σῶζουσι γῆν ("un democratico, di quelli che da soli salvano il paese")<sup>614</sup>, la

<sup>611</sup> Così Poole 1978, 59-60 e Cavallero 1994, 87, secondo il quale «la figura compasible de Thrasonides [...] no llega a penetrar el campo trágico con su monólogo, pues su autocompasión, su incomprensión de los hechos y, sobre todo, su autocompasión, lo hacen una figura simpática pero alejada de la heroicidad de la tragicidad».

<sup>612</sup> Questo aspetto è sottolineato da Cusset 2003, 139.

<sup>613</sup> Perlomeno il pubblico più colto avrà dunque riconosciuto l'allusione al modello tragico. Gli studiosi in genere sottolineano la facilità con cui gli spettatori devono aver colto il parallelo rappresentato dall'*Oreste* (cfr. e.g. Arnott 1968, 11, Poole 1978, 61 e Cavallero 1994, 87), ma non manca chi (*in primis* Lloyd-Jones 1971, 192 [= 1990, 22]) evidenzia l'opposto, ossia che non tutti gli ascoltatori potessero individuare la ripresa di quella specifica tragedia. Comparazioni più o meno estese delle due scene e diverse valutazioni sono fornite da Barigazzi 1965b, 23-27, Handley 1965b, 47-49 e 1970a, 22-23 (= 2001, 39-40), Kassel 1965b, 8-9 (= 1991, 279-280), Lloyd-Jones 1971, 192-193 (= 1990, 22-23), Ricciardelli 1966, 212-214, Marzullo 1967, 58-59, Arnott 1968, 10-11, Sandbach 1970, 128-129, Gomme - Sandbach 1973, 650-653, Webster 1974, 64, Katsouris 1975b, 29-54, Poole 1978, 61-62, Hunter 1985, 129-130, Hurst 1990, 102 (= 2015, 82), Belardinelli 1994, 54-56, 158-166 e 177-178, Ferrari 2001, 1029-1030 e soprattutto 2008, 65-67, Cusset 2003, 201-210, Blanchard 2009, XXXV-XXXVII, Hanink 2014, 272, Carpanelli 2016, 189-194, Martina 2016, III, 151-173 e Tedeschi 2017, 132.

<sup>614</sup> L'espressione *σῶζειν γῆν* in particolare è cara a Euripide che la usa in altri due passi (*Ph.* 1089 e *Erechtheus* fr. 370.77). Sempre in poesia il nesso si trova anche in Theogn. I 867. Accogliendo l'integrazione [*δημο*]τικός di Handley 1965b, 49 *ad v.* A.5 si immagina che Menandro nel riprendere il verso euripideo abbia sostituito all'*αὐτυργός* la figura di un [*δημο*]τικός, alterando la condizione sociale del messaggero rispetto a quella del cittadino che prende la parola in difesa di Oreste: quest'ultimo è un coltivatore in proprio, un esponente del ceto medio dei piccoli proprietari terrieri, mentre l'eleusino è un cittadino di orientamento filo-democratico che si mantiene con i tre oboli statali e, come racconta lui stesso ai vv. 183-186, di tanto in tanto ottiene una porzione di carne di vitello dalla distribuzione che ne fa un compaesano (cfr. Ferrari 2001, 1029-1030; 2008, 66-

ripresa *verbatim* dell'inizio della *ρήσις* del nunzio dell'*Oreste*, *ἐτύγχανον μὲν* completata da *βαίνων* all'inizio del verso successivo: "mi capitava di venire" [*Or.* 866-867 - *Sik.* 176-177])<sup>615</sup> e l'impostazione stessa del lungo racconto ininterrotto da parte di un nunzio esterno alla vicenda, che è un modulo tipicamente tragico. Quanto a quest'ultimo aspetto, in particolare, il resoconto dell'eleusino si può confrontare con l'altra trasposizione in sede comica di cui è stato oggetto il discorso dell'ἄγγελος dell'*Oreste*: il racconto di Cremete della discussione e della delibera del popolo ateniese circa la salvezza della città ai vv. 383b-459b delle *Ecclesiazuse* di Aristofane. Come la *ρήσις* del nunzio di Euripide inizia con l'immagine della folla che siede sul colle di Argo (*Or.* 871 *ὀρώ δ' ὄχλον στείχοντα καὶ θάσσοντ' ἄκραν*), così Cremete introduce l'immagine della ressa che si riunisce sulla Pnice (*Ec.* 383b-384 *πλείστος ἀνθρώπων ὄχλος, / ὅσος οὐδεπώποτ' ἦλθ' ἀθρόος εἰς τὴν Πύκνα*); poi, sulla falsariga della tragedia, anche il nunzio delle *Ecclesiazuse* riporta le diverse opinioni che hanno espresso i cittadini in merito alla situazione. Come è tipico delle allusioni e delle riprese del genere tragico da parte di Aristofane, anche il passo delle *Ecclesiazuse* si configura come una parodia della scena euripidea presa a modello. Uno degli aspetti che contribuiscono a rendere comica la ripresa dell'episodio è l'attiva partecipazione di Blepiro, il destinatario del racconto che interviene di frequente spezzando il

---

67). L'ipotesi di Handley ha avuto il sostegno di molti studiosi (Marzullo 1967, 56, Gallavotti 1972<sup>2</sup>, 27 *ad v.* 731, Gomme - Sandbach 1973, 651 *ad v.* 182 e Belardinelli 1994, 162 *ad v.* 182), mentre Barigazzi 1965b, 24 e Kells *ap.* Handley 1965b, 49 propongono per l'integrazione *ἐργα*τικός. A questa precisazione, da parte del personaggio, della fazione politica sostenuta gli studiosi hanno dato interpretazioni diverse: Guida 1974, 225, ad esempio, vi ha colto un indizio della messa in scena del *Sikyonios* nel periodo della restaurazione democratica ad Atene tra la caduta di Focione e l'ascesa di Demetrio Falereo (ossia tra il 318 e il 317a.C.), mentre Ferrari 2008, 68 preferisce vedervi «la spia di un orientamento ben radicato nella fisionomia intellettuale del nostro poeta». Il significato politico dell'autodescrizione dell'eleusino come *δημοτικός* è stato accostato e commentato in relazione alla definizione di *ὀλιγαρχικός* che era stata data all'interlocutore Smicrine, destinatario del racconto su Stratofane e Filumena, al v. 156. Smicrine era stato definito così (*ὀλιγαρχικός γ' εἶ καὶ πονηρός, Σμ[ικρίνη]*) dal suo interlocutore (evidentemente filo-democratico) dei versi precedenti, variamente identificato dagli studiosi nel vecchio Chichesia, nel parassita Terone o nell'eleusino stesso (per le molte ipotesi avanzate sulla dibattuta questione rimandiamo a Belardinelli 1994, 145-148, dopo la quale si sono espressi anche Arnott 2000, 240-241, Ferrari 2001, 1028, Lape 2004, 220 e Blanchard 2009, 13). Smicrine viene definito "reazionario" da questo personaggio dopo essersi scagliato contro di lui chiamandolo "plebe piena di stupidità" e "miserabile" perché si è lasciato conquistare dalle lacrime e dalle suppliche del soldato (vv. 150-152 *ὄχλος εἶ φλυάρου μεστός, ὦ πονηρὲ σύ, / δίκαια τὸν κλάοντα προσδοκῶν λέγειν / καὶ τὸν δεόμενον*). Secondo Smicrine, infatti, una tale deliberazione, per essere equa, doveva essere presa da un piccolo gruppo di persone: *τοῦ δὲ μηδὲ ἐν ποεῖν / ὑγιᾶς σχεδὸν ταῦτ' ἐστὶ νῦν τεκμήριον / οὐ κρίνεθ' ἀλήθεια τοῦτον τὸν τρόπον, / ἀλλ' ἐν ὀλίγῳ πολλῶ γε μᾶλλον συνεδρίῳ* (vv. 152-155: "ora questa è la prova che comportamenti del genere non danno alcun buon risultato; la verità non si giudica in questo modo, ma molto meglio in un piccolo consesso"). A prescindere dall'identificazione di questa figura e da letture più propriamente politiche dei personaggi coinvolti, ci limitiamo a osservare che la dichiarazione iniziale di essere filo-democratico risulta confermata dalla soddisfazione che l'eleusino lascia trasparire nel suo racconto riguardo al comportamento e alla decisione finale della gente (cfr. Gomme - Sandbach 1973, 651 *ad v.* 182 e Lape 2004, 220-221).

<sup>615</sup> Tuttavia, le direzioni seguite dai due per giungere al luogo di riunione sono opposte: l'ἄγγελος tragico giunge dalla campagna alla città, mentre l'eleusino si imbatte nella folla nel tragitto verso la campagna, dove si reca per ricevere una parte delle carni del vitello sacrificato da un uomo del suo stesso demo. La chiusa del racconto dell'eleusino (vv. 270-271 *τ[ὰ δ' ὕστερα] / οὐκέτι λέγειν ἔχοιμ' ἄν. ἀλλ' ἀπέ[ρχομαι]* ["Il [seguito] non sono in grado di raccontarlo perché [mi allontanai]"]) richiama invece la conclusione del discorso del frigio in *Or.* 1498-1499 (*τὰ δ' ὕστερ' οὐκέτ' οἶδα· δραπέταν γὰρ ἔξ- / ἐκλεπτον ἐκ δόμων πόδα*).



discorso del nunzio e rendendolo così più leggero e variato. Quando invece Menandro riecheggia Euripide, il suo intento non è parodico, ma è piuttosto quello di creare un'atmosfera seria e solenne, che accentui il *pathos* delle parole e del comportamento di Stratofane e rispecchi la crucialità degli eventi raccontati per il suo futuro. Tuttavia, anche in questo caso il pubblico avrà certamente colto dell'ironia nella ben diversa rilevanza che rivestono le questioni discusse dai due assembramenti di persone. Se infatti nella tragedia una vera e propria assemblea cittadina di Argo decide le sorti del principe Oreste e il verdetto è la condanna a morte di lui e della sorella Elettra per l'uccisione di Clitennestra, nel demo di Eleusi oggetto del dibattito del popolo, che solo per caso si trova presso i propilei del santuario, sono invece lo status sociale e il futuro marito di una comune ragazza, accompagnata da un servo e contesa tra due innamorati. Inoltre, rispetto alla partecipazione interessata del nunzio di Euripide, che si reca in città appositamente per avere notizie sulla sorte dei figli di Agamennone cui è sempre stato devoto (cfr. vv. 868-869), il fatto che invece l'eleusino menandro si trovi casualmente a passare davanti al santuario mentre va a prendere parte alla distribuzione della carne di un magro vitello (tanto che i partecipanti si sarebbero lanciati in impropri) rende grottesca la cornice narrativa del racconto, che non stonerebbe in una commedia dell'*Archaia*<sup>616</sup>. La rievocazione della tragedia di Euripide tanto nella inusitata lunghezza della sequenza narrativa quanto nei suoi contenuti non ha però alcun intento parodico nei confronti del tragediografo<sup>617</sup>.

Nello scenario impostato su questo paradigma tragico il soldato protagonista dà prova del suo amore e del suo carattere, descrivendo come abbia allevato, rispettato e conservato vergine Filumena, meritando così che gli sia data in sposa. Menandro riesce a far sentire il sentimento che il soldato nutre per Filumena riportando le sue parole all'interno del racconto dell'eleusino, sfruttando la stessa tecnica del dialogo riportato con cui costruisce il racconto di Geta contenente la dichiarazione d'amore di Trasonide nel *Misoumenos*. In particolare riportiamo i vv. 235-243:

“ ... οἰκέτης ἦν τοῦ πατρὸς  
 αὐτῆς, ἐμὸν δ' ὄντ' ἀποδίδωμι τῇ κόρῃ·  
 τροφεῖ' ἀφήμ', οὐδὲν ἀξιῶ λαβεῖν.  
 εὐρισκέτω τὸν πατέρα καὶ τοὺς συγγενεῖς·  
 οὐκ ἀντιτάττομ' οὐθέν”. “εὖ γ’”. “ἀκούσατε  
 καὶ τὰμὰ δ', ἄνδρες. ὄντες αὐτοὶ κύριοι  
 ταύτης (ἀφείται τοῦ φόβου γὰρ ὑπὸ γ' ἐμοῦ)  
 πρὸς τὴν ἰέρειαν θέσθε καὶ τηρησάτω  
 ὑμῖν ἐκεῖνη τὴν κόρην”.

[... era il servo] di suo padre,  
 e ora che è mio, lo cedo alla ragazza;

<sup>616</sup> L'effetto ironico ricercato da Menandro nel contrasto tra gli echi tragici e una vicenda drammatica tipicamente comica è messo bene in luce da Arnott 1968, 11, Lloyd-Jones 1971, 193 (= 1990, 22), secondo il quale gli spettatori in grado di percepire l'allusione tragica coglievano un «gentle, ironic humour, that will increase their pleasure», Cavallero 1994, 87 e Carey 2013, 98.

<sup>617</sup> Cfr. Sandbach 1970, 129: «there is no attempt to make fun of Euripides».

condono il compenso per averla allevata, non rivendicherò nulla.  
 Trovi suo padre e i suoi familiari;  
 non opporrò nessuna resistenza”. “Bene!”. “Ma ascoltate  
 anche la mia proposta, amici. Dal momento che siete voi stessi i suoi tutori  
 (è infatti libera dal timore che le veniva da me)  
 affidate la ragazza alla sacerdotessa,  
 che la protegga per voi”.

La sequenza di cinque proposizioni brevi collegate in asindeto (vv. 236-239), l’allocuzione agli astanti (v. 240) e l’insistere degli imperativi (vv. 239 e 242, ma presenti anche nei successivi vv. 254 e 256) si accordano con la forte emozione del soldato innamorato, che si rispecchia anche nel patetismo della sua gestualità descrittici dal messaggero (come si è visto, Stratofane scoppia in un pianto a dirotto, si prende i capelli ed emette un sordo lamento)<sup>618</sup> ed è in piena consonanza con il richiamo alla drammatica vicenda di Oreste che fa da sfondo a tutto il racconto. L’aspetto principale della caratterizzazione linguistica di Stratofane che inizia a emergere da questi versi è però l’efficacia persuasiva del ragionamento. Esso è infatti costruito premettendo alla richiesta al popolo di affidare Filumena alla sacerdotessa una serie di dimostrazioni del fatto che egli voglia il suo bene: prima due provvedimenti concreti, la cessione del servo Dromone e la rinuncia al compenso che gli spetta per averla allevata, poi l’espressione del desiderio che possa ritrovare i genitori. Queste parole provano agli ascoltatori dell’assemblamento la sincerità del sentimento di Stratofane per la ragazza e gli guadagnano la loro approvazione, espressa al v. 239. Stratofane può allora passare alla formulazione della sua proposta, che introduce con un’efficace allocuzione ai cittadini giudicanti (vv. 239-240) formata dal vocativo ἄνδρες e dall’esortazione all’ascolto (ἀκούσατε), tipica *iunctura* iniziale di periodo nelle orazioni<sup>619</sup>, e con il riconoscimento del loro ruolo di tutori di Filumena (v. 240 κύριοι). Anche la richiesta del soldato, che gli ha attirato la benevolenza dei cittadini ascoltatori (vv. 243-244 πολλήν τινα / τοῦθ’ [...] εὖνοιαν εἴλικουσ’), è accolta con esclamazioni di approvazione e con l’esortazione a proseguire (vv. 244-245 ἀνέκραγον· / “ὀρθῶς γε” πάντες, εἶτα “λέγε” πάντες πάλιν). Stratofane riprende dunque la ῥήσις, continuando con lo stesso procedere argomentativo ai vv. 246-257:

“Σικυώνιος τὸ πρότερον εἶναι προσεδόκων  
 κἀγὼ· πάρεστι δ’ οὐτοσί μοι νῦν φέρων  
 μητρὸς διαθήκας καὶ γένους γνωρίσματα·  
 οἶμαι δὲ καὐτός, εἴ τι τοῖς γεγραμμένοις  
 τούτοις τεκμαίρεσθαί με πιστεῦσαί τε δεῖ, 250  
 εἶναι πολίτης ὑμέτερος. τὴν ἐλπίδα  
 μήπω μ’ ἀφέλησθ’, ἀλλ’, ἂν φανῶ τῆς παρθένου  
 κἀγὼ πολίτης, ἦν ἔσωσα τῷ πατρὶ,  
 ἐάσατ’ αἰτῆσαί με τοῦτον καὶ λαβεῖν·  
 τῶν ἀντιπραπτόντων δ’ ἐμοὶ τῆς παρθένου 255

<sup>618</sup> Già messo in luce nel cap. II 3.2a dedicato ai ritratti dei soldati nelle parole degli altri personaggi.

<sup>619</sup> Cfr. e.g. Xen. An. III 2.34, Dem. 19.39 e Din. 4.80.

μηθεις γενέσθω κύριος πρὶν ἂν φανῆ  
ἐκεῖνος”.

“Anche io in passato pensavo di essere di Sicione;  
ora però questo qui che mi sta accanto tiene  
il testamento di mia madre e gli oggetti che provano le mie origini;  
se dunque devo prestar fede a quanto è testimoniato da questo scritto  
credo di essere anch'io vostro cittadino. Non privatemi  
di questa speranza, ma se risulterà che anche io sono cittadino  
come questa fanciulla, che ho conservato in salute e vergine a suo padre,  
permettete che gli chieda di averla in sposa;  
e nessuno di quelli che mi si oppongono  
sia fatto tutore della ragazza prima che si ritrovi  
il padre”.

Anche la seconda richiesta avanzata dal soldato, ovvero la possibilità di chiedere in moglie Filumena una volta che avrà trovato suo padre e senza che venga affidata a qualcun altro nel frattempo, è preceduta da un'efficace combinazione di dati fattuali e strategie retoriche ed è formulata solo al v. 254. Il primo argomento, ossia il nuovo status di cittadino di Stratofane, è fondamentale in quanto costituisce il presupposto del suo eventuale matrimonio con la ragazza; di qui la ripetizione ravvicinata del concetto ai vv. 251 e 253<sup>620</sup> e l'insistenza sulle prove dell'essere πολίτης che il *miles* può addurre, indicandole a dito: il testamento della madre adottiva e gli oggetti con cui era stato ceduto a lei dai veri genitori (v. 248), che il servo lì presente tiene in mano (v. 247 πάρεστι δ' ούτοσί μοι νῦν φέρων) a testimonianza visiva della verità della dichiarata cittadinanza. Segue l'appello diretto al popolo, pregato di non infrangere le sue speranze (vv. 251-252)<sup>621</sup> e rafforzato da un'ulteriore rassicurazione sul suo trattamento della ragazza, che sta per essere restituita vergine al padre (v. 253 ἦν ἔσῳσα τῷ πατρί). La risposta degli astanti è di nuovo positiva: “ὀρθῶς καὶ δίκαι’, ὀρθῶς” (v. 257). Così, a differenza di Oreste, condannato a morte dall'assemblea locale per il matricidio commesso, il comandante del *Sikyonios* esce vincitore dal dibattito, mentre l'avversario Moschione viene allontanato dal consesso dei presenti. Prima, però, Moschione si lancia di nuovo in avanti (v. 259 ἐκεῖνος ἐξαίφνης τε παραπηδᾷ πάλ[ιν]) e ai vv. 260-263 biasima la credulità dei cittadini, che si sono lasciati convincere dall'improvviso ritrovamento del testamento e permettono che Stratofane si porti via la ragazza (ovvero ottenga il permesso di chiederla in sposa):

[...] “ταυτὶ συμπέπεισθ' ὡς ούτοσι  
νῦν ἐξαπίνης εἴληφε διαθήκας ποθέ[ν,]  
ἐστὶ τε πολίτης ὑμέτερος, τραγωδίᾳ  
κενῆ τ' ἀγόμενος τὴν κόρην ἀφήσετ[αι;”]

<sup>620</sup> Lo status cittadino dà inoltre a Stratofane il vantaggio di potersi porre sullo stesso piano degli ascoltatori, come egli ribadisce unendo a πολίτης il possessivo ὑμέτερος al v. 251 e κἀγὼ al v. 253.

<sup>621</sup> La preghiera τὴν ἐλπίδα / μήπω μ' ἀφέλησθ' ha un parallelo significativo nell'oratoria nell'esortazione di Eschine in 2.179: πάρεσιν [...] πατήρ μὲν, οὐ τὰς τοῦ γήρωσ ἐλπίδας μὴ ἀφέλησθε “è qui presente mio padre, che vi prego di non privare delle speranze della sua vecchiaia”.

Nel tentativo di svelire il carattere autentico del discorso e dei sentimenti del soldato, Moschione li denuncia τραγωδία κενή<sup>622</sup> (“una vuota tragedia”), un’esagerazione melodrammatica da cui il popolo si sarebbe lasciato abbindolare. Nell’espressione si può cogliere un’indicazione esegetica metateatrale del commediografo, dalla quale la ripresa dell’*Oreste* che ha fornito l’impostazione narrativa del discorso di Stratofane risulta ribadita, quasi dichiarata dallo stesso narratore eleusino. τραγωδία κενή non è infatti una critica di Menandro alla tragedia euripidea che ha fatto da modello<sup>623</sup>: la definizione andrà piuttosto interpretata in riferimento alla ripresa di essa nel *Sikyonios*. Non sfugge allora il sarcasmo con cui Menandro sta di fatto definendo l’allusione dei propri versi all’episodio euripideo un’inutile esagerazione, mettendo in rilievo la sfumatura ironica presente nella ripresa dell’*Oreste* all’interno del ben diverso contesto, tipico della Commedia Nuova, di una rivalità amorosa.

Infine, il soldato del *Sikyonios* è protagonista di un episodio che costituisce un motivo tipico delle trame di Euripide ed è, nella commedia menandrea, la tipologia scenica in cui i toni tragici acquistano maggior serietà: il momento dell’ἀναγνώρισις<sup>624</sup>. L’episodio del riconoscimento tra Stratofane e i veri genitori, Smicrine e la moglie (i vicini di casa del soldato), è un raro esempio di ἀναγνώρισις menandrea al maschile<sup>625</sup>, ma ci è purtroppo giunto in stato molto frammentario (si estende dalla lacuna che precede il v. 280 al v. 311). Non è perciò possibile ricostruire nel dettaglio la dinamica del dialogo tra i tre personaggi in scena<sup>626</sup>, ma è chiaro che essi esaminano uno γνώρισμα o più γνωρίσματα (v. 280 πτέρυξ χιτωνίσκου γυναικείου διπλή, poi la descrizione continua ai vv. 283-285), ossia gli oggetti lasciati a Stratofane nel momento in cui era stato ceduto a una straniera che desiderava un figlio (vv. 281-282 [...] ἦνικ’ ἐξέπεμπομεν / πρὸς τή]ν ξένην σε τήν τότ’ αἰτουσαν τέκνα). Possiamo inoltre individuare la presa di coscienza del legame familiare nel momento in cui uno dei

<sup>622</sup> Altre menzioni esplicite della tragedia nel contesto comico delle vicende menandree si trovano in *Asp.* 337 e *Epitr.* 1125, in cui con le espressioni δεῖ τραγωδησαι πάθος (“bisogna inscenare una tragedia”) e τραγικὴν ἐρῶ σοι ῥήσιν ἐξ Αὐγῆς ὄλην (“ti reciterò per intero il passo tragico dell’*Auge*”) i parlanti dichiarano apertamente l’ispirazione tragica delle loro battute (sul verso dell’*Aspis* cfr. in particolare Ingrosso 2010, 320-321 *ad loc.*). A una scena tipica della tragedia, ovvero l’intervento di una divinità [ἀπὸ μη]χανῆς, si riferisce esplicitamente (con ὥσπερ ἐν τραγωδίᾳ) il personaggio Parmenone dell’adesp. com. fr. 1089 (= Men. fab. inc. 5) attribuendo l’inaspettata fortuna capitatagli tra le mani all’azione di un dio ai vv. 12-13: [ἀπὸ μη]χανῆς τις τῶν θεῶν σοι, Παρμένων, / [μνάς δ]έκα δέδωκεν, ὥσπερ ἐν τραγωδίᾳ (sulla possibile paternità menandrea di questo frammento cfr. Arnott 2000, 494-495). Sull’interpretazione di questa espressione nel *Sikyonios* nel senso di tirata pomposa e teatrale cfr. Gomme - Sandbach 1973, 657 *ad v.* 262, Hunter 1985, 119, Hurst 1990, 110-111 (= 2015, 91), Belardinelli 1994, 183-184 *ad vv.* 262-263 (che cita anche alcuni paralleli latini in contesti giudiziari), Cusset 2003, 87-88, Lape 2004, 235 e Blanchard 2009, 43 n. 3.

<sup>623</sup> Così interpreta invece Lanowski 1965, 252-253, cogliendo in quest’espressione «a tinge of mockery» nei confronti di Euripide da parte di Menandro, che avrebbe così fatto proprio il motivo tradizionale della competizione tra i due generi teatrali (la visione dello studioso è illustrata anche da Belardinelli 1994, 184 e Ingrosso 2010, 321). Cusset 2003, 87-88 ha giustamente rettificato che «l’expression τραγωδία κενή n’entacherait d’aucune façon la manière dont Ménandre considère la tragédie».

<sup>624</sup> Le caratteristiche e i moduli ricorrenti delle scene di agnizione nel teatro menandreo e le loro analogie con la tragedia euripidea saranno illustrati nel cap. III 4.1.

<sup>625</sup> Cui si potrebbe aggiungere il ricongiungimento tra Cleostrato e Davo nel IV atto dell’*Aspis* (vv. 722-739 e seguenti in lacuna), che presenta alcuni passaggi caratteristici delle scene di agnizione.

<sup>626</sup> La presenza di Stratofane e di entrambi i genitori è accertata dai vocativi riferiti a ciascuno di loro: παῖ (vv. 286 e 296), μήτηρ (v. 290) e ἄνερ (v. 306).

genitori afferma di stare guardando il figlio (v. 286 ἐμβλέπω σε, παῖ [“fisso gli occhi su di te, figlio”]), ed è certa la richiesta di conferma da parte del soldato se Moschione sia suo fratello, alla quale Smicrine risponde affermativamente (vv. 309-310 ὁ Μοσχίων ἀδελφὸς ἐμός ἐστ[ιν, πάτερ;] / (Smicr.) ἀδελφός). In quanto possiamo leggere e ricostruire del passo, sono soprattutto le espressioni ἐμβλέπω σε (v. 286) e παρ’ ἐλπίδας (v. 287, “oltre ogni speranza”) ad avere dei corrispettivi in due passaggi tipici delle scene di agnizione tragiche: l’affermazione dell’avvenuto ricongiungimento e il rilievo del suo carattere inaspettato. Entrambi si ritrovano infatti, nel medesimo ordine, nei riconoscimenti di Oreste da parte di Elettra (Eur. *El.* 579 ἔχω σ’ ἀέλπτως) e in quello di Ione da parte della madre Creusa (Eur. *Ion* 1140-1141 ἐν χερσὶν σ’ ἔχω, / ἀέλπτον εὕρημ’)<sup>627</sup>. I forti echi tragici che connotano tutte le scene di riconoscimento menandree nella struttura, nel metro (un aspetto che in questo caso la frammentarietà dei versi impedisce di constatare) e nelle riprese linguistiche infondono serietà ed emozione al ricongiungimento dei personaggi coinvolti, dando risalto a un passaggio narrativo fondamentale nello scioglimento che conduce al lieto fine.

---

<sup>627</sup> Belardinelli 1994, 191 *ad v.* 281 nota che anche il verbo ἐξεπέμπομεν, riferito al distacco da Stratofane bambino, riecheggia le battute dell’*Elettra* sofoclea in cui l’eroina ricorda di aver allontanato il fratello Oreste per proteggerlo da Egisto (vv. 1128 e 1130); anche in questa tragedia, inoltre, ha un ruolo centrale la scena del riconoscimento tra i due fratelli (cfr. soprattutto i vv. 1273-1274). Sull’espressione ἔχω σε in particolare, marchio dell’avvenuto ricongiungimento nelle scene di ἀναγνώρισις in tragedia, ritorneremo nel cap. III 4.1 con le sue riprese da parte di Menandro.

### III

#### La γυνή

È opportuno premettere qualche precisazione sul focus della trattazione qui proposta. In queste pagine non si tenterà infatti di fornire un quadro dei vari *love plot* individuabili nelle commedie di Menandro, né una presentazione esauriente dei motivi ricorrenti in essi (lo stupro durante una festa religiosa, la nascita, l'esposizione e il ritrovamento di un figlio illegittimo, l'abbandono della casa dell'amante da parte della donna, il perdono e la riconciliazione, il matrimonio)<sup>628</sup>. Scopo di questa sezione è piuttosto una completa e dettagliata analisi delle caratterizzazioni di due categorie di personaggi femminili menandrei, quella delle mogli (γυναίκες) e quella delle concubine (παλλακαί), per le quali lo studio della rappresentazione del *τρόπος* sotto i vari aspetti, dalla maschera al linguaggio, dalle allusioni alla tragedia alle descrizioni per bocca degli altri personaggi, possa portare alla delineazione di un ritratto sfaccettato dei singoli personaggi presi in esame nonché all'individuazione di tratti comuni a ciascuna delle due categorie nel suo complesso<sup>629</sup>.

Tra i personaggi femminili si è scelto di concentrare l'attenzione sulle mogli e sulle *παλλακαί* (le "concubine"), lasciando ai margini sia le *εταίραι* e i personaggi di rango servile (ancelle, vecchie serve, nutrici) sia le fanciulle di nascita libera figlie di cittadini, oggetto del desiderio dei giovani innamorati protagonisti, i quali potranno sposarle nel lieto fine, superati gli ostacoli di cui è intessuto l'intreccio comico. Etere e serve sono già state oggetto di studi che hanno portato a un quadro sufficientemente esaustivo della loro caratterizzazione<sup>630</sup>; l'esclusione delle giovani vergini *έρώμεναι* destinate a sposare

---

<sup>628</sup> Dei percorsi tra le commedie di Menandro miranti a individuare gli aspetti costanti e gli elementi differenti nella riproposizione variata di determinati snodi narrativi, scene tipiche e rapporti tra i personaggi negli intrecci amorosi sono tracciati da Fantham 1975, 52-66, Anderson 1984, 124-127, Rosivach 1998, 1-2, 7-8, 13-14, 35-37 (sugli aspetti ricorrenti nel motivo dello stupro), 76-78, Wiles 1989, 35-36 (= 2001, 46-48), Brown 1990b, 242-246; 1993, 189-190, 196-200; 2001, 53-55, Konstantakos 2002, 141-143 (alle pp. 143-151 lo studioso rintraccia inoltre gli antecedenti dei motivi amorosi centrali nella *Nea* in alcuni frammenti della *Mese*), Paduano 2005, 222-223, Ireland 2010b, 369-371 e Sommerstein 2013, 33-34. Si possono distinguere, in termini molto generali, due scenari: quello in cui un uomo si innamora di una giovane donna di cui non si conoscono i veri genitori (che si scopriranno poi essere cittadini) e quello in cui un ragazzo violenta una giovane di cui non conosce l'identità e finisce per sposarla. La pervasività della tematica amorosa nelle trame menandree era evidenziata già dagli antichi, Plutarco *in primis*: τῶν Μενάνδρου δραμάτων ὁμαλῶς ἀπάντων ἐν συνεκτικόν ἐστίν, ὁ ἔρωσ, ὅσον πνεῦμα κοινὸν διαπεφοιτηκῶς (fr. 134); ancora più nota è l'affermazione di Ov. *Trist.* II 369: *fabula iucundi nil est sine amore Menandri*.

<sup>629</sup> Esulano dagli obiettivi di questo studio analisi di carattere socio-giuridico della rappresentazione dei personaggi femminili nella commedia menandrea allo scopo di trarne informazioni sulla posizione della donna nell'Atene del IV secolo a.C., sull'istituzione del matrimonio o, più in generale, sulla realtà storica dell'epoca. A questo genere di letture dell'opera di Menandro si è dedicata soprattutto Lape (2004, 24-39, 172-201, 243-253; 2010; in Lape - Moreno 2014, 349-358).

<sup>630</sup> Sulle cortigiane menzioniamo i lavori di Henry 1985 (la quale analizza la rappresentazione delle etere menandree nel confronto con la tradizione comica), Traill 1997, 112-162 (che si concentra sulla commedia di Menandro e su quelle latine a lui ispirate), Auhagen 2009 (che a sua volta spazia dall'*Archaia* alla *Nea* alla commedia latina), Narenti 2011-2012 (che accosta lo studio delle cortigiane nella commedia a un'analisi di quelle dell'oratoria, di Luciano e Alcifrone e della trattatistica) e Martina 2016, I, 151-180 (che comprende a sua

dei cittadini è invece dovuta all'assenza di una loro effettiva caratterizzazione. Si tratta infatti di ragazze, come la figlia di Cnemone del *Dyskolos* (di cui non conosciamo nemmeno il nome) o Plangone, figlia di Nicerato della *Samia*, alle quali non solo le convenzioni comiche ma anche gli stessi costumi sociali del tempo non consentivano di lasciare spesso la casa e di avere una vita pubblica che non fosse ristretta alla sfera religiosa. Di qui, nell'esempio del *Dyskolos*, la consapevolezza della fanciulla di venire punita dal padre se si farà trovare fuori di casa<sup>631</sup> e la diffidenza sospettosa del servo Davo nei confronti di Sostrato, che, a suo vedere, voleva approfittarsi di una giovane innocente fuori senza nessuno che la custodisse<sup>632</sup>; più in generale così si spiega anche la ricorrenza nelle commedie del *topos* della festa religiosa come occasione di contatto tra ragazze e ragazzi. Ad Atene anche le donne sposate erano vincolate alla sfera domestica e alla vita entro le mura di casa, ma, come si vedrà, le mogli sono più presenti sulla scena menandrea, sia direttamente<sup>633</sup> che indirettamente nelle descrizioni, nei commenti e nei racconti dei personaggi maschili. In linea con l'uso di Menandro, ci riferiremo alle mogli con il termine *γυνή*<sup>634</sup>, e anche per questa categoria di figure, come nel caso dei soldati, lo studio della caratterizzazione terrà conto delle analogie e delle differenze che ciascuna esponente presenta rispetto alla figura canonica della moglie nella tradizione comica, ripresa e rielaborata nell'opera dei commediografi latini.

Viene naturale accostare all'analisi della caratterizzazione della moglie un approfondimento sulla rappresentazione della *παλλακή*, che sarà dunque presa in esame in capitoli ad essa dedicati nella seconda parte di questa sezione sulle *γυναίκες*. In Menandro la *παλλακή* è infatti una figura per così dire intermedia tra la moglie legittima, figlia di un cittadino e per la quale la relazione col marito (la sola da cui egli può avere figli legittimi) deve esser l'unica, e l'*ἑταίρα*, una straniera che intratteneva relazioni con uno o più uomini a scopo di lucro<sup>635</sup>; la *παλλακή* (termine in genere tradotto con "concubina") non è (almeno per quanto se ne sa all'inizio della commedia) figlia di un cittadino e perciò non è candidabile come sposa di un cittadino ateniese, ma ha comunque con il partner una

---

volta l'intera tradizione comica dall'*Archaia* alla palliata); si aggiungano le osservazioni sui diversi tipi di *ἑταῖραι* condotte da Anderson 1984, 126-132, Gilula 1987, 513-516 e Brown 1990b, 246-247, 251-257 nel contesto dei loro confronti tra quanto ci è rimasto delle commedie menandree e le considerazioni di Plutarco sulle etere *ἵταμαι* καὶ θρασεῖαι e su quelle *χρησταὶ καὶ ἀντερῶσαι* in *Quaest. conv.* 712c. Krieter-Spiro 1997 studia invece unitamente i personaggi servili (incluse le donne), i cuochi e le etere.

<sup>631</sup> *Dysk.* 205-206 ἔπειτα πληγὰς ἄν' με καταλάβῃ / ἔξω.

<sup>632</sup> Sono i vv. 218-226: τουτὶ τὸ κακὸν τί ποτ' ἐστίν; ὡς οὐ μοι πάνυ / τὸ πράγμ' ἀρέσκει. μειράκιον διακονεῖ / κόρη πονηρόν. ἀλλὰ σ', ὦ Κνήμων, κακὸν / κακῶς ἅπαντες ἀπολέσειαν οἱ θεοί. / ἄκακον κόρην μόνην ἀφεις ἐν ἔρημίᾳ / ἔα, φυλακὴν οὐδεμίαν ὡς προσήκον ἦν / ποιούμενος. τουτὶ καταμανθάνων ἴσως / οὗτος προσερρῦη, νομίζων ὡσπερὶ / ἔρμαιον ("Che guaio è mai questo? Non mi piace per niente questa storia. Un giovane fa il gentile con una ragazza: un gran male. Tutti gli dei ti sommergano di guai, Cnemone! [Cnemone è il padrone di Davo, al quale questo si rivolge qui *in absentia*] Lasci andare in giro da sola una ragazza innocente priva della sorveglianza che sarebbe opportuna. Accortosene, costui dev'essere accorso ritenendolo un colpo di fortuna!").

<sup>633</sup> Le considerazioni di Traill 1997, 97 sulle poche parole che Menandro attribuirebbe a moglie e *παλλακαί* in quanto «indicator of *αἰσχύνῃ*» non si confanno affatto a tutte le esponenti dei due ruoli.

<sup>634</sup> Come si vedrà, l'ambiguità del termine impone cautela nel classificare come mogli *γυναίκες* menzionate in frammenti privi di contesto, in cui non è certo che si parli di mogli (cfr. cap. III 1.2).

<sup>635</sup> Il gradino ancora più basso di *ἑταῖρα* è occupato dal termine *πόρνη*; sulla distinzione nell'uso dei due vocaboli si dirà di più a proposito di Criside nel cap. III 3.1a.

relazione esclusiva, vive nella sua casa e vi occupa, sul piano concreto, una posizione assai vicina a quella che avrebbe, anche sul piano giuridico e della legittimità dei figli, la moglie<sup>636</sup>. Le tre *παλλακαί* menandree che meglio conosciamo differiscono tra loro nello status sociale e nell'eventuale mutarsi di esso nell'arco del dramma. Di tutte e tre, però, il poeta delinea un ritratto caratteriale che non presenta alcun elemento in comune con l'ottica e coi valori che guidano le tipiche etere della commedia; è per questa ragione che se ne illustrano le caratterizzazioni in coda ai capitoli sui soldati (loro amanti e per due di loro futuri mariti) e sulle mogli (rispetto alle quali godono di una posizione simile nell'*οἶκος*<sup>637</sup> o finiscono per diventare loro stesse *γυναῖκες*).

---

<sup>636</sup> Sulla distinzione tra *γυνή* (inteso come sinonimo di *γαμετή*), *παλλακή* e *ἑταίρα*, sui ruoli che rivestono nelle trame e sui personaggi menandrei che le impersonano cfr. Wolff 1944, 73-75, Fantham 1975, 48-51, Pomeroy 1975, 139-141, Henry 1985, 3-5 (della quale non condividiamo però l'assimilazione delle *παλλακαί* Cratea e Glicera alle etere, che la studiosa unisce impropriamente nella categoria delle «courtesans»; altrettanto fuorviante è il titolo di Gruen 1991 sul "role of the courtesan" quando i personaggi femminili di Menandro che egli analizza sono, accanto ad Abrotono, Glicera e Criside), Brown 1990b, 247-250; 2001, 58-59, Konstan 1993, 139-141; 1995, 120-121 e Sommerstein 2014a, 11-14, 20-21.

<sup>637</sup> Si confronti la definizione della *παλλακή* nel diritto romano: *eam, quae uxoris loco sine nuptiis in domo sit, quam παλλακή Graeci vocant (Dig. 50.16.144).*



### III 1

## Il 'tipo' della moglie nella tradizione comica

L'idea della donna e del matrimonio come *κακά* è un concetto ben radicato nella morale greca, come provano, ad esempio, le *Menandri sententiae* sull'argomento<sup>638</sup>, ed è un motivo trasversale a più generi della letteratura greca, sia in prosa che in poesia, basti scorrere le citazioni che Stobeo trae da diverse fonti e suddivide in vari capitoli: IV 22b (II 513-521 H.) intitolato ὅτι οὐκ ἀγαθὸν τὸ γαμεῖν, c (II 524-530 H.) ὅτι τοῖς μὲν ἐπωφελῆ τὸν γάμον, τοῖς δὲ ἀσύμφορον ὁ τῶν συναπτομένων ἀπετέλεσε τρόπος, f (II 545-549 H.) ὅτι ἐν τοῖς γάμοις οὐ τὴν εὐγένειαν οὐδὲ τὸν πλοῦτον χρὴ σκοπεῖν ἀλλὰ τὸν τρόπον e g (II 550-568 H.) ψόγος γυναικῶν. Diversamente da quanto si è cercato di fare per la figura del soldato rintracciandone i tratti che la commedia avrebbe standardizzato fino a coinvolgere Omero e Archiloco, non proporremo qui un percorso simile per il personaggio della moglie, consapevoli che lo studio non risulterebbe sufficientemente completo<sup>639</sup>. In generale, inoltre, non è possibile identificare nella letteratura precedente specifici paradigmi di ritratti negativi delle mogli che abbiano funto da modello per i commediografi, ma soltanto rilievi sugli svantaggi del prendere moglie oppure brevi osservazioni negative sulle donne in genere, entrambi consolidati *topoi* dal sapore gnomico che la commedia rivitalizza e arricchisce in modo originale. In questi primi capitoli approfondiremo dunque la rielaborazione comica dei *topoi* letterari della moglie e del matrimonio come mali, osservando sia come sono impersonati dalle figure femminili sia come vengono applicati alle mogli nelle descrizioni e nei commenti degli altri personaggi. Una rassegna comparata dei tratti delle *mulieres* nella commedia precedente Menandro, l'approfondimento di alcune figure femminili della tragedia e un quadro delle riprese e delle rielaborazioni delle opere della *Nea* da parte dei commediografi latini forniranno il contesto dell'analisi della caratterizzazione della *γυνή* menandrea, al fine di mettere in luce anche per la figura comica della *mulier* la posizione del poeta tra tradizione e innovazione.

### III 1.1

#### Nell'Archaia

L'abbondante bibliografia già esistente sulla rappresentazione delle donne in Aristofane rende del tutto innecessaria una panoramica sul tema. Inoltre, la fondamentale valenza politica e sociale che hanno i drammi aristofanei incentrati sulle mogli, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse* e *Tesmoforiazuse*, vieta di proporre un'analisi comparativa completa tra le *γυναῖκες* di Aristofane e le loro vicende e quelle della commedia successiva: nella distanza che mantiene dalla dimensione politica contemporanea

---

<sup>638</sup> e.g. *Men. sent.* 147, 150, 159, 160, 191, 203 e 282 Pern.

<sup>639</sup> Per alcune attestazioni del tema del matrimonio e dei comportamenti e doveri che spettano a una moglie nella letteratura greca precedente e contemporanea alla Commedia Nuova (dal fr. 7 Pell.-Ted. di Semonide, il famoso giambo contro le donne, al fr. 49 di Antifonte sofista [87 B49 D.-K.], dal discorso di Andromaca a Ettore nell'*Iliade* a quello della Medea di Euripide) rimandiamo ai quadri di Vogt 1960, Reckford 1968, 336-337, Lloyd-Jones 1975, 25-29, Shaw 1975, 256-259, Loraux 1981, 75-116 e Just 1989, 153-166.

(pressoché assoluta nella rappresentazione dei personaggi femminili) la Commedia Nuova non sviluppa la caratterizzazione delle sue *mulieres* sui versanti esplorati da Aristofane del desiderio di mettere fine alla guerra o dell'aspirazione a unirsi per imporre agli uomini un governo ispirato ai loro valori<sup>640</sup>. Lasciando dunque da parte i contenuti delle commedie 'a conduzione femminile' di Aristofane legati alla sfera socio-politica, ai fini di questo studio sarà utile rintracciare nel commediografo ateniese<sup>641</sup> elementi che anticipano i tratti caratteriali tipici delle mogli nella Commedia di Mezzo e Nuova<sup>642</sup>. Sotto questo profilo, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse* e *Tesmofoiazuse* offrono infatti uno spettro pressoché completo dei *topoi* caratterizzanti la *persona* della *γυνή* nella *Mese* e nella *Nea*<sup>643</sup>.

Alla base della rappresentazione delle mogli di Aristofane, così come a fondamento della loro caratterizzazione nella Commedia Nuova, c'è il principio della separazione delle sfere di azione di marito e moglie e della ripartizione dei doveri che entrambi sono chiamati ad adempiere all'interno della propria sfera<sup>644</sup>. La separazione degli ambiti di competenza si traduce in una differenza di ambiente: citando Senofonte, "è meglio che una donna rimanga dentro casa piuttosto che all'esterno, mentre per l'uomo è più motivo di vergogna stare dentro che occuparsi delle cose fuori"<sup>645</sup>. Tale principio è criticato dalla corifea delle *Tesmofoiazuse*, che rileva la contraddizione tra l'essere giudicate un male dagli uomini e il loro sposarle comunque e impegnarsi con zelo nel tenersi tale malanno proibendo alle mogli di uscire e farsi vedere alla porta (vv. 789-791 *εἰ κακόν ἐσμεν, τί γαμειθ' ἡμᾶς, εἴπερ ἀληθῶς κακόν ἐσμεν, / ἀπαγορεύετε μήτ' ἐξελεθῆν μήτ' ἐκκύψασαν ἀλῶναι, / ἀλλ' οὕτωςι πολλῇ σπουδῇ τὸ κακὸν βούλεσθε φυλάττειν;*); se infatti una donna è trovata fuori casa, i mariti si infuriano da pazzi (vv. 792-793 *κἂν ἐξέλθῃ τὸ γύναιόν ποι, κἄθ' εὔρητ' αὐτὸ θύρασιν, / μανίας μαίνεσθ'*). La norma sociale della permanenza della moglie dentro casa<sup>646</sup> e soprattutto del suo occuparsi delle attività legate all'οἶκος e ai figli è affermata ricorrentemente<sup>647</sup> ed è ricordata anche dalle protagoniste di

<sup>640</sup> La necessità di separare per questa ragione la trattazione delle donne di Aristofane da quelle dei comici successivi è ben messa in rilievo anche da Feltovich 2011, 22.

<sup>641</sup> Le mogli sono infatti raramente presenti nei frammenti degli altri poeti dell'*Archaia*; i loro passi in cui sono menzionati tratti del *τρόπος* delle *γυναῖκες* verranno però tenuti in considerazione.

<sup>642</sup> Come sommariamente rileva Foley 2014, 273, infatti: «women in Old and New Comedy are more similar and tied to traditional gender roles and stereotypes across time than men».

<sup>643</sup> Gli studi dedicati alle tre commedie sono innumerevoli; citiamo, perchè si concentrano sulla rappresentazione delle *γυναῖκες* aristofanee e includono il rilievo di alcuni aspetti caratteriali delle mogli in generale e delle protagoniste in particolare, i lavori di Shaw 1975, 264-266 e Rosellini 1979 (solo sulla *Lisistrata*), Foley 1982 (solo su *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*); 2014, Loraux 1991a; 1991b, Taaffe 1993, MacDowell 1995, 229-273, 301-323, Henderson 2010<sup>2</sup>, 20-30, 35-45, 93-101, 147-156 e Feltovich 2011, 64-99. Una rassegna delle attitudini e dei comportamenti delle *γυναῖκες* di Aristofane, delle norme sociali loro imposte e dei giudizi degli uomini si trova in Haley 1890.

<sup>644</sup> Per un quadro su questi doveri e competenze rimandiamo a Henderson 1996, 22-24, che riflette su questi aspetti della realtà sociale nella premessa alle tre commedie di Aristofane.

<sup>645</sup> Xen. *Oec.* 7.30-31 *τῇ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν, τῷ δὲ ἀνδρὶ αἴσχιον ἔνδον μένειν ἢ τῶν ἔξω ἐπιμελεῖσθαι.*

<sup>646</sup> Che è soggetta ad alcune eccezioni, *in primis* le feste religiose, che fanno da contesto alle *Tesmofoiazuse*, ed eventi come matrimoni e funerali.

<sup>647</sup> Cfr. *e.g.* *Lys.* 16 (vd. *infra*) e 510.

*Lisistrata* ed *Ecclesiazuse* proprio nel momento in cui decidono di sovvertirla: le mogli, guidate rispettivamente da Lisistrata e Prassagora, escono dai confini del loro ambito di competenza e sostituiscono gli uomini nella gestione della polis, affermando di saperla amministrare meglio dei mariti, i quali nella *Lisistrata* non pongono fine alla guerra contro Sparta rimanendo lontani da casa (cfr. *e.g.* i vv. 99-118) e nelle *Ecclesiazuse* non amministrano responsabilmente i beni pubblici (cfr. *e.g.* i vv. 206-208<sup>648</sup>), in entrambi i casi con conseguenze negative sullo stesso οἶκος. Nell'affermare la propria intenzione di assumere il controllo politico dello stato, inoltre, le γυναῖκες di questi due drammi adducono il fatto che la gestione della casa è l'equivalente, su piccola scala, di quella della città, un argomento presente, ad esempio, anche nell'illustrazione di Iscomaco alla moglie dei compiti che le spettano nell'οἶκος in Xen. *Oec.* 9.14-15<sup>649</sup>. Così, Lisistrata ribatte al Probulo che chiede sdegnato "Voi amministrerete il denaro?": τί <δὲ> δεινὸν τοῦτο νομίζεις; / οὐ καὶ τάνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμειόμεν ὑμῖν; ("Perché lo ritieni strano? Non siamo noi ad amministrare tutte le ricchezze di casa?" [Lys. 494-495]), e Prassagora, travestita da uomo, propone all'Assemblea di affidare il governo della città alle mogli proprio perché già ci si serve di loro come amministratrici e tesoriere in casa (*Ec.* 210-212 ταῖς γὰρ γυναῖξί φημι χρήναι τὴν πόλιν / ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις / ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα)<sup>650</sup>. All'invasione della sfera d'azione degli uomini messa in atto dalle γυναῖκες di queste commedie, che si dedicano alla risoluzione dei problemi della città, si accompagna il rifiuto dei doveri che esse dovrebbero assolvere in casa. L'utopia comica è costruita sul presupposto che i normali compiti delle mogli fossero proprio quelli riassunti da Platone nelle *Leggi*, per cui esse devono "tessersi una vita laboriosa, che non sia ignobile né meschina, e raggiungere un punto di accordo tra la cura della casa, l'amministrazione domestica e la crescita dei figli"<sup>651</sup>. Doveri simili sono infatti citati come la normalità quotidiana delle *mulieres* da Cleonice all'inizio della *Lisistrata*, quando la donna commenta che per loro non è facile uscire di casa (v. 16 χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος) perché una deve andare dietro al marito, un'altra svegliare il servo, un'altra ancora mettere a letto il bambino oppure lavarlo o nutrirlo (vv. 17-19 ἢ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν, / ἢ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἢ δὲ

<sup>648</sup> Instaurata la γυναικοκρατία, invece, Prassagora prevede che nessuno ruberà, né invidierà i vicini, nessuno sarà più nudo o povero, non ci si insulterà e non si prenderà ciò che viene dato in pegno dai debitori (*Ec.* 565-567).

<sup>649</sup> L'equiparazione di casa e polis è ricorrente in Senofonte ed è espressa in forma di massima, ad esempio, in Xen. *Mem.* III 4.12: ἢ γὰρ τῶν ἰδίων ἐπιμέλεια πλήθει μόνον διαφέρει τῆς τῶν κοινῶν.

<sup>650</sup> Si noti che ταμειύω è il verbo usato per indicare l'attività dei tesoriere delle ricchezze pubbliche *e.g.* in Ar. *Eq.* 948, Aristot. *Pol.* 1282a, Dem. 21.173 e 24.129. Sull'obiettivo di gestire lo stato come le mogli sono abituate a fare con successo con la casa cfr. anche *Ec.* 673-674 (τὸ γὰρ ἄστν / μίαν οἴκησιν φημι ποιήσειν) e si vedano il paragone istituito da Lisistrata tra il risolvere la situazione politica e la guerra e lo sbrogliare una matassa ingarbugliata in *Lys.* 565-570 e la sua illustrazione delle fasi del processo di ripulire la città dai mali e riportarvi l'armonia sulla falsariga della produzione della lana ai vv. 572-586. Precedentemente, mentre provava il discorso da tenere all'Assemblea, Prassagora aveva indicato nei τρόποι βελτίονες delle mogli la ragione della convenienza a consegnare a loro il governo (vv. 213-214) e aveva esemplificato il loro atteggiamento conservatore, la volontà di salvare le vite dei soldati, la capacità di procurare approvvigionamenti e l'abilità di procacciarsi denaro senza farsi ingannare menzionando per ciascuno di questi aspetti della gestione del governo pubblico l'attività corrispondente che ogni moglie svolgeva nel suo οἶκος (vv. 215-238).

<sup>651</sup> Plat. *Leg* 806a [...] ἀσκητικὸν δὲ τινα βίον καὶ οὐδαμῶς φαῦλον οὐδ' εὐτελεῖ διαπλέκειν, θεραπείας δὲ καὶ ταμείας αὐ καὶ παιδοτροφίας εἷς τι μέσον ἀφικνεῖσθαι.

παιδίον / κατέκλινεν, ἢ δ' ἔλουσεν, ἢ δ' ἐψώμισεν)<sup>652</sup>; Lisistrata le risponde indignata che le donne hanno ora una missione molto più urgente da compiere (vv. 20-21) perché dipende da loro la sorte della città (v. 32 [...] ἔστ' ἐν ἡμῖν τῆς πόλεως τὰ πράγματα), e illustra alle donne i suoi piani.

Accanto al principio dell'appartenenza delle *mulieres* entro le mura domestiche, Aristofane include anche tutti i *topoi* negativi che caratterizzano la moglie comica dall'*Archaia* alla *Nea*: la chiacchiera, l'abilità nel complottare alle spalle del marito, nel mentirgli e nell'ingannarlo, il trastullarsi con frivolezze come vestiti e gioielli, l'essere inaffidabili, ingenua e ignoranti, l'amore per il cibo e soprattutto per il vino, il commettere adulterio e l'insaziabilità sessuale<sup>653</sup>. In Aristofane, tuttavia, essi non sono solo attribuiti alle *γυναῖκες* dagli uomini, ma anche ammessi dalle donne stesse. Nelle tre commedie, infatti, le *γυναῖκες* devono cercare di volta in volta di nasconderli, come quando si esercitano a imitare gli uomini nelle *Ecclesiazuse* ma fanno errori sciocchi che dimostrano il loro essere poco sveglie (vv. 155-166), oppure di sfruttarli a loro vantaggio, come suggerisce Lisistrata a proposito dell'unica preoccupazione delle donne per trucco, tuniche, scarpine e profumi, che va usata come arma di seduzione dei mariti (vv. 46-48)<sup>654</sup>, oppure ancora di difenderli, come sentono di dover fare nelle *Tesmoforiazuse*. Unica ambizione delle mogli protagoniste di questa commedia è infatti quella di continuare a vivere all'insegna di tutti gli stereotipi delle mogli comiche, lascive e avvinazzate prima di tutto<sup>655</sup>. Tale stile di vita è però ora minacciato dalle tragedie di Euripide, la cui rappresentazione delle mogli come "adultere, amanti dei belli, ubriacone, traditrici, chiacchierone, niente di buono, grande male per i mariti" (vv. 392-394) ha aperto gli occhi agli *ἄνδρες* del suo pubblico, i quali al rientro a casa corrono a cercare qualche amante nascosto (vv. 395-397), rinchiudono le donne nelle loro stanze con i cani a far da guardia in modo da impedire incontri con gli amanti (vv. 414-417) e tengono sotto chiave le dispense cosicché esse non accedano liberamente al cibo e al vino (vv. 418-423). L'aver amanti e il bere sono menzionati tra le principali occupazioni anche da Prassagora nell'elogio del conservatorismo delle mogli, che si tengono in casa l'amante, amano il vino schietto e "godono a farsi fottere", tutto "come ai vecchi tempi": *μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον*

---

<sup>652</sup> Più avanti nella commedia, Cinesia ricorda a un'altra *γυνή*, Mirrine, le cose di cui dovrebbe occuparsi in quanto moglie e donna, ossia la tela e le feste di Afrodite (vv. 896-899), mentre lei trascura di amministrare i beni di casa (vv. 895-895 τὰ δ' ἔνδον ὄντα τὰ μὰ καὶ σὰ χρήματα / χεῖρον διατιθεῖς).

<sup>653</sup> Sui vari aspetti dello stereotipo della moglie in Aristofane cfr. *e.g.* Haley 1890, 161, McClure 1999, 57, 60, 69 e Henderson 2010<sup>2</sup>, 27, 41. Quanto al giudizio del commediografo riguardo alle mogli e alle donne in genere che si ricava dalle sue commedie, si possono estendere anche agli altri drammi in cui le *γυναῖκες* sono le protagoniste le osservazioni che MacDowell 1995, 246-248 fa sulla *Lisistrata*, per cui dietro alla rappresentazione umoristica e grottesca delle mogli il poeta lascia aperti degli spiragli di *σμπάθεια* nei loro confronti e, soprattutto, porta in scena figure di *mulieres* come Lisistrata e Prassagora che si dimostrano più sveglie, capaci e meritevoli di comandare rispetto degli uomini.

<sup>654</sup> Così Lisistrata risponde a Cleonice che autodenuncia l'incapacità delle donne di fare qualcosa di più rilevante che pensare a farsi belle: τί δ' ἂν γυναῖκες φρόνιμον ἐργασαίαιτο / ἢ λαμπρόν; αἱ καθήμεθ' ἐξηγησιμέναι, / κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι ("ma cosa potrebbero compiere di assennato o magnifico le donne? Noi che stiamo sedute a imbellettarci, portare vesti color zafferano e agghindarci [...]?" [vv. 42-44]). La funzione svolta dalle belle vesti e dal trucco di accrescere il desiderio dei mariti sarà ripresa ai vv. 219-222.

<sup>655</sup> Dal momento che è questo il fondamento del dramma e della sua trama, è naturale che nelle *Tesmoforiazuse* si trovino più battute sui vizi e sui difetti delle mogli di quante ce ne siano in tutte le altre commedie aristofanee (cfr. MacDowell 1995, 263 e Henderson 2010<sup>2</sup>, 94).

ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·/ [...] /-οῖνον φιλοῦσ' εὐζῶρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·/ βινούμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ (Ec. 225-228). Questi due aspetti sono menzionati assai ricorrentemente nelle tre commedie e in Aristofane tutto<sup>656</sup>, ma anche in frammenti di altri autori dell'*Archaia*. Ricordiamo, ad esempio, per la lascivia il fr. 148 degli *Eilotes* di Eupoli, in cui si accenna agli amanti che stanno fuori dalle case delle mogli e le allettano a uscire con strumenti musicali<sup>657</sup>, e per la passione per il bere il fr. 152 della *Tyrannis* di Ferecrate, in cui il locutore racconta che le donne avevano fatto fabbricare per gli uomini coppe piatte, tazzine da assaggio che non potevano contenere molto, mentre per sé delle coppe profonde come navi da carico, e quando venivano accusate di scolarsi tutto il vino giuravano di averne bevuto un solo bicchiere. Qualche altro passo si può poi ricordare a proposito del *topos* delle mogli come chiacchierone e con la parlantina sciolta<sup>658</sup>, ma anche come abili bugiarde e ingannatrici. Così, ad esempio, in *Ar. Ec.* 120 una delle mogli dichiara l'allenata loquela che le contraddistingue tutte quando replica all'esortazione di Prassagora di esercitarsi a parlare come un uomo in Assemblea: τίς δ', ὦ μέλ', ἡμῶν οὐ λαλεῖν ἐπίσταται; ("Ma mia cara, chi di noi non sa parlare?"). Similmente, nel discorso di prova per convincere gli uomini a incaricare le mogli del governo, Prassagora riconosce l'altrettanto allenata scaltrezza delle γυναῖκες nel mentire quando assicura che, una volta al potere, esse non saranno vittime di inganni proprio perché sono abituate a ingannare loro stesse: ἄρχουσά τ' οὐκ ἂν ἐξαπατηθεῖη ποτέ·/ αὐταὶ γάρ εἰσιν ἐξαπατᾶν εἰθισμέναι (vv. 237-238). Una dimostrazione di tale bravura è data da Prassagora stessa in dialogo col marito Blepiro nei seguenti vv. 526-556, in cui gli fa credere di essere stata ad assistere un'amica che partoriva, di aver avuto bisogno di andarci

<sup>656</sup> Tra gli altri passi menzioniamo, sulla passione per il vino, *Lys.* 195-208 e 233-236 (in cui le mogli giurano di mettere in pratica lo sciopero del sesso su una coppa piena di vino, che sarà sostituito da acqua se il giuramento non verrà rispettato), 395 e 465-466 (in cui è il Probulo a insistere sulla facilità con cui le donne cedono al vino), *Thesm.* 347-348 (in cui la κηρύκαινα annovera tra i nemici l'oste o l'ostessa che truccano le misure dei contenitori), 630-631 (sui primi due riti celebrati dalle donne alle Tesmoforie, bere e brindare) e 689-761 (in cui il Parente prende come ostaggio la bambina che una moglie teneva in braccio per scoprire, scostata la vestina, che si tratta di un otre di vino ed esclamare, ai vv. 735-738: ὦ θερμόταται γυναῖκες, ὦ ποτίσται / κάκ παντὸς ὑμεῖς μηχανώμεναι πιεῖν, / ὦ μέγα καπήλοις ἀγαθόν, ἡμῖν δ' αὖ κακόν, / κακόν δὲ καὶ τοῖς σκευαρίοις καὶ τῇ κρόκη ["Oh donne arditissime, oh bevitrici come nessun altro, che macchinate di tutto per bere! Oh gran bene per gli osti, ma guaio per noi uomini e guaio per le suppellettili e per la lana!"]); la donna supplicherà poi il Parente di non sgozzare la tanica e ne raccoglierà il 'sangue') e *Pl.* 644-645 (in cui Carione ricorda che la padrona beve spesso). Sulla lussuria delle mogli si aggiungano invece *Lys.* 125-143 (con la reazione delle mogli alla proposta di Lisistrata di astenersi dal sesso: le altre donne se ne vanno, scuotono la testa, cambiano colorito, addirittura piangono e dicono di preferire che la guerra continui) e 715-763 (sul fallimento della strategia dello sciopero del sesso a causa del desiderio delle mogli, che trovano vie di fuga e inventano scuse per tornare a casa dai mariti), *Thesm.* 476-489 (con il racconto sul tradimento del novello sposo inventato dal Parente che si cala nella parte della donna) e *Daidalos* fr. 191 (per cui tutte le donne hanno un amante pronto come manicaretto).

<sup>657</sup> Cfr. anche *Cratin. inc. fab.* fr. 354 (μισηται δὲ γυναῖκες ὀλίβοισιν χρήσονται) e *Eup. Demoi* fr. 109 (in cui il locutore rivela che la brava moglie di un altro uomo aveva lui per amante [sull'interpretazione di questo frammento cfr. Olson 2017, 401]).

<sup>658</sup> La loquacità femminile è deprecata anche in Euripide. Ad esempio, il pedagogo di *Ph.* 199-200 rileva come le donne, non appena abbiano un piccolo spunto per parlare, lo estendono (σικκράς τ' ἀφορμὰς ἦν λάβωσι τῶν λόγων / πλείους ἐπεσφέρουσιν), e le "argute chiacchiere femminili" sono tenute fuori casa dalla virtuosa Andromaca in *Tr.* 651-652 (ἔσω τε μελάθρων κομψὰ θηλειῶν ἔπη / οὐκ εἰσεφρούμην), la quale sa invece tenere la lingua a freno e lo sguardo modesto di fronte al marito (vv. 654-655 γλώσσης τε σιγῆν ὄμμα θ' ἤσυχον πόσει / παρείχον).

indossando i suoi vestiti e di non sapere nulla dell'assemblea che si è tenuta<sup>659</sup>. Infine, in Aristofane è presente anche un accenno al *topos* del matrimonio con una donna ricca come condanna per il marito, uno dei motivi più sviluppati nella caratterizzazione delle *mulieres* nella *Mese* e nella *Nea*. La *γυνή* di Strepsiade nelle *Nuvole* non compare mai sulla scena, ma il marito contadino rimpiange la vita che conduceva in campagna prima di sposare una donna ricca e aristocratica come lei, che è tutta profumi, vesti raffinate, baci lascivi, sperperi e ghiottoneria (vv. 51-52), mentre a lui piacerebbe vivere nella muffa e nella sporcizia, con api, pecore e pasta di olive (vv. 44-45), tanto che ai vv. 41b-43 esclama:

εἴθ' ὄφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς,  
 ἥτις με γῆμ' ἐπήρε τὴν σὴν μητέρα.  
 ἐμοὶ γὰρ ἦν ἄγροικος ἤδιστος βίος

Magari fosse morta male quella mediatrice di matrimoni  
 che mi ha persuaso a sposare tua madre.  
 Avevo infatti una vita piacevolissima in campagna

Questo passo si avvicina alla rappresentazione delle *γυναῖκες* della commedia successiva anche nella forma in cui essa si presenta. Un'importante differenza tra la maggior parte dei ritratti negativi delle mogli di Aristofane citati e quelli oggetto del prossimo capitolo riguarda infatti le *personae loquentes* che li tracciano: le mogli stesse nel caso di Aristofane, unicamente gli uomini nei frammenti che abbiamo della Commedia di Mezzo e Nuova.

### III 1.2

#### Nella *Mese* e nella *Nea*

La figura della moglie che si afferma in questa fase della produzione comica è l'esito della standardizzazione dei tratti caratteriali attribuiti alle *γυναῖκες* dei drammi di Aristofane. Nella Commedia di Mezzo e Nuova l'immagine della *γυνή* è interamente filtrata attraverso la prospettiva dei personaggi maschili, in genere i mariti, che parlano di loro e del matrimonio in chiave negativa, critica e a volte vittimistica<sup>660</sup>. Nell'esaminare i frammenti della *Mese* e della *Nea* per rilevare le sfaccettature e i tratti ricorrenti dell'immagine delle *mulieres* tratteggiata dagli altri personaggi, va tenuto conto di due limitazioni. La prima riguarda l'uso del termine *γυνή* e in particolare dell'imperativo *γύναι* che ricorre spesso nei frammenti<sup>661</sup>: non bisogna dimenticare che il sostantivo è

<sup>659</sup> Un altro inganno riuscito ai danni del marito è raccontato dal Parente travestito da donna in *Thesm.* 483-485.

<sup>660</sup> Il quadro generale è ben sintetizzato da Dutsch 2000, 44: «Unless, by some strange coincidence, the bulk of New Comedy lines celebrating conjugal life and female nature have been lost, it would appear that most characters were given lines bitterly denouncing wives on the grounds of their arrogance, ambition, irascibility, lust, mindlessness, and loquacity».

<sup>661</sup> Per le possibili referenti rimandiamo a Krauss 2004, 218-219.

generico e la menzione o l'allocuzione a una donna non implica che sia una moglie<sup>662</sup>. La seconda avvertenza concerne invece l'incertezza della presenza sulla scena della *mulier*: le imprecazioni e i lamenti degli uomini non garantiscono che le mogli comparissero sulla scena in quell'episodio e in generale nella commedia e che il loro effettivo carattere confermasse i ritratti negativi delineati dagli altri personaggi; delle battute delle *mulieres* non ci sono infatti rimaste chiare testimonianze.

Nella presentazione dei frammenti che riteniamo più significativi sulla *mulier* e il matrimonio<sup>663</sup> non è necessario distinguere tra Commedia di Mezzo e Commedia Nuova, in quanto, come si vedrà, l'immagine negativa della moglie e il *topos* del *γαμεῖν* come un male sono pienamente standardizzati già all'altezza della *Mese*. Li ritroviamo sia in forma di lapidarie constatazioni dal carattere gnomico, come in Antiph. inc. fab. fr. 285 per la *Mese* (ὡς ἔστι τὸ γαμεῖν ἔσχατον τοῦ δυστυχεῖν) e in Philem. inc. fab. fr. 167 per la *Nea* (γαμεῖν ὁ μέλλων εἰς μετάνοιαν ἔρχεται)<sup>664</sup>, sia in riflessioni più ampie in cui si spiegano gli svantaggi dell'essere sposati e i difetti delle mogli. Un quadro complessivo è tracciato dal marito che pronuncia il fr. 150 del *Manteis* di Alessi, aprendo con un'allocuzione a se stesso (ὦ δυστυχεῖς ἡμεῖς) e deplorando la sua vita da uomo sposato:

ὦ δυστυχεῖς ἡμεῖς κ' ἰ πεπρακότες  
 τὴν τοῦ βίου παρρησίαν καὶ τὴν τρυφήν  
 γυναιξὶ δοῦλοι ζῶμεν ἀντ' ἐλευθέρων.  
 ἔπειτ' ἔχειν προίκ', οὐχὶ τιμὴν πάσχομεν;  
 πικρὰν γε καὶ μεστὴν γυναικειᾶς χολῆς. 5  
 ἢ τῶν γὰρ ἀνδρῶν ἔστι πρὸς ἐκείνην μέλι·  
 οἱ μὲν γε συγγνώμην ἔχουσ' ἀδικούμενοι,  
 αὐταὶ δ' ἀδικούσαι καὶ προσεγκαλοῦσ' ἔτι·  
 ὦν οὐκ ἐχρῆν ἄρχουσιν, ὦν δ' ἄρχειν ἐχρῆν  
 ἀμελοῦσιν, ἐπιορκούσιν, οὐδὲ ἔν κακὸν 10  
 ἔχουσι καὶ κάμνειν λέγουσ' ἐκάστοτε.

Con l'approccio sentenzioso che sottolinea la topicità delle sue affermazioni, il *vir loquens* generalizza la propria condizione equiparandola a quella di ogni marito: come lui, tutti hanno venduto la libertà di vivere a proprio piacimento e gli spassi dissoluti e sono diventati schiavi delle mogli (vv. 1-3). Queste traggono il loro potere tirannico dalle doti portate ai mariti, definite "amare e piene di bile femminile" (v. 5), e lo esercitano arrecando offese, accusando (v. 8) e comandando negli ambiti che non rientrano nella loro sfera di competenza, mentre trascurano le faccende che spetterebbero loro

<sup>662</sup> Tra i frammenti in cui si parla male di una donna che potrebbe essere o meno una moglie cfr. e.g. Antiph. inc. fab. fr. 245 (ἐγὼ γυναικὶ δ' ἔν τι πιστεύω μόνον, / ἐπὶ ἀποθάνῃ μὴ βιώσεσθαι πάλιν, / τὰ δ' ἄλλ' ἀπιστῶ πάνθ' ἕως ἂν ἀποθάνῃ), Diph. inc. fab. fr. 114 (γυναικὸς ἀγαθῆς ἐπιτυχεῖν οὐ ῥάδιον) e Philem. inc. fab. fr. 154 (ἡ μὲν χελιδῶν αὐτὸ τὸ θέρος, ὦ γύναι, / λαλεῖ), 160 (σαυτὴν ἐπαινεῖς, ὡσπερ Ἀστυδάμας, γύναι ("lodi te stessa come Astidamante, donna") e 196 ἀθάνατόν ἐστι κακὸν ἀναγκαῖον γυνή).

<sup>663</sup> Elenchi di alcuni passi su questi temi sono forniti da Arnott 1997, 441 *ad Alex. fr. 150* e 737 *ad Alex. fr. 264*. Certi frammenti sono passati in rassegna anche da Krauss 2004, 228-244, 248-252.

<sup>664</sup> Cfr. anche l'adesp. com. fr. 899: παραπλήσιον πράγμ' ἔστι γῆρας καὶ γάμος. / τυχεῖν γὰρ αὐτῶν ἀμφοτέρων σπουδάζομεν, / ὅταν δὲ τύχωμεν, ὕστερον λυπούμεθα. ("Vecchiaia e matrimonio sono simili, perché siamo impazienti di ottenere entrambi, ma dal momento in cui li abbiamo soffriamo").

(vv. 9-10); oltre che tiranniche, le γυναίκες sono anche spergiure e bugiarde e si danno malate quando in realtà stanno bene (v. 11). Per i vari aspetti di questo ritratto possiamo portare paralleli da altri frammenti di *Mese* e *Nea*<sup>665</sup>. Il primo, quello del matrimonio come causa della perdita di una vita godibile è menzionato da Alessi anche nell'inc. fab. fr. 264, in cui la *persona loquens* (un marito stremato, quanto quello del fr. 150, dalla moglie ricca e dispotica, oppure uno scapolo che non si è pentito) ammonisce gli ascoltatori contro il matrimonio confrontando la condizione dell'uomo sposato con quella di chi non ha diritti civili e classificando la prima come ben peggiore:

τίς δῆθ' ὑγιαίνων νοῦν τ' ἔχων τολμᾶ ποτε  
 γαμεῖν †διαπραξάμενος ἥδιον βίον;  
 εἴτ' οὐχὶ κρεῖττόν ἐστι τῷ γ' ἔχοντι νοῦν  
 ἄτιμον εἶναι μάλλον ἢ γυναῖκ' ἔχειν;  
 πολλῶ γε. τοὺς μὲν γοῦν ἀτίμους οὐκ ἐᾷ  
 ἀρχὴν λαχόντας ὁ νόμος ἄρχειν τῶν πέλας,  
 ἐπὰν δὲ γήμησ, οὐδὲ σαυτοῦ κύριον  
 ἔξεστιν εἶναι· τὰς γὰρ εὐθύνας μόνον  
 ἐφημερινὰς τὰς τοῦ βίου κεκτήμεθα.

5

Quale uomo sano di mente e ragionevole avrebbe il coraggio  
 di sposarsi †dopo aver vissuto un'esistenza più piacevole?  
 E poi non è meglio per un uomo ragionevole  
 essere privo di diritti civili piuttosto che avere una moglie?  
 Eccome! La legge non consente a chi è senza diritti  
 di ottenere una carica e governare il prossimo,  
 ma quando ti sposi non ti è più possibile essere  
 padrone di te stesso; abbiamo solo rendiconti  
 giornalieri della nostra vita da fare.

Anche qui Alessi oppone alla vita dell'uomo sposato i piaceri di cui si poteva godere prima del matrimonio, esplicitati nella τοῦ βίου παρρησία e nella τρυφή nel fr. 150.2 e qui raccolti nell'idea di un ἥδιον βίον (v. 2). L'idea del matrimonio come sventura da evitare in quanto opposto dell'ἡδὺς βίος si trova anche nel fr. 6 dell'*Ananeousa* di Filippide della *Nea*:

ἔλεγον ἐγὼ σοὶ μὴ γαμεῖν, ζῆν δ' ἡδέως.

<sup>665</sup> A completare il quadro dei tratti criticati della moglie comica mancherebbe qui la sua pesante loquacità, per la quale citiamo, per l'ambito greco, il fr. 14 dello *Hypnos* di Senarco della *Mese*: εἴτ' εἰσὶν οἱ τέττιγες οὐκ εὐδαίμονες, / ὧν ταῖς γυναῖξιν οὐδ' ὅτιοῦν φωνῆς ἔνι; ("Non sono felici le cicale, le cui femmine non hanno voce?"). Per esempi di lamentele della chiacchiera delle mogli nella commedia latina cfr. il cap. III 3.1. La mancanza del contesto del frammento di Senarco, l'assenza di referenti espliciti del termine γυναῖξιν nel mondo umano e l'applicabilità dell'osservazione sulle femmine delle cicale a diversi personaggi femminili impongono di precisare che non è certo che chi pronuncia questi versi si riferisca alle mogli in particolare anziché a un'altra categoria di donne o a tutte in generale. Consentono però di ipotizzare che l'osservazione volesse sottolineare la loquacità di una moglie i paralleli nella commedia latina e la fonte del passo, Athen. XIII 559a, che lo riporta dopo Alex. *Manteis* 150, citato dal deipnosofista Leonida ψέγων τὸ τῆς γαμετῆς ὄνομα.



τὸ Πλάτωνος ἀγαθὸν δ' ἐστὶ τοῦτο, Φειδύλε,  
 μὴ λαμβάνειν γυναῖκα μηδὲ τῆ τύχη  
 διὰ πλείονων αὐτὸν παραβάλλειν πραγμάτων.

Anche in questo caso, inoltre, la *persona loquens* potrebbe essere uno scapolo e la sua ammonizione è un altro motivo topico della commedia, presente anche nel fr. 64 dell'*Arrephoros* o *Auletris* di Menandro e nelle parole del vecchio Periplectomeno nel *Miles gloriosus* di Plauto<sup>666</sup>. In entrambi i frammenti di Alessi la principale conseguenza del matrimonio è però la perdita della libertà e del potere su se stessi: il locutore del fr. 264 lamenta ἐπὶ δὲ γήμης, οὐδὲ σαυτοῦ κύριον / ἔξεστιν εἶναι (vv. 7-8) e fa capire come sia la moglie a tenere il comando dicendosi tenuto a εὐθύναί giornaliere, i rendiconti che toccavano ai magistrati uscenti di carica (vv. 8-9 τὰς γὰρ εὐθύνας μόνον / ἐφημερινὰς τὰς τοῦ βίου κεκτῆμεθα); similmente, il marito del fr. 150 si definisce schiavo rispetto all'uomo libero che era prima del matrimonio (v. 3 γυναίξι δοῦλοι ζῶμεν ἀντ' ἐλευθέρων) e denuncia il travalicamento dei confini della propria sfera di competenza da parte della moglie, che comanda nelle questioni in cui non dovrebbe (v. 9 ὦν οὐκ ἐχρήν ἄρχουσιν).

Nel fr. 150, inoltre, alla base del fare dispotico della moglie è posta la dote che lei porta al marito con le nozze e che rappresenta per lui un amaro onere (v. 4-5 ἔχειν προίκα', οὐχὶ τιμὴν πάσχομεν; / πικράν γε καὶ μεστήν γυναικείας χολῆς). Analogamente, la γυνή munita di una ricca dote è descritta come il fardello più pesante che possa esistere dal *vir loquens* dell'inc. fab. fr. 270 di Antifane: οὐκ ἔστιν οὐδὲν βαρύτερον τῶν φορτίων / ὄντως γυναικὸς προίκα πολλὴν φερομένης. Non si tratta, tuttavia, di un *topos* solamente comico, bensì di un motivo già sviluppato in sede tragica, nel fr. 502 Kann. della *Melanippe* di Euripide:

ὅσοι γαμοῦσι δ' ἢ γένει κρείσσους γάμους  
 ἢ πολλὰ χρήματ', οὐκ ἐπίστανται γαμεῖν.  
 τὰ τῆς γυναικὸς γὰρ κρατοῦντ' ἐν δώμασιν  
 δουλοῖ τὸν ἄνδρα, κοῦκέτ' ἔστ' ἐλεύθερος·  
 πλοῦτος δ' ἐπακτὸς ἐκ γυναικείων γάμων  
 ἀνόνητος· αἱ γὰρ διαλύσεις <οὐ> ῥάδιαι.

5

“I beni della moglie hanno il potere in casa, rendono schiavo il marito e lui non è più libero” (vv. 3-4), tanto che “coloro che sposano donne superiori a sé per stato sociale o per ricchezza non fanno cosa sia il matrimonio” (vv. 1-2): nei primi quattro versi si concentrano molti degli elementi lessicali ricorrenti nei vari frammenti comici, il κρατεῖν della moglie e il suo δουλοῦν il marito e il conseguente non essere più ἐλεύθερος di quest'ultimo. A riprova della fortuna di questo *topos* e del fatto che esso fosse radicato nella morale greca, citiamo anche Eur. *Phaeton* fr. 775 Kann.: ἐλεύθερος δ' ὦν δοῦλός ἐστι τοῦ λέχους, / πεπραμένον τὸ σῶμα τῆς φερνῆς ἔχων (“Pur essendo un uomo libero è schiavo del letto,

<sup>666</sup> Si vedano, rispettivamente, i capp. III 2.2a e III 1.3. Le conseguenze del matrimonio si prospettano ancora più gravi della fine di una vita piacevole nel fr. 220 del *Philopator* di Antifane, in cui, ironicamente, l'interlocutore B si stupisce che lo sposo possa essere ancora vivo: A. γεγάμηκε δῆπου. B. τί σύ λέγεις; ἀληθινῶς / γεγάμηκεν, ὃν ἐγὼ ζῶντα περιπατοῦντά <τε> / κατέλιπον; (“[A] Si è sposato, certo! [B] Cosa dici? Si è davvero sposato quello che ho lasciato che se ne andava in giro vivo?”).

perché ha venduto il corpo in cambio della dote”)<sup>667</sup>, e, uscendo dai confini della poesia drammatica, anche Pseud. Plut. *De lib. educ.* 13f-14a, contenente la stessa negazione dei ruoli di marito e moglie a causa della sottomissione dell'uomo alla dote della sposa: οἱ γε μακρῶ κρείττους ἑαυτῶν λαμβάνοντες οὐ τῶν γυναικῶν ἄνδρες, τῶν δὲ προικῶν δοῦλοι λανθάνουσι γιγνόμενοι (“Gli uomini che sposano donne molto superiori a loro in ricchezze non sono mariti delle mogli, ma inconsapevolmente diventano schiavi delle loro doti”). La ricchezza che rende una sposa appetibile è anche ciò che sottrae l'autorevolezza e la libertà al marito<sup>668</sup>: almeno in linea teorica, infatti, ad Atene la sposa poteva decidere di mettere fine al matrimonio se il marito non la accontentava, e questo, che l'aveva sposata proprio per poter godere delle sue ricchezze, sarebbe stato allora costretto per legge a restituire l'intera προίξ alla donna<sup>669</sup>. La risoluzione preferibile per gli uomini è dunque quella formulata dal marito del fr. 3.3-5 delle *Panegyristai* di Diodoro della *Nea*: conviene che un uomo si prenda come compagna di vita una donna senza dote ma ben educata piuttosto di una ricca ma sgarbata (κρείττον γὰρ ἔστιν εὖ τεθραμμένην λαβεῖν / γυναικί' ἄπροικον ἢ κακῶς μετὰ χρημάτων, / τὴν ἔσομένην καὶ ταῦτα μέτοχον τοῦ βίου)<sup>670</sup>. Si noti, a margine del trattamento comico del *topos*, che la convenienza del matrimonio con una donna priva di dote è il principio alla base della teorizzazione dell'abolizione della dote in Plat. *Leg.* 774c-d, da cui conseguirebbe che ὕβρις δὲ ἦττον γυναιξὶ καὶ δουλεία ταπεινὴ καὶ ἀνελεύθερος διὰ χρήματα τοῖς γήμασι γίγνεται ἄν (“ci sarebbero meno arroganza da parte delle mogli e meno schiavitù umiliante e indegna di uomini liberi a causa della ricchezza per i mariti”). Il locutore dell'inc. fab. fr. 53 di Anassandride, invece, spiega che nessun marito avrà mai scampo dai mali che ogni matrimonio procura. Che la sposa sia ricca o povera, brutta o bella, la decisione di sposarsi è dunque sempre uno sbaglio:

ὅστις γαμεῖν βουλεύετ', οὐ βουλεύεται  
 ὀρθῶς, διότι βουλεύεται χοῦτῶ γαμεῖ.  
 πολλῶν κακῶν γὰρ ἔστιν ἀρχὴ τῷ βίῳ.  
 ἢ γὰρ πένης ὦν τὴν γυναικῶν χρήματα

<sup>667</sup> È significativo che la stessa perdita del potere sul proprio corpo sia lamentata in Eur. *Med.* 232-234 dall'eroina protagonista, la quale indica nel matrimonio un affare ancora più dannoso per le spose, che sono infatti soggette a una doppia perdita, quella del proprio corpo e quella della dote, con cui pagano la cessione di se stesse ai mariti: ἄς (sc. τὰς γυναῖκας) πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ / πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος / λαβεῖν: “per prima cosa bisogna che le donne si comprino con un'altissima somma un marito e insieme ottengano un padrone del proprio corpo”.

<sup>668</sup> In questo senso ai vv. 5-6 del frammento euripideo la ricchezza acquisita con le nozze è dichiarata inutile, svantaggiosa (ἀνόνητος).

<sup>669</sup> Su questa inversione dei rapporti di potere tra uomo e donna instaurata dalla ricca dote di lei si vedano le osservazioni di carattere storico-sociale di Wolff 1944, 53, 58, 60-62, Harrison 1968, 52-56, Vatin 1970, 181, Karabelias 1975, 244-248, Schaps 1979, 74-77, Foxhall 1989, 33-39, Todd 1993, 215-216 e Phillips 2013, 139-141.

<sup>670</sup> La moglie ricca, infatti, non ha bisogno di sforzarsi di essere gentile per tenere legato a sé il marito; è il punto del fr. 1 dell'*Athamas* di Anfide, che confronta le posizioni di una moglie e di un'etera e gli atteggiamenti nei confronti dell'uomo che ne derivano: εἶτ' οὐ γυναικός ἔστιν εὐνοϊκώτερον / γαμετῆς ἑταίρα; πολὺ γε καὶ μάλ' εἰκότως. / ἢ μὲν νόμῳ γὰρ καταφρονούσ' ἔνδον μένει, / ἢ δ' οἶδεν ὅτι ἢ τοῖς τρόποις ὠνητέος / ἄνθρωπός ἔστιν ἢ πρὸς ἄλλον ἀπιτέον (“Un'etera non è più ben disposta di una moglie? Molto e com'è ovvio. Infatti la moglie resta in casa per legge anche se fa la sdegnosa, mentre l'etera sa che si deve comprare l'uomo con le belle maniere o deve andarsene da un altro”).

λαβῶν ἔχει δέσποιναν, οὐ γυναῖκα ἔτι, 5  
 ἧς ἐστὶ δούλος ἄκαὶ πένης†. ἦν δ' αὖ λάβῃ  
 μηδὲν φερομένην, δούλος τ' αὐτὸς† γίνεται·  
 δεῖ γὰρ τὸ λοιπὸν ἀνθ' ἑνὸς τρέφειν δύο.  
 ἀλλ' ἔλαβεν αἰσχρὰν· οὐ βιωτὸν ἐστ' ἔτι,  
 οὐδ' εἴσοδος τὸ παράπαν εἰς τὴν οἰκίαν. 10  
 ἀλλ' ἔλαβεν ὠραίαν τις· οὐδὲν γίνεται  
 μᾶλλον τι τοῦ γήμαντος ἢ τῶν γειτόνων·  
 ὥστ' οὐδαμῶς κακοῦ γ' ἀμαρτεῖν γίνεται.

Chi pensa di sposarsi non pensa  
 bene, perché pensa ma poi si sposa lo stesso.  
 Ciò segna infatti l'inizio di molti mali nella vita:  
 se è povero, ricevute le ricchezze (della dote),  
 ha la moglie come padrona, non più come moglie,  
 di lei è schiavo †ed è povero†. Se invece prende in moglie  
 una che non ha niente, lui stesso diventa schiavo,  
 perché in futuro dovrà mantenere due persone invece di una.  
 Ha sposato una brutta: non può più vivere  
 né può affatto entrare in casa.  
 Ha sposato una bella: non appartiene  
 allo sposo più che ai vicini.  
 Non c'è dunque nessun modo per evitare il male.

Il *topos* dell'autorità sul marito conferita alla moglie dalla sua ricca dote è qui ribadito con la metafora della schiavitù (vv. 4-6), per cui il rapporto tra i due coniugi non rispetta i normali rapporti di forza tra i coniugi ma il marito è δούλος della moglie δέσποινα, come in *Alex. Manteis* fr. 150.3 e in *Eur. Melanippe* fr. 502 e *Phaeton* fr. 775 Kann. (per cui vd. *supra*); tale rovesciamento dei ruoli porta al paradosso e dissolve il concetto stesso del matrimonio: quando la disparità economica tra marito e moglie è a vantaggio della *mulier* e questa diventa colei che detiene il potere sull'οἶκος, essa cessa di essere moglie (v. 5 οὐ γυναῖκα ἔτι), come nel frammento della *Melanippe* chi è sposato con una donna del genere in realtà “non conosce il matrimonio” (v. 2 οὐκ ἐπίστανται γαμεῖν). A proposito della sconvenienza di avere invece una moglie ricca ma brutta si può citare anche l'inc. fab. fr. 29 di *Filippide*: αἰσχρὰν γυναῖκα ἔγημας, ἀλλὰ πλουσίαν· / κάθειδ' ἀηδῶς ἠδέως μασώμενος (“Hai sposato una donna brutta ma ricca: dormi male mangiando bene”). Un frammento che solo in apparenza si discosta dall'ottica negativa e sconsolata in cui sono descritte nella tradizione comica le mogli e la vita con loro è il 115.6-15 della *Chrysis* di Eubulo, che di fatto assolutizza la critica delle γυναῖκες estendendola anche al piano del mito. Il parlante dichiara la moglie ἄριστον χρῆμα e, immaginando di rispondere a un possibile obiettore, oppone gli esempi mitici positivi di Penelope e Alceste a quelli negativi di Medea e Clitemnestra (vv. 6-12); tuttavia, all'ennesima auto-obiezione che si rivolge ricordando Fedra, si accorge di non riuscire a pensare a nessun'altra donna virtuosa e conclude,

ironicamente, che gli esempi di χρησταὶ γυναῖκες l'hanno abbandonato in fretta, mentre ne avrebbe ancora tante di spregevoli da menzionare (vv. 13-15):

ὦ Ζεῦ πολυτίμητ', εἴτ' ἐγὼ κακῶς ποτε  
ἐρῶ γυναῖκας; νῆ Δί' ἀπολοίμην ἄρα,  
πάντων ἄριστον κτημάτων. εἰ δ' ἐγένετο  
κακὴ γυνὴ Μήδεια, Πηνελόπη δέ <γε>  
μέγα πρᾶγμα'. ἐρεῖ τις ὡς Κλυταιμνήστρα κακὴ·  
Ἄλκηστιν ἀντέθηκα χρηστὴν. ἀλλ' ἴσως  
Φαίδραν ἐρεῖ κακῶς τις· ἀλλὰ νῆ Δία  
χρηστὴν— τίς ἦν μέντοι; τίς; οἴμοι δειλῖος,  
ταχέως γέ μ' αἰ χρησταὶ γυναῖκες ἐπέλιπον,  
τῶν δ' αὖ πονηρῶν ἔτι λέγειν πολλὰς ἔχω.

Il tentativo parodico di elogio della *mulier* è preceduto, secondo la testimonianza di Ateneo<sup>671</sup>, da cinque versi che garantiscono che il termine γυνή è qui riferito a una moglie<sup>672</sup>. Lo stesso personaggio che menziona le donne del mito oppure, più probabilmente, il suo interlocutore o un'altra *persona* della commedia augura ogni male allo sciagurato che è così per nulla avveduto da sposarsi per secondo, pur dopo aver avuto prova di quale male sia il matrimonio vedendo la sorte toccata a quello che si è sposato per primo:

[...] κακὸς  
κακῶς ἀπόλοιθ' ὅστις γυναῖκα δεύτερος  
ἔγημε· τὸν γὰρ πρῶτον οὐκ ἐρῶ κακῶς.  
ὁ μὲν γὰρ ἦν ἄπειρος, οἴμαι, τοῦ κακοῦ,  
ὁ δ' οἶον ἦν γυνὴ κακὸν πεπυσμένος.

[...] Possa morire  
male lo sciagurato che ha preso moglie per secondo!  
Non dirò male di chi l'ha fatto per primo,  
perché non aveva esperienza del male a cui andava incontro,  
ma il secondo era stato messo a conoscenza di che male fosse una moglie<sup>673</sup>.

<sup>671</sup> Athen. XIII 559b riporta i primi cinque versi sotto la didascalia Εὐβουλος δ' ἐν Χρυσίλλᾳ e poi fa seguire gli altri introducendoli con καὶ προελθῶν φησιν.

<sup>672</sup> Ateneo cita i due passi della *Chrysis* di Eubulo assieme ad Alex. *Manteis* 150, Xen. *Hypnos* 147 e Amph. *Athamas* 1 (citati *supra*) in quanto tutti accomunati dallo ψέγειν τὸ τῆς γαμετῆς ὄνομα.

<sup>673</sup> Se la testimonianza di Ateneo è affidabile, il motivo del biasimo di chi si sposa per secondo si trovava già nella *Mese*, poichè il passo che egli riporta e attribuisce ad Aristofonte (*Kallionides* fr. 6) presenta lo stesso contenuto nella medesima struttura (maledizione del πρῶτος εὐρετής, perdono di chi commette l'errore del matrimonio per primo, disapprovazione di chi sbaglia dopo di lui con coscienza del guaio in cui si caccia): κακὸς κακῶς γένοιθ' ὁ γήμας δεύτερος / θνητῶν. ὁ μὲν γὰρ πρῶτος οὐδὲν ἠδίκει· / οὐπω γὰρ εἰδῶς οὗτος οἶον ἦν κακὸν / ἐλάμβανεν γυναῖχ' ὁ δ' ὕστερον λαβὼν / εἰς προὔπτον εἰδῶς αὐτὸν ἐνέβαλεν κακόν.

### Le giovani spose

Tra questi ritratti critici, si stagliano isolate le parole del giovane marito dell'adesp. com. fr. 1084 (=Men. fab. inc. 6), verosimilmente attribuibile a Menandro e di cui si sono già citati alcuni versi nel cap. II 3.2b nel contesto dei lamenti degli innamorati<sup>674</sup>. Nei versi di apertura della commedia, che costituiscono l'inizio del frammento, il giovane informa il pubblico di essere sposato da quattro mesi con una ragazza che ha preso in moglie per volontà del padre (v. 3 πεισθεις τῷ πατρί), ma con la quale giura di aver sempre dormito dalla prima notte di nozze (vv. 4-7 ἀφ' ἧς γ[εγά]μηκα νυκτός – ὦ δέσποινα Νύξ, / σὲ μά[ρτυρ] ὀ]ρθὴν ἐπάγομ' οὐ λέγω λόγου– / μί[αν οὐ γε]γένημαι νύκτ' ἀπόκοιτ[ο]ς πώποτ[ε] / ἀπὸ τῆ[ς γυναι]κός) e che ai vv. 10-12 dichiara di amare, conquistato dal suo carattere leale<sup>675</sup> e dal suo modo di vivere genuino:

δίκαιον ἦρων· καὶ οὐτ[ὶ]ν[ ] . [ ..]εταί ..[  
αὐτῆς ἐλευθέρω γὰρ ἦθει καὶ βίω  
δεθεῖς ἀπλάστῳ τὴν φ[ι]λοῦσαν ἡγάπ[ων].

Per esprimere il proprio amore per la sposa e il fatto che il sentimento fosse da lei corrisposto il locutore concentra in soli tre versi tre verbi col significato di "amare": ἐράω, φιλέω e ἀγαπάω<sup>676</sup>. Gli ultimi due, solitamente usati come sinonimi in età ellenistica, si trovano anche in *Mis.* 708-709, nella già commentata dichiarazione d'amore di Trasonide per la παλλακή Cratea, in cui, come in questi versi del fr. 1084, ἀγαπάω e φιλέω hanno significato affine e il soldato innamorato li accosta per rafforzare l'affermazione del proprio amore: ἡγάπησά σε, / ἀγ]απῶ, φιλῶ, Κράτεια φιλτάτη. Il verbo ἐράω può invece avere una connotazione più marcatamente passionale o sessuale, ma la frammentarietà del verso precedente impedisce di capire se essa fosse messa in rilievo dal locutore o meno<sup>677</sup>. Quanto al breve elogio del carattere della moglie, invece, il *vir loquens* ne loda l'indole nobile e la genuinità dello stile di vita, menzionando due aspetti, ἡθὸς e il βίος, che formano un sintagma ricorrente tra i più comuni parametri di giudizio della natura di una persona<sup>678</sup>; l'innamorato li

<sup>674</sup> Sulle posizioni degli studiosi circa la paternità del frammento e per le indicazioni bibliografiche si torni alla n. 466.

<sup>675</sup> Per il significato di ἐλεύθερος di "nobile", "liberale", "leale" (che definisce cioè i comportamenti che si addicono a un uomo libero) cfr. e.g. Plat. *Leg.* 741e (in cui l'aggettivo è riferito proprio a ἦθος).

<sup>676</sup> Sull'unicità del passo sotto questo aspetto cfr. Barns - Lloyd-Jones 1964, 28 (= Lloyd-Jones 1990, 106) *ad v.* 15: «We know no other place in Greek literature where the three words ἔρωσ, φιλία, ἀγαπή recur at such short intervals, in each case referring to love between a man and a woman, and indeed between a husband and wife».

<sup>677</sup> La presenza dell'aggettivo δίκαιον (attributo dell'oggetto di ἦρων perduto nelle lacune dei versi precedenti, [cfr. i paralleli riportati da Arnott 1999a, 64 che propone di integrare ἔρωτα]) suggerisce che l'innamorato stia qui sottolineando la legittimità dell'amore o della passione per la donna che aveva sposato, anche in continuità con l'affermazione di non aver mai dormito con nessun'altra dalla notte delle nozze contenuta nei precedenti vv. 4-7 (riportati sopra). Il verbo ἐράω è usato per indicare il sentimento d'amore per la moglie legittima anche in Hdt. I 8, in riferimento a Candaule il quale ἡράσθη τῆς ἑαυτοῦ γυναικός. Per quanto riguarda le possibili accezioni di ἔρωσ e ἐράω in Menandro, in cui i termini possono indicare specificamente la passione o più generalmente il sentimento d'amore di cui la passione è parte, rimandiamo a quanto osservato a proposito di *Per.* 494 nel cap. II 3.2c con n. 536.

<sup>678</sup> Cfr. e.g. Aristot. *H.A.* 487a, Plut. *Mar.* 30.6, *Per.* 39.2, *Sul.* 7.4, *Thes.* 9.2, *De recta rat. aud.* 41b e *Quom. adul. ab am. intern.* 53d e Athen. XIV 18.

connota secondo virtù morali che sarebbero elogiabili in qualsiasi individuo e che, a giudicare dai più diffusi giudizi comici sulle mogli, sono assai rare in una *mulier*. Tuttavia, nonostante l'amore reciproco e l'ottimo carattere della donna, il monologo del personaggio si apre col tipico lamento dell'innamorato infelice, che si proclama il più disgraziato che sia mai esistito (vv. 1-2 δεινότη[ερ]ῆ τις πέπονθε τῶν ἐν τῇ πόλει / ἐμοῦ; μ[ᾶ] τὴν Δήμητρα καὶ τὸν Οὐρανόν), e capiamo che il matrimonio finora felice è incappato in una prima difficoltà, che il giovane non si spiega e che il resto del frammento purtroppo non chiarisce<sup>679</sup>.

Anticipiamo qui brevemente rispetto ai prossimi capitoli che solo in due commedie latine si menzionano virtù morali di mogli, tutte incentrate su mitezza, gentilezza e bontà. Da un lato nell'*Hecyra* di Terenzio Panfile apprezza la neo-sposa Filomena perchè morigerata, modesta (v. 165) e, come la moglie della *persona loquens* del frammento, dal carattere gentile, proprio di una fanciulla di nascita libera (vv. 164 e 302 *liberale ingenium*)<sup>680</sup>; dall'altro nello *Stichus* plautino due spose delineano, su richiesta del padre, il ritratto della *mulier optima* (vv. 105-106), dal *bonum ingenium* (v. 116) e *sapientissima* (v. 123): è colei di cui nessuno può parlare male perché non commette nessuna azione inopportuna, che si astiene dal fare il male anche quando potrebbe compierlo e che rimane se stessa quando la fortuna è dalla sua parte e sopporta invece pazientemente le sventure (vv. 113-114, 117 e 124-125)<sup>681</sup>. Quanto alla possibile rappresentazione della giovane *mulier* del fr. 1084, va notato che la Filomena per cui il marito ha parole di apprezzamento nell'*Hecyra* non compare mai davanti agli spettatori e non si caratterizza con nessuna sua battuta; altre due spose, due giovani *bonae mulieres* al pari delle due descritte del fr. 1084 e dell'*Hecyra*, intervengono invece sulla scena e rivestono ruoli di primo piano nella trama delle loro commedie: Panfile degli *Epitrepontes* e la *mulier* dell'adesp. com. fr. 1000<sup>682</sup>. L'attestazione di queste differenze nella presenza scenica e dunque anche nella caratterizzazione delle giovani *bonae mulieres* non permette di formulare ipotesi davvero affidabili circa il ruolo e la presenza sulla scena della γυνή di questo papiro; rileviamo però la positività del ritratto che ne delinea il marito e la avviciniamo agli altri due casi di giovani spose, a cui – come si vedrà – in commedia è essere riservato un trattamento ben diverso da quello, caustico e sarcastico, delle coppie più anziane.

### III 1.3

#### La trasposizione nella commedia latina

Come si è fatto per il personaggio del *miles*, così anche per la figura della *mulier* ci rivolgiamo alla commedia latina per integrare la caratterizzazione più tipica di questa *persona* che

<sup>679</sup> Il monologo del *vir loquens* si interrompe quando sopraggiunge una serva a porgergli una scatola con degli oggetti e lui passa a conversare con la donna (vv. 13-40).

<sup>680</sup> Vd. il seguente cap. III 1.3.

<sup>681</sup> Il passo è più estesamente riportato e confrontato con *loci* comici greci nel cap. III 2.3a.

<sup>682</sup> Le cui caratterizzazioni saranno invece oggetto del cap. III 2.3a. Sebbene rientrerebbe in questo capitolo, rimandiamo la presentazione della moglie che pronuncia questo lungo frammento adespoto per accostarla all'analisi del carattere di Panfile in Menandro in virtù delle strette analogie tra le due γυναῖκες.

plausibilmente ricorreva sulla scena della Commedia Nuova. Nel caso della moglie, tuttavia, alla cautela con cui tale operazione, teorica e per forza approssimativa, di trasposizione di motivi e caratteri dai drammi latini a quelli greci va sempre condotta, si aggiunge la necessità di fare i conti con un'ulteriore difficoltà. Se infatti per il soldato frammenti dei commediografi greci nonché drammi interi (o quasi) di Menandro in cui στρατιῶται agiscono e parlano sulla scena guidano e legittimano l'attingere alla commedia latina per completare il quadro del tipo comico tradizionale, un tale supporto di testi manca nel caso del personaggio della moglie. La rilevata esiguità di commedie greche intere, ma anche di frammenti in cui le γυναῖκες parlano sulla scena rende arduo ricostruirne con sicurezza sufficiente i ruoli che svolgono nelle vicende drammatiche e ancor più le caratterizzazioni con cui si ponevano rispetto ad esse; di conseguenza, non è lecito assumere con sicurezza che situazioni, caratteri, presenza scenica e importanza del ruolo delle mogli della Commedia Nuova e anche contenuti e tenore delle loro battute fossero gli stessi che nelle commedie latine. Inoltre, una certa varietà nella caratterizzazione delle *mulieres*, non solo tra Plauto e Terenzio ma anche nelle commedie di ognuno dei due, al di là delle descrizioni e dei giudizi pronunciati sulle mogli dagli altri personaggi, fa trasparire un certo grado di pluralità di *mulieres*, ben diversamente da quanto si è riscontrato per il tipo pienamente standardizzato del soldato latino. Tuttavia, crediamo che un'analisi mirata all'individuazione di situazioni e motivi ricorrenti nella commedia latina possa comunque essere utile a individuare alcuni episodi e temi con cui le mogli disprezzate nei frammenti della *Mese* e della *Nea* erano messe in relazione, a prescindere dal peso del loro ruolo e da quanto tempo erano sulla scena; come si vedrà, il caso di Crobile nel *Plokion* menandro conferma la bontà di questo approccio. L'indagine sulle *mulieres* latine sarà inoltre funzionale alla messa in evidenza delle caratterizzazioni positive che invece contraddistinguono le giovani spose, per le quali è altrettanto possibile individuare corrispondenze negli antecedenti greci.

### **L'immagine 'tipica' della *mulier* nelle parole dei *viri***

Anche sul versante latino, come su quello greco per ciò che i frammenti ci lasciano intuire, l'immagine della moglie filtrata attraverso lo sguardo dei mariti è nettamente negativa (ad esempio, la *mulier* è tanto *inportuna* e *incommoda* che il marito spera che muoia<sup>683</sup>) e standardizzata. Nella commedia di Plauto e Terenzio, infatti, tra gli aspetti caratteriali delle *mulieres* deprecati dai mariti ricorrono: la fastidiosa chiacchiera senza freni<sup>684</sup>; il terrore che incutono agli sposi quando devono rientrare a casa e sanno che le mogli saranno pronte a insultarli; i modi autoritari e la volontà di comandare su tutto e tutti e la correlata incapacità di restare entro i limiti della sfera d'azione che

---

<sup>683</sup> Si veda quanto dice Demeneto sulla moglie Artemona in *As.* 62 e 905.

<sup>684</sup> In Plaut. *Aul.* 123-126 la stessa *mulier* Eunomia riporta la cattiva fama che (giustamente, dice) hanno le mogli riguardo al loro incessante vaniloquio: *quamquam hau falsa sum nos odiosas haberi; / nam multum loquaces merito omnes habemur, / nec mutam profecto repertam nullam esse / <aut> hodie dicunt mulierem <aut> ullo in saeclo* ("Per quanto so bene che siamo ritenute odiose; infatti si pensa, giustamente, che siamo molto chiacchierone e si dice che una donna silenziosa non si è trovata né oggi né in nessuna epoca"). Ricottilli 2000, 36-37, 47-48 legge le parole assai poco lusinghiere di Eunomia come un espediente con cui il commediografo «rassicura» il pubblico di fronte all'apparente e momentaneo sovvertimento dei ruoli normali in cui una sorella dà consigli al fratello.

competete loro e l'impulso a ficcanasare negli affari dei mariti<sup>685</sup>. Riportiamo di seguito alcuni esempi, tratti da diverse commedie plautine, di ognuno di questi tre aspetti. Per la critica della moglie linguacciuta e maligna basti la battuta con cui Lisidamo cerca invano di zittire la moglie Cleostrata, infuriata perché il marito, alla sua età (cfr. v. 240 *senecta aetate*), si è preso una cotta per la giovane serva Casina, in *Cas.* 249-251:

*Ohe, iam satis, uxor, est, comprime te, nimium tinnis.  
Reliquae aliquantum orationis, cras quod mecum litiges.*

Ne ho abbastanza, moglie, tieniti a freno, strilli troppo.  
Conserva un po' di loquacità per litigare con me domani.

Un esempio di moglie che il marito non vorrebbe trovare tornando a casa è invece la sposa di Demifone del *Mercator*, il quale ha deciso di spassarsela con una cortigiana e teme di entrare in casa perché sa che la vecchia moglie, che lo sta aspettando affamata, lo coprirà di insulti (vv. 555-557)<sup>686</sup>:

*nunc tamen interea ad med huc invisam domum:  
uxor me exspectat iam dudum essuriens domi;  
iam iurgio enicabit, si intro rediero.*

Per quanto riguarda il fare autoritario della *mulier* comica latina basti citare l'emblematica sconsolata constatazione di Demeneto, il marito di Artemona nell'*Asinaria*, che al v. 87 riconosce, abbattuto: *argentum accepi, dote imperium vendidi* ("Ho ricevuto denaro, per una dote ho venduto la mia autorità"). Nella sua amara constatazione riecheggiano quelle dei mariti dei frammenti comici greci del capitolo precedente, per cui la dote non è che un pesante fardello (cfr. Antiph. inc. fab. fr. 270), una volta assunto il quale un uomo non è più *σαυτοῦ κύριος* (cfr. Alex. inc. fab. fr. 264.7-8) e invece di essere il marito di una moglie è il *δούλος* di una *δέσποινα* (cfr. Anaxandr. inc. fab. fr. 53.4-6). Il peggiore difetto delle mogli, poi, deprecato dai mariti o anche solo manifestato da loro stesse, è la curiosità aggressiva verso tutto ciò che fanno i coniugi fuori casa. Combinando questo desiderio di sapere con quello di comandare sul coniuge e con la loro insopportabile loquacità riempiono i mariti di domande o addirittura li seguono fuori casa per spiarli<sup>687</sup>. La denuncia più esemplificativa di tale comportamento è pronunciata da Menecmo I in riferimento alla moglie (tanto tipizzata da non aver nemmeno bisogno di un nome) in Plaut. *Men.* 110-118:

*ni mala, ni stulta sies, ni indomita imposque animi,  
quod viro esse odio videas, tute tibi odio habeas.  
praeterhac si mihi tale post hunc diem*

---

<sup>685</sup>Questi aspetti del ritratto della moglie rientrano, in parte, nella trattazione di Dutsch 2000, che studia però indistintamente i vari personaggi femminili di Plauto (osservazioni sulle mogli si trovano soprattutto alle pp. 47-64 e 132-152) e si vedano anche Schuhmann 1977 50-53, 55-61 e Dutsch 2008, 82-85.

<sup>686</sup> Altre volte il marito prevede, più in generale, il fastidioso vaniloquio con cui la moglie gli riempirà le orecchie appena avrà messo piede in casa, come fa Demone in *Rud.* 904-905: *sed ad prandium uxor me vocat; redeo domum. / iam meas opplebit aures {sua} vaniloquentia.*

<sup>687</sup> È ciò che fanno, ad esempio, Artemona nella II scena del V atto dell'*Asinaria* e Dorippa all'inizio del IV atto del *Mercator*.



*faxis, faxo foris vidua visas patrem.  
nam quotiens foras ire volo, me retines, revocas, rogitas  
quo ego eam, quam rem agam, quid negoti geram, 115  
quid petam, quid feram, quid foris egerim.  
portitorem domum duxi, ita omnem mihi  
rem necesse eloqui est, quidquid egi atque ago.*

Se non fossi cattiva, stupida, indomita e priva di controllo su te stessa  
anche tu odieresti ciò che odia tuo marito.  
D'ora in poi, se da oggi ti comporterai ancora così,  
ti cacerò e andrai, senza marito, dal padre.  
Infatti ogni volta che voglio uscire tu mi trattieni, mi richiami, mi chiedi  
dove vado, cosa faccio, che impegni ho,  
cosa cerco, cosa porto, cosa mi sono messo a fare fuori.  
Un doganiere mi sono portato in casa, e ora devo dichiarare  
tutto ciò che ho fatto e che faccio.

La mania di controllo della moglie-doganiera su tutto ciò che fa il marito e la perdita di libertà di quest'ultimo sono gli stessi aspetti deplorati dai locutori dei fr. 150 e 264 di Alessi; in particolare i mariti del fr. 264.8-9 tenuti a fare rendiconti giornalieri (εὐθύναι [...] / ἐφημερίαι) di tutte le loro azioni hanno un corrispettivo speculare nella moglie-doganiera di Menecmo I. Incarnando tutti i *cliché* comici per cui i mariti biasimano e mal tollerano le mogli, dalla malignità alla mancanza di autocontrollo, quella che Menecmo I descrive è l'emblema della pessima *mulier*, che il marito minaccia di rimandare al padre. Con l'idea (testimoniata da tanti mariti comici) che tutte le mogli siano simili a questa in *Mil. gl.* 678-699 il vecchio Periplectomeno si dichiara sollevato di essere rimasto scapolo, perché può preservare la propria libertà e risparmiarsi tutti i fastidi e le spese che una moglie comporta: a chi gli chiede perché non si sia sposato visto che è bello avere dei figli risponde: *Hercle vero liberum esse tete, id multo lepidumst opus* ("Per Ercole! Ma è molto più bello essere libero" [v. 683]) ed elenca alcune delle richieste che una moglie gli farebbe dilapidandogli il patrimonio<sup>688</sup> e tormentandolo con i suoi discorsi.

### Le mulieres plautine nelle loro battute: il lamento e l'insulto:

#### Dorippa nel Mercator e il double standard

D'altra parte, la commedia latina permette di guardare al matrimonio, al rapporto di coppia e alla caratterizzazione delle tipiche *mulieres* comiche anche nella prospettiva delle mogli stesse, di cui

<sup>688</sup> Le richieste esose da parte della moglie sono un altro motivo ricorrente nelle lamentele dei mariti e sono la ragione per cui il Megadoro dell'*Aulularia* ritiene che tutti i ricchi dovrebbero sposare una donna povera o comunque senza dote, mentre le ricche dovrebbero essere date in mogli senza dote (vv. 478-491): se così fosse acquisirebbero abitudini e carattere migliori e porterebbero in dote quelli al posto del denaro (vv. 492-493 *hoc si ita fiat, mores meliores sibi / parent, pro dote quos ferant, quam nunc ferunt*), e nessuna moglie potrebbe più pretendere dal marito porpora, oro e servi dicendo di avergli portato una dote più ricca del suo patrimonio (vv. 498-502). L'idea di sposare una ragazza priva di dote come soluzione ai mali del matrimonio si è già vista in Diod. *Panegyristai* fr. 3.3-5, per cui cfr. il precedente cap. III 1.2.

ci restano molte più battute che nei frammenti della Commedia Nuova e di Mezzo, per di più integrate in commedie intere in cui le parole delle mogli e i loro comportamenti possono essere osservati a fronte delle opinioni maschili espresse su di loro. Le *mulieres* latine, plautine soprattutto, nelle loro battute confermano in pieno i ritratti che gli uomini tracciano di loro. Ebbene, se la teoria della trasposizione nella commedia romana del personaggio della γυνή della *Nea* fosse corretta, la constatazione che le commedie plautine permetterebbero di fare in virtù della caratterizzazione delle mogli nelle loro stesse parole è che i ritratti negativi tracciati dai mariti della Commedia Nuova effettivamente rispecchiano, nella maggior parte dei casi, il carattere delle *mulieres*. Tuttavia, i frammenti della Commedia Nuova non supportano a sufficienza l'idea che *mulieres* caratterizzate in modo simile a quelle che agiscono e parlano nella commedia latina, plautina soprattutto, fossero personaggi presenti in scena con ampie parti parlate in cui dessero prova in modo attivo dell'indole che le rendeva così terribili agli occhi dei mariti. *L'uxor dotata* latina, ossia la moglie con una ricca dote, personaggio a volte adattato dall'ἐπίκληρος greca che non aveva un corrispettivo romano<sup>689</sup>, è infatti tanto imperiosa, irata, loquace, aggressiva, impicciona e costosa quanto viene descritta<sup>690</sup> ed è, nella manifestazione di queste caratteristiche, un personaggio farsesco, fulcro, assieme al marito colto in flagrante e atterrito, di scene dal forte timbro burlesco; per quanto sia impossibile provare a quantificarli, sono sicuramente presenti apporti originali di Plauto in questi aspetti, elaborati a partire da spunti tratti anche dalla tradizione della farsa italica oltre che dalla *Nea* greca<sup>691</sup>. Cercando

<sup>689</sup> Nel suo *Plocium* Cecilio Stazio rende *uxor dotata* quella che nel *Plokion* di Menandro era un'ἐπίκληρος, ossia la donna che eredita il patrimonio del padre nella sua interezza (κλήρος) perché non ha fratelli maschi. Sulle due commedie cfr il cap. III 2.2a. ἐπίκληρος e *uxor dotata* non corrispondono del tutto, soprattutto in quanto l'ereditiera greca non riceve una dote, bensì tutto il patrimonio paterno che dovrà trasmettere al figlio, mentre *l'uxor dotata* latina è la moglie che ha ricevuto una dote particolarmente ricca (cfr. Krauss 2004, 260-263 per altre differenze). Tra i vari studi sui diritti e i doveri dell'ἐπίκληρος, sul suo status giuridico e sul procedimento dell'ἐπίδικασία (per cui l'ereditiera era tenuta a sposare il suo parente più stretto onde evitare la dispersione del patrimonio al di fuori della famiglia [è la legge invocata da Smicrine per sposare la sorella dell'apparentemente defunto Cleostrato nell'*Aspis*]) rimandiamo ai quadri di Erdmann 1934, 65-86, Paoli 1936; 1946; 1953, Harrison 1968, 9-12, 132-138, 158-162, Karnezis 1972, Schaps 1979, 25-42, MacDowell 1978, 95-98, Gould 1980, 43-44, Pomeroy 1975, 60-61, Just 1989, 95-104, Todd 1993, 228-231, Scafuro 1997, 281-289, Cox 1998, 94-99, Patterson 1998, 97-101, Karabelias 2002<sup>2</sup>, Maffi 2005, 256-257, Cudjoe 2006, Ingrosso 2010, 216-217 *ad Asp.* 145 (e 219-220 per un ricco elenco di riferimenti bibliografici), Phillips 2013, 217-218, 220-221-285, 232-243 (queste ultime pagine contengono una raccolta di fonti sulle ἐπίκληροι e i loro discendenti) e Santi 2013, 172-174. Sulla rappresentazione dell'ἐπίκληρος nella commedia greca e sulla trasposizione del personaggio in quella latina si vedano in particolare Scafuro 1997, 280-281, 289-305, Karabelias 1975, 223-254, Belardinelli 1998, 265-269, Dunsch 2001, 264, Drago 2007, 516, Ingrosso 2010, 218-219 e Santi 2013, 174-184; specificamente sul caso dell'*Aspis* cfr. anche Karnezis 1977, MacDowell 1982, Brown 1983 e Patterson 1998, 214-215.

<sup>690</sup> In *Cas.* 817-824 alcuni di tali difetti caratteriali vengono presentati dall'ancella Pardalisca (che finge di educare la futura sposa Casina) come doti essenziali che ogni sposa deve acquisire per sopravvivere al marito: *Sospes iter incipe hoc, ut viro tuo / semper sis superstes, / tuaque ut potior pollentia sit, vincasque virum victrixque sies, / tua vox supoeret tuumque imperium; vir te vestiat, tu virum despolies. Noctuaque et diu ut viro subdola sis, / opsecro, memento* ("Inizia il tuo cammino con buoni auspici, affinché tu sopravviva sempre a tuo marito, la tua forza sia maggiore della sua e tu lo batta sempre e sia vincitrice, la tua voce e il tuo comando superino i suoi; che lui ti vesta e che tu possa spogliarlo. E, ti prego, ricordati di ingannarlo notte e giorno").

<sup>691</sup> Non è del tutto lecito, tuttavia, appellarsi, come fa Stärk 1989, 53-55, ai titoli e ai frammenti di Pomponio e Novio come prove dell'origine della caratterizzazione tipica della *mulier* dalla farsa italica invece che dalla *Nea*,

comunque di isolare, anche sul versante della caratterizzazione della *mulier* nel suo agire e discutere in prima persona davanti al pubblico, i motivi più ricorrenti, occupano le posizioni preminenti l'arrivo in scena della *mulier irata* e i momenti del lamento sconsolato e dell'insulto indignato per il comportamento svergognato del marito, che ha perso la testa per una giovane e/o dilapida il patrimonio nel bere. Alle *uxores dotatae* della commedia romana<sup>692</sup> è infatti quasi sempre data occasione di dar voce alla rabbia e alla frustrazione che covano verso i mariti, in un lamento in cui gli insulti indignati rivolti al *vir* per la sua vergognosa condotta (sia che si sia innamorato di una fanciulla o abbia preso a frequentare un'etera, sia che si tratti solo di un malinteso) si mescolano alla commiserazione della propria sventura. Così, ad esempio, nel *Phormio* di Terenzio Nausistrata apprende che il marito Cremete aveva un'altra moglie a Lemno (ora morta) con cui ha anche avuto una figlia: esclamazioni di autocompianto, come *perii misera* ("Sono rovinata, povera me!" [v. 1006]) e *cupio misera in hac re iam defungier* ("Vorrei essere già morta in questa situazione" [v. 1021]), si mescolano allo sdegno nei confronti del marito, biasimato per un *facinus miserandum et malum* (v. 1008) di cui non si è mai sentito nulla di più vergognoso (v. 1009 *an quicquam hodiest factum indignius?*), tanto che la *mulier* non riesce nemmeno a rivolgergli da quanto è disgustata (v. 1011 *cum hoc ipso distaedet loqui*). All'insulto del *vir* dà ben maggior spazio Plauto. Nella sua *Casina*, ad esempio, Cleostrata vuole farla pagare al marito Lisidamo che si è invaghito della stessa giovane ragazza di cui è innamorato il figlio rifiutandosi di preparargli il pranzo e portandolo alla disperazione a forza di offese (vv. 149-160):

[...] <i>neque paro neque hodie coquetur:</i>	
<i>quando is mi et filio aduorsatur suo</i>	150
<i>animi amorisque causa sui,</i>	
<i>flagitium illud hominis. ego illum fame, ego illum siti,</i>	152-154
<i>maledictis malefactis amatorem ulciscar.</i>	155

---

perché se è vero che la palliata latina è influenzata dall'atellana preletteraria, per l'atellana letteraria di Pomponio e Novio è vero l'opposto: nelle parole di Pieczonka 2016, 229-230, «palliata affects the literary Atellana». Titoli come *Dotata* (sia di Pomponio che di Novio) e *Dotalis* (*sc. servus*, di Pomponio) e frammenti di Pomponio e Novio provano che anche la *mulier* è un personaggio tipizzato nell'atellana letteraria, in cui è ritratta come una vecchia con le vene varicose e astuta (Pomp. *Pannuceati* fr. I 85 Frass.), della quale il marito si augura la morte (Pomp. *Citharista* 28-29 Frass.) e dalla quale divorzia non appena eredita delle ricchezze (Nov. *Tripertita* I 87-88 Frass.). Sui frammenti dell'atellana legati alla figura della *matrona*, si vedano, a prescindere dalle divergenti prospettive sul rapporto tra atellana e palliata, Stärk 1989, 53-54 e Pieczonka 2016, 232-234. Anche in questo caso tuttavia, come nei frammenti della Commedia Nuova, ciò che possiamo ricostruire della caratterizzazione del personaggio è solo la versione stereotipata e grottesca che ne danno gli altri personaggi.

<sup>692</sup> Le plautine sono principalmente Artemona nell'*Asinaria*, Cleostrata nella *Casina*, la moglie di Menecmo I nei *Menaechmi* e Dorippa nel *Mercator*; in Terenzio la *mulier* più vicina al tipo plautino è Nausistrata del *Phormio*, che nel V atto affronta il marito, ma la scena non è paragonabile agli episodi di cui sono protagoniste le mogli di Plauto, tanto adirate e offese quanto grottesche, e Nausistrata viene anche definita, senza ironia o ruffianeria, *mulier sapiens* (v. 1046). Un quadro di alcuni comportamenti delle *uxores dotatae* plautine e dei mariti è delineato da Schuhmann 1977, 61-63, Petrone 1989, 97-103 (= 2009, 213-218), Stärk 1989, 49-51 (che si focalizza sui *Menaechmi*); Duckworth 1994<sup>2</sup>, 283-284, Dutsch - Konstan 2013, 66-67 (limitatamente a Nausistrata), 74-82. Un'analisi delle singole *mulieres* plautine è offerta da Krauss 2004, 26-83 (sulle «'good' *matronae*»), 88-175 (sulle «'bad' *matronae*»).

*ego pol illum probe incommodis dictis angam:  
faciam, uti proinde ut est dignus vitam colat,  
Acheruntis pabulum,  
flagiti persequentem,  
stabulum nequitiae.*

160

L'insulto è immediatamente seguito dall'autocommiserazione: al v. 161 Cleostrata annuncia infatti che andrà a piangere le sue disgrazie dalla vicina Mirrina (*nunc huc meas fortunas eo questum ad vicinam*), a cui dice di essere *tristis* come tutte le *male nuptae* che hanno sempre di che soffrire, sia in casa che fuori (vv. 176-177 *domi et foris aegre quod sit, satis semper est*), e ripete due volte di essere trattata malissimo dal marito (v. 186 *pessumis me modis despiciatur vir* ~ v. 189)<sup>693</sup>. Non appena si trova di fronte Lisidamo, poi, lo copre di insulti, convinta che si sia dato al bere e ai postriboli, sancendo: *te sene omnium <senum> senem neminem esse ignavioem* ("Tra tutti i vecchi, non c'è un vecchio più svergognato di te" [v. 244])<sup>694</sup>. Lo stesso trattamento sarà inflitto dalla *matrona* Artemona al marito Demeneto (che le rubava i vestiti per regalarli alle *meretrices* e la denigrava con loro), come la moglie gli preannuncia, minacciosa, in As. 902-903: *edepol ne tu istuc cum malo magno tuo / dixisti in me. sine, venias modo domum, faxo ut scias / quid pericli sit dotatae uxori vitium dicere* ("Per Polluce, aspetta solo di venire a casa, ti farò capire che pericolo si corre a parlare male di una moglie che ha portato una dote!"). L'attacco e la punizione del marito svergognato, in cui la *mulier* è l'agente del riso del pubblico e l'uomo ne è l'oggetto, è un episodio frequente nella commedia plautina e particolarmente confacente al lato più farsesco dell'ironia del poeta, che deve avere ampiamente enfatizzato questi aspetti umoristici della caratterizzazione delle sue *mulieres*<sup>695</sup>.

Prescindendo dalla svolta farsesca delle azioni e dei rimproveri delle *mulieres iratae* di Plauto e dallo spazio che episodi umoristici di questo tipo occupavano nelle dinamiche della commedia, elementi più o meno ampiamente rivisitati dal poeta romano rispetto ai modelli greci<sup>696</sup>, il lamento dell'offesa e i temi del tradimento con l'introduzione in casa di una prostituta o dell'invaghimento per una giovane (di cui il lamento è conseguenza) dovevano essere motivi presenti anche nella anche

<sup>693</sup> Nelle vesti dell'amica saggia consigliera Mirrina fa riflettere l'irata Cleostrata su tutti i vantaggi che le vengono dall'essere sposata e la esorta quindi a mostrarsi indulgente con il marito traditore per continuare a godere dei privilegi dell'essere moglie (cfr. n. 854). Tuttavia, sarà poi facilmente persuasa da Cleostrata a unirsi a lei per ingannare il marito nel III atto (cfr. vv. 685-688 e 860-861) e poi riderne nel V (vv. 855-858). Per questo Chiarini 1992, 34 indica in Cleostrata la prima *mulier* della Commedia Nuova e della palliata ad aver il ruolo «dell'intrigante vittoriosa», solitamente ricoperto da personaggi non liberi come il *servus* o la *meretrix*.

<sup>694</sup> Cfr. anche il v. 248, in cui Cleostrata elenca le altre colpe del vecchio marito lascivo della commedia, oltre all'invaghiarsi di una fanciulla: *immo age ut lubet, bibe, es, disperde rem* ("fai come ti pare, bevi, mangia, scialacqua il patrimonio").

<sup>695</sup> La funzione dell'*uxor dotata* come «agent of laughter» è stata in parte esplorata da Krauss 2004, 89, 108, 127, 131, 145-147, 150, 168, 175-176, 181-182.

<sup>696</sup> Una visione simile è affermata da Krauss 2004, 216-217, 267 («we may cautiously suggest that the role of married women, while present in the Greek texts, was expanded greatly by Plautus») e implicata dalle conclusioni di Dutsch - Konstan 2013, 83-84; cfr. anche, prima di loro, Schuhmann 1977, 64, la quale sottolinea come nella *Nea* «Kritik an verheirateten Frauen betrifft [...] nur Randfiguren, mentre «bei Plautus liegt demgegenüber ein Fortschritt [...] darin, daß die kritisch gesehenen Ehefrauen aktiv in das Bühnengeschehen eingreifen und einen Aufgabe erfüllen».

*Nea*, rispetto ai quali le mogli si saranno poi poste in modi di volta in volta differenti, a rivelare diverse sfumature nelle loro caratterizzazioni. Da una parte, infatti, Menandro sicuramente rappresenta una vicenda simile a quelle della commedia latina viste finora nel suo *Plokion*, in cui la moglie Crobile caccia di casa la servetta di cui il marito Lachete si era invaghito, e, anche se non abbiamo, a parte la descrizione e il rimpianto di averla sposata del marito, abbastanza elementi per ricostruire come Crobile si comportasse e parlasse sulla scena, è perlomeno lecito immaginare che la sua caratterizzazione si avvicinasse a quella delle *mulieres* latine (magari più terenziane che plautine)<sup>697</sup>. Dall'altra parte, invece, negli *Epitrepontes* Menandro adopera lo stesso motivo del (presunto) tradimento per caratterizzare la γυνή Panfile in modo opposto alla *mulier* Dorippa del *Mercator* plautino: mentre la moglie del nostro poeta sopporterà l'etera del marito<sup>698</sup>, quella di Plauto non accetta l'affronto. Citiamo alcuni passi del *Mercator*, perché le parole e le minacce che Dorippa rivolge al marito segnano l'apice dell'indignazione e della rabbia a cui una *matrona* può giungere. Nella commedia Sira, serva di Dorippa, scopre che c'è una *mulier meretrix* in casa della padrona e esorta la sua *Iuno* (Dorippa) a vedere chi sia l'*Alcumena* (vv. 689-690). In realtà la cortigiana non è stata ingaggiata da Lisimaco, il marito di Dorippa, bensì dal suo amico Demifone che, incarnando il *cliché* del vecchio *vir* comico, ha deciso di darsi ai divertimenti del vino e delle cortigiane in barba alla moglie e al figlio, come rivela al pubblico ai vv. 545-548:

*emptast amica clam uxorem et clam filium.*  
*certumst, antiqua recolam et servibo mihi.*  
*breve iam relicuom vitae spatiumst; quin ego*  
*voluptate, vino et amore delectavero.*

Lisimaco vede i guai in cui si è cacciato l'amico, non solo innamorato ma anche spendaccione (vv. 693-694 *parumne est malai rei quod amat Demipho, / ni sumptuosus insuper etiam siet?*), e approfittando dell'assenza di Dorippa lo ospita a casa sua per un pranzo, accompagnato dalla *meretrix*. Rientrata a casa dalla campagna prima del previsto e convinta che la ragazza sia l'amante del marito, Dorippa si slancia nei tipici lamenti della *mulier* della commedia latina offesa nella sua dignità (vv. 700-704):

*miserior mulier me nec fiet nec fuit,*  
*tali viro quae nupserim. heu miserae mihi!*  
*em quoi te et tua quae tu habeas commendes viro.*  
*em qui decem talenta dotis detuli,*  
*haec ut viderem, ut ferrem has contumelias.*

Non c'è e mai ci sarà una donna più infelice di me,  
 che ho sposato un tale marito. Me disgraziata!  
 Ecco a che uomo hai affidato te e le tue sostanze!

<sup>697</sup> Per il *Plokion* e Crobile, anche nella prospettiva di un confronto con la versione latina di Cecilio Stazio, rimandiamo al cap. III 2.2a.

<sup>698</sup> Analizzeremo la diversa vicenda di Panfile, le sue scelte e parole e il ritratto caratteriale che Menandro ne fa emergere nel cap. III 2.3a.

Ecco a chi ho portato dieci talenti in dote,  
per vedere queste cose, per sopportare questi affronti!

Nei seguenti vv. 708-709 la *matrona* continua esclamando di nuovo *vae miserae mi e disperii* (“sono rovinata”), finché non si accorge della presenza del marito, che comicamente non riesce a spiegarle il malinteso. Dorippa dichiara di non voler rimanere sposata con un tale depravato e manda Sira a chiamare il padre perché metta fine al suo matrimonio (vv. 784-788):

*non miror si quid damni facis aut flagiti.*  
*nec pol ego patiar, sic me nuptam tam male* 785  
*measque in aedis sic scorta obductarier.*  
*Syra, i, rogato meum patrem verbis meis,*  
*ut veniat ad me iam simul tecum.*

Non mi meraviglio se combini un guaio o un'azione infamante.  
Ma certo nemmeno supporterò di essermi sposata così male  
e che in casa mia siano fatte entrare delle prostitute così.  
Sira, vai da mio padre e digli da parte mia  
di venire subito qui da me con te.

Alla stessa soluzione (*iam patrem accersam meum / atque ei narrabo tua flagitia quae facis* [“Ora manderò a chiamare mio padre e gli racconterò le scelleratezze che combini”]) ricorre la moglie di Menecmo I in *Men.* 734-735, convinta che il marito le rubi vestiti e gioielli per regalarli all'amante; quando il padre giunge, anche questa *mulier* dichiara, ai vv. 781-782, di non poter più resistere a vivere lì e lo prega di portarla via con sé (*verum vivere hic non possum neque durare ullo modo. / proin tu me hinc abducas*). La grave risolutezza della donna è spenta dall'atteggiamento del padre, che arriva prevedendo si tratti di uno dei soliti litigi tra moglie e marito che capitano perché le *matronae*, confidando nel potere dato loro dalla propria dote (*dote fretae*), diventano *feroces* e si mettono in testa di sottomettere i mariti (vv. 765-767). Così, per nulla mosso dal tradimento del genero né dalla sua abitudine a bere, cancella farsescamente lo sdegno della figlia e le risponde che egli fa bene (v. 790 *sane sapit*), mentre le sue pretese sono solo una manifestazione di *inpudentia* (v. 793) fintantoché il marito non le fa mancare nulla (vv. 801-802). Nel *Mercator*, invece, al lamento e all'offesa, che sfociano nella volontà di lasciare il marito, si aggiunge un ulteriore elemento nella rappresentazione della moglie tradita, la denuncia del cosiddetto *double standard*<sup>699</sup>, che inserisce una parentesi più riflessiva nella tipica trattazione comica della vicenda coniugale. Si tratta della contestazione di un'iniquità di fondo nei doveri e nei diritti della moglie rispetto a quelli del marito: se è lei a tradire lo sposo commettendo adulterio, la reputazione della donna è rovinata e lei viene ripudiata, mentre se è il marito a portarsi in casa un'amante, la moglie è tenuta a sopportarlo in silenzio. In questa commedia spetta alla serva Sira, che parla assumendo la prospettiva della padrona Dorippa, la denuncia del *double standard*, ai vv. 817-829:

*ecastor lege dura vivont mulieres*

<sup>699</sup> Sul motivo segnaliamo, per la commedia, le trattazioni di Scafuro 1997, 235-238 e Dunsch 2014, 248-250.

*multoque iniquiore miserae quam viri.*  
*nam si vir scortum duxit clam uxorem suam,*  
*id si rescivit uxor, impunest viro.* 820  
*uxor virum si clam domo egressa est foras,*  
*viro fit causa, exigitur matrimonio.*  
*utinam lex esset eadem quae uxori est viro;*  
*nam uxor contenta est, quae bona est, uno viro!*  
*qui minus vir una uxore contentus siet?* 825  
*ecastor faxim, si itidem plectantur viri,*  
*si quis clam uxorem duxerit scortum suam,*  
*ut illae exiguntur quae in se culpam commerent,*  
*plures viri sint vidui quam nunc mulieres.*

Per Castore, le donne vivono sotto una legge dura  
 e molto più ingiusta, infelici, degli uomini.  
 Se infatti un marito si porta a casa un'amante di nascosto da sua moglie  
 E questa viene a saperlo, l'uomo è impunito.  
 Se invece la moglie esce di casa di nascosto dal marito  
 per il marito è il pretesto per porre fine al matrimonio.  
 Magari la legge fosse la stessa per moglie e marito!  
 Infatti, una moglie che sia onesta si accontenta di un solo marito;  
 perché un marito non dovrebbe accontentarsi di una sola moglie?  
 Per Castore, sarei contenta se fossero puniti allo stesso modo i mariti  
 quando portano in casa la loro amante di nascosto dalla moglie  
 come le mogli che vengono ripudiate se si rendono colpevoli,  
 ci sarebbero più uomini soli di quante donne lo sono ora.

Non sappiamo se questo monologo di Sira sia la trasposizione latina di un discorso già presente nel modello dichiarato del *Mercator*, *l'Emporos* di Filemone<sup>700</sup>, un inserimento tratto, per *contaminatio*, da un'altra commedia greca oppure un'originale aggiunta di Plauto<sup>701</sup>, ma la questione che esso affronta, così come il motivo del lamento della *mulier* per le amanti dello sposo, di cui la critica del *double standard* è una declinazione, è senz'altro compatibile con la presentazione del rapporto tra marito e moglie della Commedia Nuova. Si tratta, del resto, di un *topos* che supera i confini del genere

<sup>700</sup> Il modello è dichiarato ai vv. 9-10 del prologo: *Graece haec vocatur Emporos Philemonis, / eadem Latine Mercator Macci Titi* (= Philem. test. 18).

<sup>701</sup> Il problema è stato affrontato, tra gli ultimi, da Lefèvre 1995, 9-13, 50-52 e Dunsch 2014, 245-246, 250-258, ai quali rimandiamo per la bibliografia sulla questione. Lefèvre ritiene che nell'intera commedia Plauto abbia fuso la tradizione teatrale romana con il modello greco creando «ein völlig neues Gebilde» (p. 13) e che il monologo di Sira in particolare «auf Plautus zurückgeht» in forza del carattere romano dell'ideale dell'*uxor univira*, da cui Sira deriva quello del «*vir unuxorius*» (p. 51; cfr. anche Stärk 1989, 57-58, per cui la *lex dura* di cui parla la serva è tutta romana); Dunsch scrive invece, più cautamente, che nel passo c'è «at least some, perhaps much Plautine re-working» (p. 251 e cfr. anche p. 258).

comico, essendo discusso, ad esempio, anche ai vv. 1032-1040 dell'*Elettra* di Euripide, nelle parole con cui Clitemnestra cerca di giustificare, davanti alla figlia Elettra, l'uccisione del marito:

ἀλλ' ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην  
λέκτροις τ' ἐπεισέφρηκε, καὶ νύμφα δύο  
ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμασιν κατεῖχ' ὁμοῦ.  
μῶρον μὲν οὖν γυναῖκες, οὐκ ἄλλως λέγω·  
ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἀμαρτάνη πόσις  
τᾶνδον παρώσας λέκτρα, μιμείσθαι θέλει  
γυνή τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.  
κᾶπειτ' ἐν ἡμῖν ὁ ψόγος λαμπρύνεται,  
οἱ δ' αἴτιοι τῶνδ' οὐ κλύουσ' ἄνδρες κακῶς.

1035  
1040

Ma mi tornò a casa con una menade invasata  
e la fece entrare nel letto, cosicché aveva  
contemporaneamente due mogli nella stessa casa.  
Le donne sono sciocche, non lo nego;  
fermo restando questo, tuttavia, quando uno sposo la offende  
disdegnando il letto, la moglie vuole imitare  
il marito e trovarsi un altro amico.  
E poi contro di noi il biasimo si scatena,  
mentre i mariti, che hanno causato il male, non ottengono cattiva fama.

La serietà della situazione e del tono, il registro stilistico e il coinvolgimento emotivo di chi lo denuncia sono naturalmente del tutto differenti nei due passi e contribuiscono diversamente alla caratterizzazione delle mogli vittime del *double standard*. Tuttavia, l'inclusione, nel *Mercator* plautino e plausibilmente anche nella Commedia Nuova, di una riflessione seria e legittima come questa contribuiva ad allontanare la caratterizzazione della moglie dal ritratto negativo, tracciato dal marito, della *mulier* odiosa e lamentosa. Un'immagine, questa, che si addice, secondo Sostrata nell'*Hecyra* terenziana, solo a poche donne davvero detestabili, che fanno sembrare tutte le mogli cattive e le rendono ingiuste vittime dell'odio dei mariti: *edepol ne nos sumus inique aequae omnes invisae viris / propter paucas quae omnes faciunt dignae ut videamur malo* (vv. 274-275). Al lamento di questa *mulier* dà peso la trama stessa della commedia, che confermerà infatti l'innocenza di Sostrata.

### **La smentita della visione dei mariti e la giovane *bona mulier*: l'*Hecyra* di Terenzio**

Non sempre, infatti, l'opinione che il marito ha della moglie e i terribili giudizi che sentenza su di lei riflettono la natura e il comportamento della donna. Più in generale, inoltre, nelle commedie di Terenzio la rappresentazione della *mulier* perde i tratti più offensivi e farseschi e le scene in cui essa compare non sono sempre incentrate sull'insulto del marito<sup>702</sup>. La commedia in cui Terenzio mette

---

<sup>702</sup> Nel IV atto dell'*Heautontimorumenos*, ad esempio, Sostrata non dirà le grandi sciocchezze che il marito Cremete preannuncia usciranno dalla sua bocca, ma, mostrandosi rispettosa e sottomessa, riconoscerà di aver sbagliato e di essere sciocca come tutte le donne, e chiederà il suo perdono in nome del suo senso di giustizia



più in luce il divario tra pregiudizi o luoghi comuni e realtà è l'*Hecyra*, di diretta o indiretta ispirazione menandrea<sup>703</sup>, in cui il poeta latino dà voce alle accuse del vecchio Lachete e al tentativo di difendersi della moglie Sostrata. Dal momento che la nuora Filumena, rimasta sola in casa con la suocera Sostrata, decide di tornare a casa dei genitori accampando la scusa di una malattia, Lachete si convince che siano state le angherie della moglie a farla scappare. I coniugi non sanno che la giovane sposa è in realtà tornata dalla madre per nascondere la gravidanza e la nascita di un figlio in seguito a uno stupro avvenuto prima del suo matrimonio. Il II atto si apre con la sfuriata di Lachete sulla *coniuratio* per cui le donne sono tutte uguali, vogliono tutte dare contro ai mariti con lo stesso *studium* e la stessa *pertinacia* e hanno imparato la *malitia* alla stessa scuola che ha per maestra sua moglie Sostrata (vv. 198-204). Risulta così capovolto l'episodio in cui la *mulier irata* sommerge di offese il marito colto in fallo, che cerca di negare e giustificarsi e di placarla con toni soavi<sup>704</sup>. Qui è infatti Sostrata che, *misera*, dice di non sapere di che cosa Lachete la stia accusando (v. 205 [...] *nunc quam ob rem accuser nescio!*), mentre lui la accusa di disonorare lui, se stessa e la famiglia (v. 210). Lamentata l'ingiustizia per cui il marito le imputa colpe di cui lei è assolutamente innocente (v. 276 *nam ita me di ament, quod me accusat nunc vir, sum extra noxiam*), Sostrata, e con lei la consuocera Mirrina, dovranno aspettare il V atto perchè i mariti si rendano conto di averle accusate a torto (ai vv. 777-778 Lachete ammette, parlando al marito di Mirrina Fidippo: *nostras mulieres suspectas fuisse falso / nobis in re ipsa invenimus*). Queste due *mulieres* mostrano anche un altro aspetto della caratterizzazione e della funzione nella vicenda drammatica delle mogli della commedia: l'essere madri protettive e sostenitrici dei figli, agendo nel loro interesse indipendentemente dalla volontà o dalla conoscenza dei mariti e senza lasciarsi fermare dai biasimi e dalle accuse che essi, all'oscuro della verità e convinti a prescindere della colpevolezza delle mogli, scagliano su di loro. Così Mirrina fa di tutto per tenere segreti il parto della figlia e poi il fatto che il bambino non sia di Panfilo ma di uno stupratore, anche al prezzo di sentirsi rimproverare di aver agito con il fine di rovinare il

---

(vv. 620-653); allo stesso modo nel V atto Sostrata cerca di far ragionare il marito per riportare la pace in famiglia, e nelle sue battute non conferma la volontà di dare sempre addosso a Cremete, la stupidità e la capricciosa ostinazione che lui le attribuisce (vv. 1003-1057).

<sup>703</sup> Sulla base degli elementi che abbiamo (le testimonianze discordanti del codice Bembino e di Donato che indicano l'autore dell'originale greco rispettivamente in Menandro e in Apollodoro, la considerazione di Sidonio Apollinare [*Ep.* IV 12] che scrive di essersi ritrovato a riflettere sull'*Hecyra* terenziana assieme al figlio e di aver letto una commedia con una trama simile [*fabulam similis argumenti*], gli *Epitrepontes* menandrei, i troppo pochi frammenti di Apollodoro) è difficile stabilire se Terenzio abbia contaminato l'*Ἑκυρά* di Apollodoro di Caristo e gli *Epitrepontes* di Menandro, o se il suo modello sia stata solo l'*Hecyra* di Apollodoro (a sua volta ispirata agli *Epitrepontes*), alla cui trama Apollodoro avrebbe apportato delle modifiche, tra cui soprattutto l'aggiunta del personaggio eponimo della suocera. Sulle questioni dell'originale dell'*Hecyra* di Terenzio e dei rapporti tra Apollodoro e Menandro rimandiamo, tra gli altri, a Stavenhagen 1910, Fossataro 1915, Posani 1942, Webster 1970<sup>2</sup>, 226, 230-233, Hunter 1981, 42 (= 2008, 621), Konstan 1987, 125, Taliercio 1988, Cavalli 1989, 5 (la quale definisce Apollodoro «un gradino di passaggio fra gli *Epitrepontes* e l'*Hecyra*»), Lefèvre 1999, 29-34 (che riassume e raffronta le diverse opinioni degli studiosi), Goldberg 2013, 15-20, 205, Fontaine 2014c, 540-541 e Martina 2016, I, 182, 191-247.

<sup>704</sup> Si vedano ad esempio i due dialoghi tra Lisimaco e Dorippa nel IV atto del *Mercator*, quello tra Demeneto e Artemona nel V atto dell'*Asinaria* e quello tra Lisidamo e Cleostrata nel II atto della *Casina*, ai quali abbiamo accennato nel capitolo precedente o accenneremo nel successivo.

matrimonio della figlia per antipatia del genero (v. 540 *quamvis causam hunc suspicari quam ipsam veram mavolo* [“Preferisco che sospetti qualunque altro motivo piuttosto che quello vero”]). Parallelamente Sostrata, accusata dal marito di aver fatto saltare le nozze del figlio rendendosi odiosa alla nuora (e anche persuasa che il ritorno di lei a casa dei genitori fosse colpa sua), è pronta a lasciare la città e ritirarsi in campagna per permettere al figlio di godere di un matrimonio felice (vv. 583-588), mettendo in secondo piano il desiderio di dimostrare la propria innocenza<sup>705</sup>. Entrambe le *mulieres* lasciano la scena preoccupate per i figli e ingiustamente colpevolizzate dai *viri* nel IV atto, e non vi torneranno più quando le cose si saranno sistemate e la verità le avrà scagionate<sup>706</sup>. Anche altre mogli, altrettanto deprecate dai mariti, sono mosse nel loro agire dal bene dei figli: in Terenzio Sostrata dell'*Heautontimorumenos* è un altro esempio di madre che intercede per il bene del figlio (impedendogli di credere che non siano loro i suoi veri genitori e pregando il marito di perdonarlo), in Plauto Cleostrata nella *Casina* difende attivamente l'interesse del figlio, che vuole sposare la bella che dà il titolo alla commedia, contro le mire del marito che la vorrebbe per sé (cfr. i vv. 58-59 del prologo: *senis uxor sensit virum amori operam dare; / propterea una consentit cum filio*). La natura di *mater* e il sollecito aiuto del figlio costituiscono, assieme al ritratto negativo da parte del marito e al motivo della sua (a volte solo presunta) infatuazione, elementi della caratterizzazione e del ruolo drammatico della *mulier* che dovevano essere presenti anche nella rappresentazione di alcune γυναίκες della Commedia Nuova. Come si vedrà, il *Plokion* di Menandro supporta tale ipotesi<sup>707</sup>.

Tornando al carattere delle *mulieres* dell'*Hecyra* nel rapporto coi mariti, questa commedia di Terenzio presenta una terza, più netta smentita (da unire alle tardive e parziali ritrattazioni dei due vecchi mariti) del *refrain* comico della moglie come grande male. Ai matrimoni delle due coppie di genitori Lachete-Sostrata e Fidippo-Mirrina si aggiungono le recenti nozze dei figli Panfilo e Filomena, il cui atteggiamento remissivo e accondiscendente la rende un raro esempio di *bona mulier*. Infatti Panfilo, nonostante la ritrosia iniziale e l'attaccamento alla cortigiana Bacchide, finisce per innamorarsi della moglie, sposata per volontà del padre (vv. 167-170 *hic animus partim uxoris misericordia / devinctus [...] / paulatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit / amorem*), la quale, *pudens, modesta* e dal *liberale ingenium* (vv. 164-165 e 302), ha sopportato i torti che lui le ha fatto preferendole l'amante e ne ha nascosto le villanie non facendone parola con nessuno (v. 166 *viri omnis ferre et tegere contumelias*). Molti di questi elementi corrispondono al poco che leggiamo della commedia a cui appartiene il fr. 1084. Come si è visto, infatti, anche l'innamorato protagonista della commedia greca ha infatti da poco sposato l'attuale moglie per volontà del padre (v. 3 πέμπτον γεγάμηκα μήνα πεισθεις τῷ πατρί) e solo dopo le nozze si è innamorato della sposa conquistato dal suo carattere (vv. 11-12, per cui si torni al commento svolto nel cap. III 1.2). La concordanza tra i due scenari e tra le caratterizzazioni positive delle due spose nelle parole dei mariti innamorati suggerisce che il personaggio della giovane moglie fosse connotato ben diversamente da quello della moglie (e madre) più anziana. Filomena, tuttavia, non compare mai sulla scena e non viene perciò

<sup>705</sup> Sullo schierarsi dalla parte dei figli delle due madri si dilunga Feltovich 2011, 178-186.

<sup>706</sup> Come sottolinea Goldberg 2013, 22, «their anxiety receives no acknowledgment, their sacrifice no thanks, their suffering no recompense».

<sup>707</sup> Cfr. cap. III 2.2a.

caratterizzata attraverso le sue parole, e nulla si può dire della sposa del frammento della *Nea*. Nella commedia latina, il caso più emblematico di giovani *probae mulieres* che danno prova di essere tali interagendo sulla scena è invece quello delle due mogli dello *Stichus* plautino, ispirato agli *Adelphoi* di Menandro. Nel dramma le sorelle Panegiride e Panfila attendono da tre anni, pazienti e fedeli, il ritorno dei mariti da un viaggio e nella II scena del I atto rifiutano la proposta del padre di dimenticarli per cercare dei nuovi coniugi. Ritourneremo sulle *mulieres* dello *Stichus* nel cap. III 2.3a, in quanto i loro caratteri e i discorsi in cui si manifestano hanno importanti punti di contatto con i τρόποι e i λόγοι di due giovani mogli della commedia greca, Panfile degli *Epitrepontes* e l'anonima *mulier loquens* dell'adesp. com. fr. 1000. *Stichus*, *Epitrepontes* e fr. 1000 si aggiungono, con le loro caratterizzazioni delle mogli protagoniste, ai brevi ritratti positivi tracciati delle spose del fr. 1084 e dell'*Hecyra* terenziana, a dimostrare che sia in ambito greco che in ambito latino i panni della *bona mulier* sono indossati da giovani mogli, sposate da qualche mese (come la γυνή del fr. 1084) o da qualche anno (come le sorelle dello *Stichus*), personaggi ben distinti dalle *matronae* e dai *senes viri*, soggetti e locutori dei commenti negativi sulle mogli dei frammenti di *Mese* e *Nea* e protagonisti degli animati alterchi nelle commedie latine qui esemplificati.

## III 2

### Le γυναίκες menandree

#### III 2.1

#### Le nozze come lieto fine e la questione della presenza sulla scena

ἀλλ' ἐγγυῶ παίδων ἐπ' ἀρότω γνησίων / τὴν θυγατέρ' ἤδη μειράκιόν σοι προικά τε / δίδωμ' ἐπ' αὐτῇ τρία τάλαντα ("Ti affido mia figlia per la procreazione di figli legittimi e le assegno una dote di tre talenti"). Sono le parole con cui Callipide dà in sposa la figlia a Gorgia nel V atto del *Dyskolos* (vv. 842-844). La stessa formula, con lievi variazioni, ricorre nel V atto della *Perikeiromene* (pronunciata da Pateco all'indirizzo di Polemone ai vv. 1013-1015), della *Samia* (pronunciata da Nicerato rivolto a Moschione ai vv. 726-728) e del *Misoumenos* (detta da Demea di fronte a Trasonide ai vv. 974-976), sempre a sancire il lieto fine degli intrecci con un accordo per le nozze<sup>708</sup>. Mostrando sulla scena il κύριος della sposa, ruolo per lo più impersonato da suo padre<sup>709</sup>, e il futuro marito, Menandro riproduce in commedia la pratica giuridica dell'ἐγγύη, ovvero la stipula del patto ufficiale<sup>710</sup> in cui il κύριος concede la ragazza posta sotto la sua tutela allo sposo<sup>711</sup>. All'ἐγγύη si accompagna il consueto affidamento allo sposo della προίξ, la dote; essa sarebbe stata gestita dal marito, che avrebbe però dovuto restituirla in caso di divorzio<sup>712</sup>. Nel momento in cui il κύριος e il futuro sposo si impegnano così ad attuare il matrimonio la presenza della ragazza non è necessaria, come prova la scena del *Dyskolos*, in cui né la figlia di Callipide né la sorella di Gorgia compaiono quando gli uomini si

<sup>708</sup> Per Menandro cfr. anche l'inc. fab. fr. 453. In commedia una formula simile si trova anche nell'adesp. com. fr. 1098.4-7 e, in forma più frammentaria, negli adesp. com. fr. 1010.10 e 1045.8-9. Per varie attestazioni della formula in altri generi letterari rimandiamo ai passi menzionati da Harrison 1968, 5, 18 n. 1, 49-50; Kassel - Austin 1998, 266 ad fr. 453 e Phillips 2013, 141-145.

<sup>709</sup> Nel caso dell'*Aspis*, di cui non ci è rimasto il V atto, si sarà trattato del fratello di lei, Cleostrato, dal momento che il padre è morto.

<sup>710</sup> L'ἐγγύη non prevede però una formula verbale fissa.

<sup>711</sup> Va inoltre precisato che l'ἐγγύη non coincide con il γάμος, ma questo è piuttosto la realizzazione effettiva di quanto accordato nell'ἐγγύη, con una processione pubblica e l'inizio del συνοικεῖν. All'ἐγγύη fa infatti seguito l'ἐκδοσις, ovvero il passaggio della sposa dalla casa del padre al nuovo οἶκος del marito.

<sup>712</sup> Sul ruolo del κύριος, la pratica legale dell'ἐγγύη, la cessione e l'entità della dote rimandiamo, nell'abbondante bibliografia sul tema, a Erdmann 1934, 225-249, 300-341, Wolff 1944, 46-63, Paoli 1946, 365, Harrison 1968, 3-9, 17-21, 45-57, Lacey 1968, 105-106, 109-110, Pomeroy 1975, 62-64, Karnezis 1976, MacDowell 1978, 86-87, Schaps 1979, 74-77, 81-82, Just 1989, 26-30, 40-50, 70-74, 82-83, Foxhall 1989, 31-39, Patterson 1991; 1998, 108-109, Todd 1993, 210-216, Cantarella 2005, 246, Maffi 2005, 254-255, Ferrucci 2007, 140-141 e Phillips 2013, 138-141. Sottolineiamo inoltre, a margine del rilievo del rispecchiamento di Menandro della legge in vigore al tempo per quanto attiene all'accordo sulle nozze, che in tutte le questioni che si pongono nelle trame, dall'arbitrato al divorzio, dall'epiclerato alla riparazione di uno stupro, i personaggi menandrei fanno sempre applicare le leggi vigenti; per questo aspetto, frequentemente rilevato dagli studiosi, rimandiamo in particolare al quadro delineato da Wallace 2005, 370-373 sull'«absorption of Athens' laws and legal procedures» caratteristico della Commedia Nuova; tra gli altri, cfr. anche Fantham 1975, 44-45 e Scafuro 1997, 19, 21 (il cui intero volume ha il fine di rintracciare nelle vicende della Commedia Nuova greca e latina procedure legali effettivamente adottate nella prassi giuridica del tempo).

accordano per le loro nozze. Qualora invece nell'arco della commedia ci fossero stati degli screzi tra i due futuri sposi, si fa esplicita menzione del preliminare consenso della ragazza alle nozze espresso al padre. Così avviene nel caso di Cratea, la quale, come riferisce Geta, accoglie la proposta del padre di sposare il soldato (v. 969 "ναί", φησί, "πάπ<π>α, βούλ[ομαι]), ma poi non è presente quando Demea pronuncia la formula dell'ἐγγύη; l'assenso al padre è dato anche da Glicera, che inoltre si trova accanto a Pateco e a Polemone quando il primo gliela dà in sposa<sup>73</sup>.

Una volta sposata, una γυνή che si rispetti è tenuta a stare per lo più in casa. In parte riflettendo questa realtà sociale e in parte rispecchiando la loro marginale funzione nell'intreccio, alcune mogli compaiono poco di fronte agli spettatori, certe volte senza nemmeno pronunciare un verso e senza che al pubblico ne sia reso noto il nome. È questo il caso della moglie del carbonaio Siro negli *Epitrepointes*, accanto a lui nella scena dell'arbitrato del II atto, in cui regge il bimbo come *persona muta*. In questa categoria rientra anche la moglie di Cnemone nel *Dyskolos*, che sappiamo solo essere molto religiosa (vv. 260-263<sup>74</sup> e 407-409<sup>75</sup>) e che pronuncia alcune battute nella prima scena del III atto, esortando la figlia Plangone ad affrettarsi verso il sacello di Pan e una flautista a suonare per accompagnare il sacrificio al dio, e poi rivolgendosi a Geta in un breve sketch comico sulla vittima sacrificale (vv. 430-441)<sup>76</sup>. Una moglie che non sembra pronunciare nessuna battuta, è incerto se compaia mai in scena e della quale non sappiamo il nome è la moglie di Nicerato nella *Samia*. Questa γυνή viene però caratterizzata, da quello che riferiscono gli altri personaggi, come una *mulier* che sa imporsi sul marito e che si adopera per il bene della figlia Plangone. Moschione racconta infatti di essersi impegnato con lei con un giuramento a sposare la giovane Plangone dalla quale ha avuto un bambino (vv. 51-53 πρότερος ἐνέτυχον / [τῆ] μητρὶ τῆς κόρης, ὑπεσχόμεν γαμεῖν / [...], ὤμοσα). Inoltre, sia Demea, il padre di Moschione, che Nicerato accennano all'autorevolezza seccante della donna, con cui il marito deve fare i conti: Demea presagisce che Nicerato dovrà penare per persuaderla a preparare il matrimonio della figlia (vv. 200-201 τὸ πείσαι τὴν γυναῖκα πράγματα / αὐτῷ παρέξει), e Nicerato, pronunciando il v. 421 verso l'interno della sua casa mentre ne sta uscendo, si dimostra esasperato dall'insistenza della moglie (παρατενεῖς, γύναι, "mi ucciderai, donna"), obbedendo alla quale va ad affrontare Demea (βαδίζω νῦν ἐκείνῳ προσβαλῶν) per convincerlo a riprendersi in casa la

---

<sup>73</sup> Sugli assensi di queste due παλλακαί cfr. cap. III 3.1b.

<sup>74</sup> Il fanatismo religioso della donna è qui dichiarato dal figlio: ποιεῖ δὲ τοῦθ' ὀσημέραι, / περιέρχεται θύουσα τὸν δῆμον κύκλῳ / ἅπαντ'.

<sup>75</sup> Geta lamenta che se la padrona sognasse la statua del dio Pan del demo di Peania, lo spedirebbe laggiù a preparare un sacrificio per il dio.

<sup>76</sup> L'identificazione della *persona loquens* di alcuni di questi versi con la moglie di Cnemone e madre di Sostrato è congetturale (l'ha proposta per primo Ritchie in Quincey - Ritchie - Shipp - Treweek 1959, 6) in quanto P. Bodmer 4 non riporta una *personae nota* col suo nome nel margine o nell'interlinea di questo passo e il personaggio non compare tra gli altri nella lista presente all'inizio del papiro. L'idea è stata accolta da quasi tutti gli studiosi (cfr. in particolare i commenti di Gomme - Sandbach 1973, 200-203 *ad vv.* 430-41, Arnott 1979, 182-183, 250 con n. 1, Paduano 1980, 362-364 n. 41, Ireland 1995, 143-144 *ad vv.* 430, 441 e Ferrari 2001, 958); contrari all'identificazione della madre di Sostrato come interlocutrice sono invece Handley 1965, 208 *ad vv.* 430-41, per il quale il tono delle battute non si addice a una matrona di elevata estrazione sociale quale è lei, e Krauss 2004, 221-224, per cui le battute potrebbero essere pronunciate da una qualsiasi delle donne che prendono parte al rito (cfr. inoltre le pp. 202-203 di Gomme - Sandbach con altre obiezioni avanzate).

παλλακή Criside<sup>717</sup>. Questi accenni a un carattere forte e risoluto<sup>718</sup> e a una certa insopportabilità avvicinano la moglie di Nicerato alle tipiche caratterizzazioni delle γυναῖκες ritratte nei frammenti della *Mese* e della *Nea*. Come cercheremo di mettere in luce nei prossimi capitoli, d'altra parte, in Menandro non sono mancate *mulieres* con un ruolo di primo piano nelle azioni dei rispettivi drammi, più presenti sulla scena e più compiutamente caratterizzate dal commediografo.

### III 2.2

#### L'adesione al paradigma negativo della *mulier*: le descrizioni dei *vir*

##### III 2.2a

##### I frammenti

Ribadendo l'insuperabile limite, nell'interpretazione di frammenti, imposto dall'assenza di contesto e dall'impossibilità di determinare con sicurezza il tono con cui erano pronunciati dai locutori, raccogliamo anche per Menandro i principali frammenti<sup>719</sup> (ben poco ci è rimasto all'interno delle commedie meglio conservate) contenenti i giudizi negativi sulle mogli e sul matrimonio espressi dai mariti o da altri uomini. Dall'analisi del materiale tramandato sotto il nome del nostro poeta emerge che tanto nelle lapidarie condanne del matrimonio espresse in forma sentenziosa quanto nei frammenti più lunghi ricorrono gli stessi *topoi* già messi in luce nella disamina dei frammenti della *Mese* e della *Nea*. È pienamente il caso dalla maledizione di chi si è sposato di *Empimpremene* fr. 119:

[...] ἐξώλης ἀπόλοιθ' ὅστις ποτὲ  
ὁ πρῶτος ἦν γήμας, ἔπειθ' ὁ δεύτερος,  
εἴθ' ὁ τρίτος, εἴθ' ὁ τέταρτος, εἴθ' ὁ μεταγενής.

[...] Possa perire malamente colui che  
si è sposato per primo, poi il secondo  
il terzo, il quarto e il successivo.

Presentando un incipit simile e la stessa struttura del malaugurio del fr. 6 del *Kollonides* di Aristofone nella *Mese* e del fr. 115.1-5 della *Chrysis* di Eubulo nella *Nea*, la versione menandrea introduce poi due elementi di *variatio*: se nei due frammenti citati è maledetto soltanto colui che si è sposato per secondo, mentre il primo è 'scusato' in quanto ignaro della triste sorte a cui andava incontro, in Menandro la condanna iniziale colpisce invece proprio chi si è sposato per primo, il πρῶτος εὐρετής del matrimonio. Nei due versi seguenti la spiegazione sul diverso grado di consapevolezza del primo e del secondo sposo che c'è in Aristofone ed Eubulo è sostituita dall'estensione del malaugurio a tutti i

---

<sup>717</sup> Similmente al v. 713, rivolto verso la porta di casa, Nicerato chiede alla moglie di smettere di seccarlo (μὴ νόχλει μοι) perché tutto è pronto per il matrimonio.

<sup>718</sup> Il carattere deciso che Menandro fa intuire del personaggio è ben evidenziato anche da Sommerstein 2013, 26-27 (cfr. anche pp. 233-234 *ad v.* 421).

<sup>719</sup> Siamo partiti dall'elenco parziale di passi fornito da Arnott 1996b, 441 *ad Alex.* fr. 150 e dalla rassegna di Krauss 2004, 228-244.

mariti che si sono sposati in seguito, nell'ordine. Del tutto tipica è anche l'esortazione a non sposarsi contenuta nel fr. 64.1-3 dell'*Arrephoros* o *Auletris*. Pronunciato, nelle sue altre attestazioni, da uno scapolo soddisfatto della propria scelta di vita oppure da un marito ravveduto<sup>720</sup>, l'incitamento è qui inserito nel dialogo tra un marito pentito che parla per esperienza (γεγάμηκα γάρ / αὐτός) e l'interlocutore deciso a sposarsi:

οὐ γαμείς, ἂν νοῦν ἔχῃς,  
 τοῦτον καταλείπων τὸν βίον. γεγάμηκα γὰρ  
 αὐτός· διὰ τοῦτό σοι παραινῶ μὴ γαμεῖν.

Se hai senno, non ti sposerai  
 lasciando questa vita. Infatti io stesso  
 mi sono sposato e per questo ti esorto a non sposarti.

Nel frammento torna anche il motivo del confronto tra la vita precedente il matrimonio, indicata genericamente con τοῦτον [...] τὸν βίον al v. 2, che però ha il valore dello ζῆν δ' ἠδέως di Philipp. *Ananeousa* fr. 6.1 e dell'ἡδίων βίον<sup>di Alex.</sup> inc. fab. fr. 264.2, e quella da sposato, in cui non ci sarà più nessun piacere. Il medesimo concetto è espresso anche nell'inc. fab. fr. 799, attribuito a Menandro da Stobeeo: ὅστις γενόμενος βούλεται ζῆν ἠδέως, / ἐτέρων γαμούντων αὐτὸς ἀπεχέσθω γάμου ("Chiunque voglia vivere piacevolmente, anche se gli altri si sposano, si astenga dal matrimonio"). Accanto al matrimonio, e sempre in accordo con il tenore dei giudizi comici più standardizzati, anche la moglie è presentata come ricettacolo di mali, in perentorie sentenze<sup>721</sup> e in frammenti più ampi, come l'inc. fab. fr. 508:

εἴτ' οὐ δικαίως προσπεπατταλευμένον  
 γράφουσι τὸν Προμηθέα πρὸς ταῖς πέτραις,  
 καὶ γίνετ' αὐτῷ λαμπάς, ἄλλο δ' οὐδὲ ἐν  
 ἀγαθόν; ὃ μισεῖν οἴμ' ἅπαντας τοὺς θεούς,  
 γυναίκα εἴπλασεν. ὦ πολυτίμητοι θεοί,  
 5  
 ἔθνος μιάρων. γαμεί τις ἀνθρώπων, γαμεί;  
 λάθριοι <τὸ> λοιπὸν ἄρ' ἐπιθυμίαι κακαί,  
 γαμηλίῳ λέχει <τε> μοιχὸς ἐντρυφῶν,  
 {εἴτ' ἐπιβουλαί} καὶ φαρμακεῖαι, καὶ νόσων χαλεπώτατος  
 φθόνος, μεθ' οὗ ζῆ πάντα τὸν χρόνον γυνή.  
 10

E poi non è giusto che dipingano  
 Prometeo legato alle rocce,  
 se dobbiamo a lui la torcia ma nessun altro  
 bene? Ha plasmato le donne,  
 che credo che tutti gli dei odino. Dei veneratissimi,

<sup>720</sup> Un'esortazione simile si trova in Philipp. *Ananeousa* fr. 6 nel cap. III 1.2 ed è accennata anche nell'inc. fab. fr. 816 di Menandro *infra*.

<sup>721</sup> Ad esempio quelle degli inc. fab. fr. 812 (φύσει γυνή δυσάνιόν ἐστι καὶ πικρόν ["per natura una donna è sempre scontenta e fastidiosa"]) e 813 (ὅπου γυναίκες εἰσι, πάντ' ἐκεῖ κακά). La critica è forse qui indirizzata alla γυνή intesa più in generale come donna che come moglie.

che stirpe abominevole! Si sposa un uomo, si sposa?  
 Da quel momento segrete passioni dannose  
 e un adultero si diverte nel letto coniugale,  
 {poi insidie}, avvelenamenti e la più grave delle malattie,  
 l'invidia, con la quale la donna vive per tutto il tempo.

La *persona loquens*, che potrebbe essere, di nuovo, un marito disilluso o uno scapolo soddisfatto della propria scelta di non sposarsi<sup>722</sup>, dopo un'introduzione mitologica sul danno inflitto da Prometeo con la creazione della donna in generale, passa a elencare i mali che una moglie porta nella vita del marito, dal tradimento all'invidia<sup>723</sup>. Il matrimonio, però, è un male necessario, come asserito nell'inc. fab. fr. 801: τὸ γαμεῖν, ἔάν τις τὴν ἀλήθειαν σκοπῆ, / κακὸν μὲν ἔστιν, ἀλλ' ἀναγκαῖον κακὸν ("Se si indaga la verità, sposarsi è sì un male, ma un male necessario"). Anche in Menandro, poi, è ricorrente il nesso tra matrimonio e schiavitù in funzione dell'equazione dote-potere, uno dei *topoi* più fortunati nella commedia greca e poi latina. I due punti su cui il motivo è costruito sono l'idea del *vir* di acquisire le ricchezze portate in dote dalla sposa e la realtà dei fatti per cui in verità il vantaggio economico risulta annullato dalla condizione di schiavo a cui è ridotto il marito rispetto alla moglie tiranna, che comanda su tutto. Come avverte l'inc. fab. fr. 802, infatti, sposarsi con una donna ricca non è vantaggioso per un uomo povero, perché egli finisce per dare se stesso, invece di prendere lei:

ὅταν πένης ὦν καὶ γαμεῖν τις ἐλόμενος  
 τὰ μετὰ γυναικὸς ἐπιδέχεται χρήματα,  
 αὐτὸν δίδωσιν, οὐκ ἐκείνην λαμβάνει.

Sul motivo dell'inversione dei ruoli, per cui è la moglie a fare la parte del marito e viceversa, poggia anche il fr. 219.4-7 dei *Kybernethai*, in cui lo scapolo *loquens* denuncia l'indomabile mania delle mogli di comandare sui mariti e su tutto ciò che avviene in casa:

οὗτος μακάριος ἐν ἀγορᾷ νομίζεται,

<sup>722</sup> Cfr. Santi 2013, 180.

<sup>723</sup> I fastidi e le pene che ogni matrimonio comporta sono confessati anche dall'interlocutore B di *Misogynes* fr. 236, che cerca però di spingere Similo (probabilmente il misogino che dà il titolo alla commedia) a non lasciarsi abbattere (πρὸς τὸ πρᾶγμ' ἔχω / κακῶς, dice costui ai vv. 1-2 riferendosi alla propria condizione di uomo sposato [cfr. Olson 2007, 332 *ad loc.*]); ai vv. 7-12, infatti, l'interlocutore B riconosce che una moglie spendacciona è un fastidio e non consente a chi l'ha sposata di vivere come vorrebbe, ma pone l'accento sui vantaggi di essere sposati, tra cui l'avere dei figli e l'essere assistiti con cura in caso di malattia, affiancati nelle disgrazie e anche sepolti e degnati degli opportuni onori funebri in caso di morte: γυνὴ πολυτελής ἐστ' ὀχληρόν, οὐδ' ἐᾶ / ζῆν τὸν λαβόνθ' ὡς βούλετ'. ἀλλ' ἔν ἐστὶ τοι / ἀγαθὸν ἀπ' αὐτῆς, †παίδες†· ἔλθόντ' εἰς νόσον / τὸν ἔχοντα ταύτην ἐθεράπευσεν ἐπιμελῶς, / ἀτυχοῦντι συμπαρέμεινεν, ἀποθανόντα τε / ἔθαψε, περιέστειλεν οἰκείως. Inoltre, nell'ammettere i difetti del matrimonio (v. 3 τὰ δυσχερῆ [...] καὶ τὰ λυπήσοντά), B rileva che non si trova "nessun bene a cui non si accompagni anche un male (vv. 5-6 εὔροις δ' ἄν οὐθὲν τῶν ἀπάντων, Σιμούλε, / ἀγαθόν, ὅτω τι μὴ πρόσεστι καὶ κακόν). Il modo migliore per sopportare le pene della vita da sposati è perciò quello di guardare ai lati positivi (vv. 12-13 ὄρα / εἰς ταῦθ', ὅταν λυπῆ τι τῶν καθ' ἡμέραν ["pensa a queste cose ogni volta che ti affligge una delle noie di ogni giorno"]) e di vedere i lati negativi solo come una realtà inevitabile, senza ostinarsi a soffrire continuamente a causa di essi (vv. 14-16). Lo stesso principio per cui l'avere una moglie (e così dei figli) è necessariamente anche causa di preoccupazioni si trova nell'inc. fab. fr. 798: τὸ γυναικὶ ἔχειν εἶναι τε παιδῶν, Παρμένων, / πατέρα μερίμνας τῷ βίῳ πολλὰς φέρει.



ἐπὶ δ' ἀνοίξει τὰς θύρας, τρισάθλιος·  
γυνὴ κρατεῖ πάντων, ἐπιτάττει, μάχετ' αἰεί.  
ἀπὸ πλειόνων ὀδυνᾶτ', ἐγὼ δ' ἀπ' οὐδενός.

5

Lui è ritenuto felice in piazza,  
ma disgraziato non appena apra la porta di casa;  
la moglie comanda su tutto, dà ordini, combatte sempre.  
Lui soffre per molti motivi, io invece per nessuno.

Lo scapolo ha dunque ben diritto di ritenere di essersi salvato da una grande sventura perché la felicità del marito è solo un'apparenza da sfoggiare in piazza. Il contrasto tra la parvenza di felicità data dalla ricchezza della moglie sposata e la reale penosa condizione di vita di chi si arricchisce col matrimonio è messo in rilievo anche nell'inc. fab. fr. 805:

ὅστις γυναῖκ' ἐπίκληρον ἐπιθυμεῖ λαβεῖν  
πλουτοῦσαν, ἤτοι μῆνιν ἐκτίνει θεῶν  
ἢ βούλετ' ἀτυχεῖν μακάριος καλούμενος.

Chiunque desideri prendere in moglie un'ereditiera  
ricca o è vittima dell'ira degli dei  
o vuole essere sventurato pur essendo chiamato felice.

La moglie in questo caso è la più ricca che si possa sposare, un'ereditiera, che non porta al marito una dote ma tutto il patrimonio paterno. Sposare un'ἐπίκληρος può perciò essere ritenuto una fortuna, ma, come nel frammento dei *Kitharistai*, anche qui il marito di un'ereditiera è solo in apparenza μακάριος (l'aggettivo è lo stesso in 219.4 e 805.3). Come hanno detto il locutore di *Kith.* 219.6 e quelli di *Alex. Manteis* fr. 150.4; 9 e *Anax. inc. fab. fr. 53.5-6*<sup>724</sup>, la γυνή comanda su tutto e l'ἐπίκληρος, in forza delle ricchezze che porta al marito, è la moglie che più riterrà di poter esercitare tale autorità. Il potere conferito all'ereditiera dalla ricchezza è riconosciuto, ben al di fuori della finzione comica, anche da Aristotele in *E.N.* 1161a: ἐνίοτε δὲ ἀρχουσιν αἱ γυναῖκες ἐπίκληροι οὔσαι· οὐ δὴ γίνονται κατ' ἀρετὴν αἱ ἀρχαί, ἀλλὰ διὰ πλοῦτον καὶ δύναμιν, καθάπερ ἐν ταῖς ὀλιγαρχίαις (“a volte comandano le mogli perché sono ereditiere; non sono a capo per virtù, ma per ricchezza e potere, come nelle oligarchie”). A peggiorare il quadro della misera condizione di chi ha sposato una *mulier* ricca, accanto all'autoritarismo della moglie, si aggiunge l'osservazione del *vir loquens* dell'inc. fab. fr. 804, per cui la ricchezza che un marito acquisisce con la dote ha solo una breve durata, mentre la moglie è tenuta a restare con lui per il resto dei suoi giorni. A questa premessa segue il consiglio, rivolto a coloro che si sposano, di pensare alle cose importanti, ossia al carattere della donna, piuttosto che alla sua famiglia, ai suoi antenati e all'entità e alla genuinità della dote. Si tratta di una variante del suggerimento di sposare una donna che non porti alcuna dote<sup>725</sup> ed è in accordo con l'idea, che Menandro fa propria in molti contesti, del primato del τρόπος nel determinare il buon esito delle situazioni<sup>726</sup>. La priorità che deve avere la

<sup>724</sup> Tutti riportati nel cap. III 1.2.

<sup>725</sup> Dato dai *viri* di Diod. *Paneguristai* fr. 3.3-5 (cfr. cap. III 1.2) e Plaut. *Aul.* 478-485 e 489-493 (cfr. n. 688).

<sup>726</sup> Sull'importanza del buon carattere cfr. *e.g.* gli inc. fab. fr. 687 e 776. Per l'applicazione del concetto della prioritaria importanza del τρόπος nel rapporto tra moglie e marito cfr. anche l'inc. fab. fr. 795 nella n. 775. Il

natura della moglie sull'entità della sua dote è anche espressa in forma gnomica nella *Menandri sententia* 154 Pern. γάμει δὲ μὴ τὴν προίκα, τὴν γυναῖκα δέ, e lo stesso principio viene inoltre dichiarato, nella prospettiva inversa di una moglie che discute dell'acquisizione del marito, nella *Medea* di Euripide, quando l'eroina compatisce se stessa e tutte le donne per dover affrontare il rischio di essere date in sposo a un marito κακός; posta la necessità del matrimonio, infatti, Medea individua la sfida più grande nel trovarsi un marito "o cattivo o virtuoso" (vv. 235-236 κὰν τῶδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν / ἢ χρηστὸν), in quanto, se gli sforzi nella ricerca del marito sono andati a buon fine e lo sposo convive con la moglie portando di buon grado il giogo del matrimonio, si vive un'esistenza invidiabile, ma se così non avviene, per la moglie è meglio morire (vv. 241-243 κὰν μὲν τὰδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ / πόσις ξυνοικῆ μὴ βίαι φέρων ζυγόν, / ζηλωτὸς αἰῶν· εἰ δὲ μὴ, θανεῖν χρεῶν). Riportiamo ora il frammento menandro per intero:

καὶ τοῦτον ἡμᾶς τὸν τρόπον γαμεῖν ἔδει  
παντας, ὦ Ζεῦ σῶτερ, ὡς ὠνήμεθα·  
οὐκ ἐξετάζειν μὲν τὰ μηθὲν χρήσιμα,  
τίς ἦν ὁ πάππος ἧς γαμεί, τήθη δὲ τίς,  
τὸν δὲ τρόπον αὐτῆς τῆς γαμουμένης, μεθ' ἧς 5  
βιώσεται μήτ' ἠξετάσαι μήτ' ἰδεῖν·  
οὐδ' ἐπὶ τράπεζαν μὲν φέρειν τὴν προίχ', ἵνα  
εἰ τὰργύριον καλὸν ἔστι δοκιμαστῆς ἴδη,  
ὃ πέντε μῆνας ἔνδον οὐ γενήσεται,  
τῆς διὰ βίου δ' ἔνδον καθεδουμένης αἰὶ 10  
μὴ δοκιμάσασθαι μηδὲν, ἀλλ' εἰκῆ λαβεῖν  
ἀγνώμον', ὀργίλην, χαλεπήν, ἐὰν τύχη  
λάλον. περιάξω τὴν ἑμαυτοῦ θυγατέρα  
τὴν πόλιν ὄλην· οἱ βουλόμενοι ταύτην λαβεῖν  
λαλεῖτε, προσκοπεῖσθε πηλίκον κακὸν 15  
λήψεσθ'· ἀνάγκη γὰρ γυναῖκ' εἶναι κακόν,  
ἀλλ' εὐτυχῆς ἔσθ' ὁ μετριώτατον λαβών.

E bisognerebbe che tutti noi ci sposassimo in questo modo, Zeus salvatore, come si fanno spese; non indagare questioni per nulla utili, chi era il nonno della sposa, chi la nonna, senza ἠεσaminaρεῖ né conoscere

---

*topos* ricorre anche in Euripide, per cui cfr. *e.g. Andr.* 205-208 (Andromaca spiega a Ermione οὐκ ἐξ ἐμῶν σε φαρμάκων στυγεῖ πόσις / ἀλλ' εἰ ξυνεῖναι μὴ ἴπιτηδεῖα κυρεῖς. / φίλτρον δὲ καὶ τόδ' οὐ τὸ κάλλος, ὦ γύναι, / ἀλλ' ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ξυνευνέτας ["Non a causa delle mie droghe tuo marito ti detesta, ma perché non è piacevole stare con te. Questo è l'incantesimo: non la bellezza, donna, ma le virtù compiacciono i mariti"]) e *Oidipous* fr. 545a.7-8 Kann. (οὐδεμίαν ὠνήσε κάλλος εἰς πόσιν ξυνάορον, / ἀρετῆ δ' ὠνήσε πολλάς). Il fr. 804 in questione è infatti riportato da Stobeeo nella sezione IV 22f dell'*Anthologion*, intitolata ὅτι ἐν τοῖς γάμοις οὐ τὴν εὐγένειαν οὐδὲ τὸν πλοῦτον χρῆ σκοπεῖν ἀλλὰ τὸν τρόπον (il frammento costituisce la citazione 119 [II 545-546 H.]).

il carattere della sposa stessa, con la quale si vivrà;  
 non portare in banca la dote affinché  
 un esaminatore veda se è genuino l'argento  
 che non rimarrà in casa cinque mesi,  
 senza indagare nulla di colei che invece starà seduta in casa sempre,  
 per tutta la vita, ma prendendo in moglie senza darsi pensiero  
 una donna arrogante, irritabile e intrattabile, se capita  
 chiacchierona. Porterò in giro mia figlia  
 per la città intera: "se la volete prendere in sposa  
 parlatele, capite prima quale guaio  
 vi accollerete"; infatti una moglie è necessariamente un male,  
 ma è fortunato colui che si accolla il più misurato.

Il parlante apre la sua tirata critica nei confronti dei mariti poco avveduti affermando che il principio dell'utile su cui si basano le strategie che si adottano quando si fanno acquisti (v. 2 ὡς ὠνήμεθα) dev'essere lo stesso a cui si ispirano anche le tecniche usate quando ci si sceglie una moglie (vv. 1-2 καὶ τοῦτον ἡμᾶς τὸν τρόπον γαμεῖν ἔδει / ἄπαντας). Passa poi a elencare gli aspetti di cui non converrebbe tener conto nel prendere moglie e poi quelli che invece non si dovrebbe non considerare, mediante l'accostamento, ripetuto per due volte ai vv. 4-6 e 7-11, di una seconda negazione a una prima negazione (v. 4 οὐκ - v. 6 μήτ'...μήτ'; v. 7 οὐδ' - v. 11 μή)<sup>727</sup>. Ciò che conta a lungo andare è il carattere della moglie, mentre quanti si danno pensiero solo della parentela della sposa e dell'entità e della genuinità dell'argento che porta in dote si trovano a vivere con una *mulier* ἀγνώμων, ὀργίλη, χαλεπή e λάλος (vv. 12-13). Gli aggettivi indicano i principali difetti che rendono la moglie (e la donna in generale) un κακόν (cfr. v. 16): ostinazione arrogante, irascibilità, intrattabilità e loquacità<sup>728</sup>. Di essi i

<sup>727</sup> La traduzione di Ferrari 2001, 639 non tiene conto del duplice livello delle negazioni e le pone tutte sullo stesso piano, ottenendo il consiglio di non dare importanza né alla famiglia e alla ricchezza né al carattere della sposa.

<sup>728</sup> Per l'irritabilità e la bile delle mogli cfr. Alex. *Manteis* fr. 150.5-8 (cap. III 1.2), sulla chiacchiera tipica delle donne in generale cfr. il cap. III 1.1 e i passi elencati da Olson 2007, 335 *ad. v.* 13. La loquacità, fastidiosa e anche pericolosa in quanto molto persuasiva e spesso mendace (sulla moglie bugiarda abbiamo già visto Alex. *Manteis* fr. 150.10-11), è un difetto su cui insistono più frammenti ed è tipico di tutte le donne, cfr. *Arrephoros* o *Auletris* fr. 65, in cui la *persona loquens* avverte che se si punzecchia la nutrice Mirtile si dà avvio a una chiacchiera senza fine, destinata a cessare dopo il famoso cembalo di Dodona che si dice rimbombi per un giorno intero non appena un passante lo sfiora: ἐὰν δὲ κινήσῃ μόνον τὴν Μυρτίλην / ταύτην τις, ἢ τίτην καλῆ, πέρας <οὐ> ποιεῖ / λαλιᾶς· τὸ Δωδωναῖον ἄν τις χαλκίον, / ὃ λέγουσιν ἠχεῖν, ἄν παράψῃθ' ὁ παριών, / τὴν ἡμέραν ὅλην, καταπαύσαι θάττον ἢ / ταύτην λαλοῦσαν· νύκτα γὰρ προσλαμβάνει; cfr. anche *Dis ex.* 18-30, in cui è invece un'etera ad essere caratterizzata, per bocca del giovane Sostrato, come sfacciata nel mentire (vv. 20-21 ἀρνήσεται μὲν [...] / ἱταμὴ γάρ) e persuasiva a parole (ai vv. 23-24 Sostrato si autoesorta a starle lontano perché sa che lei altrimenti potrebbe convincerlo: ἐ[π]ᾶν[αγε, Σ]ώστρατε· / ἴσως σε πείσει, ed è sempre la donna il soggetto dei verbi συμπεισάτω (v. 25) e π[ι]θ[αν]ευομένη (v. 27) quando Sostrato immagina che l'etera cercherà di persuaderlo anche quando sarà povero e smetterà soltanto quando capirà di parlare a un morto [ovvero a uno che non la ascolta]); infine cfr. anche i fr. 807 (ἔργον γυναικὸς ἐκ λόγου πίστιν λαβεῖν) e 809 (τότε τὰς γυναῖκας δεδιέναι μάλιστα δεῖ, / ὅταν <τι> περιπλάττωσι τοῖς χρηστοῖς λόγοις) che mettono in guardia sulla preoccupante persuasività delle γυναῖκες, i fr. 808 (ὡς ἔστ' ἄπιστον ἢ γυναικεία φύσις) e 814 (οὐ πάνυ / εἴωθ' ἀληθὲς οὐδὲ ἐν λέγειν

*vir* devono essere consapevoli (il locutore è infatti pronto a mettere in guardia i pretendenti della sua stessa figlia sul male di cui si prenderebbero carico) per trovare una sposa che li abbia nella misura minore possibile (v. 17). L'idea con cui il *vir* e *pater* conclude, per cui chi decide di prendere moglie deve arrendersi alla verità che avrà fortuna se troverà una donna che sarà un male minore rispetto ad altre (e dovrà darsi da fare a cercarla), si trova anche nel fr. 797: γαμείν κεκρικότα δει σε γινώσκειν, ὅτι / ἀγαθὸν μέγ' ἔξεις, ἂν λάβῃς μικρὸν κακόν ("Avendo deciso di sposarti devi sapere che avrai un grande bene qualora tu prenda un piccolo male"). All'immagine della moglie che sta sempre seduta dentro casa contenuta nel v. 10 (τῆς διὰ βίου δ' ἔνδον καθεδουμένης ἀει) si possono invece accostare i vv. 2-3 dell' inc. fab. fr. 815, con l'affermazione dell'esigenza di tenere la γυνή confinata entro le mura domestiche, perché uscire sulla strada non si addice a una donna libera: πέρασ γὰρ αὐλειος θύρα / ἐλευθέρῃ γυναικὶ νενόμιστ' οἰκίας<sup>729</sup>. Nel ritratto negativo della *mulier* che ricaviamo dai frammenti menandrei non manca, poi, la raccomandazione di tenere al sicuro in casa, assieme alla moglie, anche la dote, evitando che venga scialacquata in poco tempo come prevede il locutore del precedente fr. 804; tale esortazione è contenuta nell'inc. fab. fr. 816, in cui è presentata dal parlante come misura da adottare nel caso si sia presa moglie; l'alternativa (forse presentata come preferibile<sup>730</sup>) resta non sposarsi: ἢ μὴ γαμείν γάρ, ἂν δ' ἄπαξ λάβῃς, φέρειν / μύσαντα πολλήν προίκα καὶ γυναίκα δει ("O non sposarsi; qualora invece tu lo faccia una sola volta, bisogna tenere serrate la dote e la moglie").

Come per nessuno dei frammenti degli altri autori della Commedia Nuova, così anche per nessuno dei menandrei qui riportati abbiamo la riprova dell'effettivo carattere e comportamento delle mogli criticate e odiate. Nemmeno sappiamo se le *mulieres* così descritte avessero un ruolo di rilievo nella trama o fossero caratterizzate anche nelle loro stesse battute, confermando o meno i giudizi formulati su di loro<sup>731</sup>.

### **Crobile nel Plokion**

La *mulier* menandrea che sembra rientrare pienamente nel tipo della tradizione comica e di cui conosciamo il nome e alcune azioni nella trama è Crobile del *Plokion*. Possiamo ricostruire alcuni aspetti della sua caratterizzazione sulla base dei fr. 296-297 della commedia<sup>732</sup> conservati da Aulo Gellio, impegnato nel dimostrare la superiorità dell'originale menandreo sulla versione latina del dramma<sup>733</sup>, il *Plocium* di Cecilio Stazio, e dei mosaici di Mitilene e Chania<sup>734</sup>. Crobile è descritta dal

γυνή) che denunciano l'inaffidabilità di tutto ciò che dicono e il fr. 806 (ἔστι δὲ / γυνή λέγουσα χρῆσθ' ὑπερβάλλων φόβος) che avverte sulla paura che incutono le donne che dicono cose buone.

<sup>729</sup> Nei seguenti vv. 4-5 il locutore ammonisce la γυνή Rode che correre per la strada è invece il comportamento tipico di un cane: τὸ δ' ἐπιδιώκειν εἷς τε τὴν ὁδὸν τρέχειν / ἔτι λοιδορουμένην, κυνός ἐστ' ἔργον, ῥόδη. Per l'interpretazione di questo frammento si può confrontare Olson 2007, 335-336.

<sup>730</sup> Mancano uno o più versi contenenti la prima parte della frase.

<sup>731</sup> Alcuni frammenti, come il 190 degli *Imbrioi*, che costituiva l'inizio della commedia (δι' ὅσου χρόνου σε, Δημέα βέλτιστ', ἐγὼ ["Per quanto tempo, Demea carissimo, ti"]), possono essere trattati solo come testimonianza che le mogli comparissero sulla scena pronunciandovi delle battute.

<sup>732</sup> Sui due frammenti si possono vedere Krauss 2004, 255-259, Olson 2007, 145-150, Ruffell 2010, 97-99, 102-103, Santi 2013, 185-226 e Fontaine 2014a, 412-414; 2015, 262-263 (sul solo fr. 297 e i corrispettivi versi di Cecilio).

<sup>733</sup> In *Noct. Att.* II 23 l'autore cita i fr. 296-298 del *Plokion* menandreo e i vv. 136-158; 165-168 Guardì (= 143-162 ; 169-172 R.<sup>3</sup>) del *Plocium* di Cecilio, facendo seguire a ciascun frammento greco i corrispettivi versi latini; Gellio

marito Lachete come una ricca *ἐπίκληρος*<sup>735</sup>, una donna brutta e una moglie dispotica, che mette i bastoni tra le ruote al marito invaghitosi della servetta di casa. Nell'ostacolare Lachete costringendolo a vendere la schiava, la *mulier* Crobile è un personaggio che partecipa attivamente all'azione drammatica<sup>736</sup>, nella quale interviene anche nel momento in cui cerca di pianificare le nozze del figlio Moschione (che la donna aveva avuto dal precedente matrimonio); come provano i mosaici, inoltre, la *mulier* compariva sulla scena assieme al marito e Moschione. Sebbene non abbiamo prova dell'entità delle battute pronunciate da Crobile, né del suo vero *τρόπος*, il ruolo di moglie che spezza le ali alla vanità del vecchio marito infatuato e di madre che si dà da fare per il figlio è in linea con quello delle *mulieres* latine, e lo stesso vale per la descrizione negativa che dà di lei il coniuge. Il ritratto, disgustato e lamentoso, fornito dal marito si trova nei fr. 296-297. Nell'introdurre il primo, Gellio spiega che l'episodio a cui il frammento appartiene prevede la presenza del tipico *maritus senex* che *super uxore divite atque deformi querebatur*. Lachete, infatti, prende qui la parola di fronte al pubblico per lamentare l'imposizione di Crobile di vendere il *παιδισκάριον* e coglie l'occasione per deplorare la bruttezza della moglie e il suo fare arrogante e dispotico, svantaggi che l'entità del patrimonio paterno della *mulier* non basta certo a controbilanciare. Riportiamo i versi del frammento:

ἐπ' ἀμφότερα νῦν ἢ 'πίκληρος ἢ κ<αλή>	
μέλλει καθευδήσειν. κατείργασται μέγα	
καὶ περιβόητον ἔργον· ἐκ τῆς οἰκίας	
ἐξέβαλε τὴν λυπούσαν, ἣν ἐβούλετο,	
ἴν' ἀποβλέπωσιν πάντες εἰς τὸ Κρωβύλης	5
πρόσωπον ἢ τ' εὐγνωστος οὖσ' ἐμὴ γυνή	
δέσποινα. καὶ τὴν ὄψιν ἣν ἐκτήσατο·	
ὄνος ἐν πιθήκοις τοῦτο δὴ τὸ λεγόμενόν,	
ἐστίν. σιωπᾶν βούλομαι τὴν νύκτα τὴν	
πολλῶν κακῶν ἀρχηγόν. οἴμοι Κρωβύλην	10
λαβεῖν ἔμ', εἰ καὶ δέκα τάλαντ' <ἠνέγκατο,	
τὴν> ῥίτ' ἔχουσιν πῆχεως. εἴτ' ἐστὶ τὸ	
φρύαγμα πῶς ὑποστατόν; <μὰ τὸν> Δία	
τὸν Ὀλύμπιον καὶ τὴν Ἀθηᾶν, οὐδαμῶς.	
παιδισκάριον θεραπευτικὸν δὲ καὶ λόγου	15

spiega anche chi sono i locutori e qual è la situazione narrativa in cui si trovano a interagire, e commenta brevemente l'efficacia stilistica dei testi, sempre a favore di Menandro.

<sup>734</sup> Il pannello di Mitilene è un'altra delle scene illustrate nella casa di Menandro, in cui si trova il mosaico del *Misoumenos* già presentato nel cap. II 3,2b; sulle raffigurazioni della casa in generale e per la bibliografia comune cfr. n. 522. Sui due mosaici torneremo nel paragrafo finale di questo capitolo.

<sup>735</sup> Crobile, sposata e con figli (al figlio maschio passerà il *κλήρος* del nonno, del quale la madre ereditiera è solo il tramite), costituisce la prova che il personaggio dell'*ἐπίκληρος* della *Nea* poteva essere anche una moglie con figli ormai adulti (e non solo una giovane ragazza da sposare come la sorella di Cleostrato nell'*Aspis*) e dunque avvalorare l'ipotesi che le *uxores dotatae* particolarmente ricche della commedia latina siano il corrispettivo di *ἐπίκληροι* negli antecedenti greci (cfr. n. 689).

<sup>736</sup> Già Webster 1947, 348 riconosce nel *Plokion* una commedia in cui «the rich wife was a character and took a considerable part in the action».

†τάχιον· ἀπαγέσθω δέ. τί ἄρ' ἄν τις λέγοι;

Ora la bella ereditiera dormirà  
tra due guanciali. Ha portato a termine un'impresa  
grande e degna di fama: ha cacciato  
di casa quella che la affliggeva, come voleva,  
affinché tutti guardino con ammirazione e rispetto al viso di Crobile  
e si sappia che è mia moglie  
colei che comanda. Nell'aspetto che ha  
è un'asina tra le scimmie, come dice il proverbio.  
Voglio tacere della notte  
origine di tanti mali. Povero me che ho preso in moglie  
Crobile, anche se ha portato dieci talenti,  
lei che ha un naso lungo un cubito. E poi è  
sopportabile la sua arroganza? Per Zeus  
Olimpio e per Atena, proprio no!  
Una schiavetta servizievole e che obbedisce prima ancora  
di sentire un ordine: la si mandi via. Cosa si potrebbe replicare?

Lachete apre il suo discorso con un ritratto ironicamente antifrastico della moglie, che, bella, si gode un meritato riposo<sup>737</sup> dopo la grande e memorabile impresa che ha compiuto. Il sarcasmo dell'affermazione si fa più acuto quando il locutore rivela in che cosa sia consistito l'ἔργον della *mulier*: la cacciata di una schiavetta che le dava gran pena. Le scelte lessicali contribuiscono all'effetto umoristico perché sia il verbo *κατεργάζομαι* che gli aggettivi *μέγας* e *περιβόητος* sono comunemente usati in unione a ἔργον (ο *πράγμα*) in relazione a battaglie, vittorie o grandi imprese in generale, soprattutto nella prosa storiografica; citiamo ad esempio Xen. *Hell.* III 5.11, in cui ritroviamo quasi tutta l'espressione: *μέγιστα ἔργα κατειργασμένους*, e Plut. *Alex.* 14.9 *αἰοιδίμους καὶ περιβοήτους κατειργασόμενον πράξεις*<sup>738</sup>. La cacciata della serva che minacciava la serenità della *mulier* ha l'effetto, nell'esagerazione ironica di Lachete, di attirare su di lei gli sguardi ammirati e rispettosi di tutti (v. 5 ἴν' ἀποβλέπωσιν πάντες εἰς τὸ Κρωβύλης); il verbo ἀποβλέπω (seguito da εἰς, in genere "rivolgere lo sguardo"), infatti, ha qui l'accezione di guardare a qualcuno come a un modello positivo<sup>739</sup> con la quale è usato, ad esempio, da Agamennone in Eur. *I.A.* 1378: εἰς ἔμ' Ἑλλάς ἢ μεγίστη πάσα νῦν ἀποβλέπει, a proposito dell'ammirazione per Polidamante in Xen. *Hell.* VI 1.8: γιγνώσκω μὲν οὖν, ὦ Πολυδάμα, ὅτι ἡ σὴ πατρὶς εἰς σέ ἀποβλέπει, per gli ammiratori di Pluto in Luc. *Tim.* 26: τοσοῦτους ἔραστὰς ἔχεις, ὥστε πάντας ἀποβλέπειν εἰς σέ. L'ironia di questi primi versi cede il passo all'autocommiserazione di Lachete quando egli riconosce il fine dell'azione della moglie: dimostrare

---

<sup>737</sup> Il modo di dire greco ἐπ' ἀμφοτέρα [...] / μέλλει καθευδῆσειν, traducibile nell'italiano "dormire tra due guanciali", è ripreso da Terenzio in *Heaut.* 342, in cui il servo Siro si rivolge al giovane Clitifone: *in aurem utramvis otiose ut dormias*. Il detto era comunque presente nella lingua latina, come emerge chiaramente da Plaut. *Pseud.* 123-124.

<sup>738</sup> Cfr. anche Plut. *Alex.* 5.4, *Cim.* 3.2 e *Thes.* 24.1.

<sup>739</sup> Cfr. *DGE* I 2; *LSJ* I 4; *GI* 1.

che è lei a tenere le redini di tutto ciò che avviene in casa, da vera γυνή / δέσποινα (vv. 5-6). Il quasi ossimoro dell'espressione, in cui il contrasto e la lontananza tra i due termini sono marcati dall'enjambement, è un *topos* del personaggio comico della *mulier* ricca, proposto negli stessi termini nel già visto inc. fab. fr. 53.5 di Anassandride (ἔχει δέσποιναν, οὐ γυναικ' ἔτι). L'autocompatimento continua nei versi seguenti, mentre cambia il fattore che lo suscita: ai vv. 10-11 il rimpianto di aver sposato Crobile è motivato dalla sua bruttezza, descritta ricorrendo al proverbio animalesco ὄνος ἐν πιθήκοις (la *mulier* di Lachete è un'asina tra le scimmie [vv. 7-8]<sup>740</sup>), qui riferito a Crobile in forza del suo aspetto (τὴν ὄψιν): la donna risulta brutta anche quando è circondata da altre persone brutte. Il tono si fa melodrammatico ai vv. 9-11, contenenti la preterizione σιωπᾶν βούλομαι<sup>741</sup>, con cui Lachete dice di voler tacere la prima notte di nozze con la moglie, e l'esclamativa patetica οἴμοι [...] ἔμ', nella quale il *vir* concentra tutto lo sfogo per il rimpianto di aver sposato Crobile. A enfatizzare la gravità della disgrazia del parlante anche il metro presenta qui la regolarità del trimetro tragico e un accento solenne è dato dall'espressione πολλῶν κακῶν ἀρχηγόν del v. 10, con cui la prima notte di nozze è definita "origine di molti mali". L'individuazione della causa di tutti i mali nel matrimonio è un motivo comico ricorrente e ricalca nel contenuto Anax. inc. fab. fr. 53.3 πολλῶν κακῶν γὰρ ἐστὶν ἀρχὴ τῷ βίῳ, ma Lachete lo ripropone sostituendo al più comune ἀρχή, ἀρχηγόν, che non appartiene al lessico comico e forma con πολλῶν κακῶν una *iunctura* che ha un parallelo tragico nelle parole con cui il coro presagisce le disgrazie che scaturiranno dal racconto di Teseo in Eur. *Hipp.* 881: αἰαί, κακῶν ἀρχηγόν ἐκφαίνεις λόγον ("Ahi ahi, pronunci un discorso che è all'origine di mali")<sup>742</sup>. Al v. 12 Lachete fa invece menzione di un altro tratto fisico della moglie, il lungo naso, anche questa volta (come per la bruttezza resa con il proverbio) descrivendolo in un registro del tutto comico dato dal richiamo dell'unità di misura del cubito e dall'iperbole per cui il naso di Crobile sarebbe lungo quanto l'avambraccio dal gomito alla punta del dito medio. L'exasperazione del *vir* raggiunge l'apice ai vv. 12-14, in cui menziona l'intollerabile arroganza della moglie, che, assieme alla bruttezza, rende il ricco κλῆρος di dieci talenti del tutto insufficiente a ripagare il marito delle pene sofferte con una donna simile. L'impossibilità di sopportare la sua arroganza è esaltata dalla domanda retorica in cui Lachete la denuncia (vv. 12-13 εἴτ' ἐστὶ τὸ / φρύαγμα πῶς ὑποστατόν;) e dalla perentorietà della risposta che lui stesso si dà con οὐδαμῶς; l'incontrovertibilità della negazione risulta a sua volta rafforzata dalla posizione rilevata dell'avverbio alla fine del verso e dalla lunga invocazione a Zeus Olimpico e ad Atena che lo separa dalla domanda (vv. 13-14 <μὰ τὸν> Δία / τὸν Ὀλύμπιον καὶ τὴν Ἀθηνᾶν, οὐδαμῶς). Con l'aggettivo ὑποστατός, inoltre, Lachete inserisce un altro tocco di grandezza tragica al suo fardello, in quanto l'aggettivo ha i suoi unici paralleli (per l'età precedente e contemporanea a Menandro) in due *loci* euripidei in cui esso descrive la forza difensiva di una città (*Suppl.* 737-738 ἡμῖν γὰρ ἦν τὸ τ' Ἄργος οὐχ ὑποστατόν / αὐτοὶ τε πολλοὶ καὶ νέοι βραχίσιον ["Argo ci sembrava irresistibile e noi eravamo tanti e giovani"]) e la potenza di un dio a cui è impossibile opporre resistenza (*Antigone* fr. 177 Kann. ὦ παῖ

<sup>740</sup> Il detto è riportato in *App. prov.* IV 24 (I 439) con la spiegazione: ὄνος ἐν πιθήκοις· ἐπὶ τῶν αἰσχροῶν ἐν αἰσχροῖς e in *Mant. prov.* II 38 (II 765 L.-S.) ὄνος ἐν πιθήκοις· τὸ λεγόμενον.

<sup>741</sup> Per σιωπᾶω nel significato di "omettere", "tacere", cfr. *e.g.* Eur. *Ion* 432, fr. 1037 Kann., Antipho 1.13 e Xen. *Symp.* 6.10.

<sup>742</sup> L'aggettivo ἀρχηγός, ον è comunque attestato anche in prosa nel significato di "iniziatore", cfr. *e.g.* Polyb. XXIV 10.8 (οὐκ εἰδῶς [sc. Callicrate] ὅτι μεγάλων κακῶν ἀρχηγός γέγονε πᾶσι μὲν τοῖς Ἑλλησι).

Διώνης, ὡς ἔφυς μεγάλς θεός, / Δίονυσε, θηνητοῖς τ' οὐδαμῶς ὑποστατός ["Figlio di Dione, Dioniso, poiché sei un grande dio, in nessun modo i mortali possono resisterti"]<sup>743</sup>. L'accostamento contrastivo tra le impennate melodrammatiche dei toni (con alcune puntate nella dizione tragica) e il registro quotidiano con cui è descritta Crobile esalta la comicità della battuta di questo marito, in linea con l'immagine della stessa Crobile. Questa incarna infatti *in toto* il cliché della moglie comica: è un'ἐπίκληρος ricca, gelosa, dispotica, brutta e arrogante, al cui volere Lachete non può far altro che piegarsi lasciando che cacci la serva ("cosa si potrebbe replicare?"<sup>744</sup>).

Dal confronto tra il frammento menandro e la versione di Cecilio Stazio emerge come l'autore latino accentui il momento del lamento per il grande potere che ha la *mulier*, dedicandogli più versi e facendo più uso del sarcasmo, che Menandro limita all'inizio della battuta di Lachete e, in parte, alla descrizione dell'aspetto di Crobile. In Cecilio, infatti, il concetto della misera condizione di sottomissione a cui è ridotto il marito è espresso come in Menandro con l'immagine del *vir* schiavo (v. 141-142 Guardì [= 146 R.<sup>3</sup>] *liber / servio*), ma anche con quella del prigioniero catturato dal nemico (appena prima nel v. 141 Guardì [= 146 R.<sup>3</sup>]: *quasi ad hostis captus*) e poi anche con quella del marito che spera nella morte della moglie, ma è lui stesso un morto che cammina tra i vivi: *dum ego eius mortem inhio, egomet vivo mortuus inter vivos* (v. 144 Guardì [= 147 R.<sup>3</sup>]). Le figure etimologiche, che sottolineano l'inversione dei ruoli e delle speranze del *vir loquens*, l'esagerazione farsesca dell'idea del morto vivente, la ripetizione, variata, dello stesso concetto<sup>745</sup> e il ritmo in cui questi versi non erano recitati ma cantati (il monologo menandro è infatti reso un *canticum*) esemplificano bene la differente natura dell'umorismo del poeta latino rispetto al modello<sup>746</sup>. Il confronto offre dunque una

<sup>743</sup> Anche φρύαγμα è parola della tragedia, in cui indica propriamente, e in forma onomatopeica, il nitrito del cavallo (cfr. e.g. Aesch. *Sept.* 245 e 475 ἵππικὰ φρυάγματα e Soph. *El.* 717 φρυάγμαθ' ἵππικά), ma il verso dell'animale è usato metaforicamente (come nel passo menandro) per alludere a un atteggiamento altero e arrogante sia in poesia (cfr. e.g. la vuota arroganza della sapienza portatrice di scettro calpestata dall'amore per Miisco in *A.P.* XII 101.3-4 [κεῖνο φρύαγμα / σκηπτροφόρου σοφίας] e la vana insolenza dei mortali tenuta a freno da Nemese in *Mesom.* 3.3 Heitsch [χοῦφα φρυάγματα θνατῶν]) sia in prosa (cfr. e.g. la vana alterigia e la vuota boria della vittoria dei giovani in *Plut. Aem.* 27.5 e la superbia, inaspettatamente maggiore di quella di tutte le mogli ricche, della sposa dell'avveduto Eubulide in *Aristaen.* II 12.9 [πάσης ὁμοζύγου πλουσίας φρύαγμα]); l'uso del termine in relazione all'arroganza di una moglie e la menzione del *topos* per cui l'alterigia è propria delle mogli ricche suggeriscono che Aristeneto possa aver ripreso φρύαγμα proprio dal passo del *Plokion* menandro (in esame). Altre occorrenze di φρύαγμα sono elencate da Drago 2007, 517 *ad* *Aristaen.* II 12.10.

<sup>744</sup> τί ἄρ' ἄν τις λέγοι; è congettura di Thierfelder in Körte - Thierfelder 1959<sup>2</sup>, 295 (accolta anche da Ferrari 2001, 622) sul tràdito τισαρανπισαγαγοι, mantenuto così da Kassel - Austin 1998, 192 e emendato, invece, in τίς ἄρ' ἄν εἰσάγοι; ("Chi me la riporta?") da Spengel 1829, 42 e in τίς ἄρ' ἄν εἰσάγοι; ("Chi potrebbe portare [al posto suo]?") [Crobile sarebbe il soggetto sottinteso] da Körte in Körte - Thierfelder 1959<sup>2</sup>, 121. La metrica comunque segnala che il verso è sicuramente corrotto e il comparativo τάχιον è attestato solo qui nei versi che abbiamo di Menandro.

<sup>745</sup> Si aggiunga anche la descrizione dei comportamenti della *mulier*, che sottrae al marito tutto ciò che gli piace con la forza (v. 143 Guardì [= 148 R.<sup>3</sup>] *quae, mihi quidquid placet, eo privat vi*) e lo sfinisce implorandolo, pregandolo, rimproverandolo e facendo pressione su di lui finché non vende la servetta (vv. 146-147 Guardì [= 150-151 R.<sup>3</sup>] *ita plorando, orando, instando atque obiurgando me obtudit, / eam uti venderem*).

<sup>746</sup> In generale, inoltre, Cecilio sostituisce allo stile misurato di Menandro, che con le impennate in un registro elevato e le ricadute nel quotidiano rispecchia il susseguirsi dei pensieri del personaggio parlante, lo stile mosso, ricco di allitterazioni e figure etimologiche e costantemente poggiato su un registro basso che caratterizza la *lexis* della commedia latina. Per un confronto tra i nostri due frammenti di Menandro e i



conferma (per quanto limitata a Cecilio Stazio e parziale) sui limiti e anche sull'effettiva utilità dell'accostamento delle rappresentazioni delle *mulieres* latine a quanto ci rimane delle γυναῖκες greche nei frammenti della *Nea*: come si accennava nel cap. III 1.3 a proposito soprattutto delle mogli di Plauto, infatti, dietro ad alcune esagerazioni grottesche e alla maggiore enfasi sugli elementi ridicoli ci sono motivi narrativi e *topoi* della caratterizzazione condivisi.

Il tema del sovvertimento, all'interno del matrimonio, del normale rapporto tra uomo e donna a causa della superiore ricchezza della moglie è presente anche nel fr. 297 del *Plokion*, in cui Lachete torna a lamentare la sua disgraziata condizione di marito di un'ereditiera:

- ΛΑ ἔχω δ' ἐπικληρον Λάμιαν· οὐκ εἴρηκά σοι  
τουτί γάρ;
- ? οὐχί.
- ΛΑ κυρίαν τῆς οἰκίας  
καὶ τῶν ἀγρῶν καὶ πάντων ἄντ' ἐκείνης†  
ἔχομεν.
- ? Ἄπολλον, ὡς χαλεπόν.
- ΛΑ χαλεπώτατον.  
ἅπασι δ' ἀργαλέα ἴσθιν, οὐκ ἐμοὶ μόνῳ, 5  
υἱῷ πολὺ μᾶλλον, θυγατρί.
- ? πρᾶγμ' ἄμαχον λέγεις.
- ΛΑ εὖ οἶδα.
- LA Ho come moglie ereditiera una Lamia, non te l'ho  
detto?
- ? No.
- LA È la padrona della casa,  
dei campi e di ogni cosa  
[...]
- ? Per Apollo, è dura!
- LA Durissima.  
Ma è fastidiosa per tutti, non solo per me,  
lo è molto di più per il figlio e la figlia.
- ? Parli di una cosa contro cui non si può combattere.
- LA Esatto.

Lachete dipinge la moglie come la signora della casa e dei campi (vv. 2-3), a cui spetta l'autorità su tutti i beni, mentre a lui tocca sopportare tale stato di cose χαλεπώτατον (v. 4), consapevole della propria impotenza. All'osservazione dell'interlocutore per cui si tratta di una situazione contro cui sarebbe inutile combattere (v. 6 ἄμαχον) egli risponde, infatti, con un rassegnato εὖ οἶδα (v. 7). La

---

corrispondenti versi di Cecilio Stazio rimandiamo, tra gli altri, a Traina 1958, 389-393 (che rileva, al contrario di Gellio, un «approfondimento di umanità» [p. 392] nella caratterizzazione del *senex* di Cecilio), Ruffell 2010, 96-105 e Santi 2013, 187-188, 215-216.

natura ἀργαλέα di questa ἐπίκληρος (v. 5), inoltre, non reca pena solo al marito, ma anche ai figli (v. 6), che la donna ha avuto da un precedente matrimonio. Nel prologo gli spettatori saranno stati informati che Crobile voleva convincere il figlio Moschione, l'erede del κλῆρος del nonno (di cui lei in quanto ἐπίκληρος è tramite), a prendere in moglie una ragazza da lei scelta; il piano è però destinato a fallire e il giovane sposerà la fanciulla che ha violentato. Nella sua breve contestualizzazione del frammento Gellio ci informa che l'interlocutore di Lachete è un altro *senex*, il vicino di casa da poco trasferitosi accanto a lui e Crobile<sup>747</sup>, ma non ce ne dice il nome. Questa volta la lamentela che fa anche da ritratto della moglie inizia dalla sua bruttezza, addirittura mostruosa: Crobile è una Lamia, il mostro orrendo che, secondo il mito, è l'esito della trasformazione di una bella fanciulla in una creatura orribile che si ciba di carne umana<sup>748</sup>. A tale figura mitologica, usata come spauracchio per i bambini<sup>749</sup>, è anche paragonata una donna che cela la propria mostruosità dietro un aspetto avvenente nell'aneddoto raccontato da Filostrato in *V.Apoll.* IV 25. Incalzato dalle domande dell'interlocutore, Lachete torna poi a concentrarsi sul lato meno sopportabile della moglie, la sua autorità. Il potere di Crobile è questa volta espresso con un appellativo ancora più emblematico di δέσποινα: κυρία. Di regola, infatti, è la donna (prima come figlia e poi come moglie) a dover sottostare all'autorità del κύριος (padre, fratello o zio e poi marito). Una parziale eccezione a questa regola in Menandro è Glicera nella *Perikeiromene*, definita da Pateco ἐκστῆς [...] κυρία (v. 497); come si vedrà meglio nel cap. III 3.1a, il vecchio sta infatti cercando di far capire all'innamorato Polemone che non possa costringere la ragazza a tornare da lui perché non c'è un vincolo coniugale a legarli in forza del quale lui può agire come suo κύριος<sup>750</sup>. Il confronto con Polemone e Glicera rende ancora più chiara l'anomalia della situazione di Lachete e Crobile in quanto questi sono legittimamente sposati e il potere decisionale della *mulier-κυρία* è in contraddizione con il loro stato di marito e moglie. Di qui l'esclamazione del vicino Ἄπολλον, ὡς χαλεπόν, a cui associa, quando Lachete aggiunge che Crobile è una presenza sgradevole anche per i figli, la constatazione πρᾶγμα ἄμαχον<sup>751</sup> λέγεις del v. 6. Si noti come, in entrambi i

<sup>747</sup> La cui figlia è la vittima dello stupro di Moschione ed è ora incinta.

<sup>748</sup> Sulle caratteristiche del mostro cfr. Eur. fr. Kann., Ar. V. 1035 (= *Pax* 758), Duris *FGHist* 76 F 17 (ap. *Suda* λ 84 Adl.), Diod. Sic. XX 41.3-6 e Plut. *De cur.* 516a.

<sup>749</sup> Cfr. e.g. Diod. Sic. XX 41.4, D.Chrys. 55.11 e Luc. *Philops.* 2.

<sup>750</sup> Non rappresenta una vera eccezione, in quanto divinità che esercita il suo potere senza sottostare a un'autorità maschile, la dea Τύχη, la quale si autodefinisce in *Asp.* 151-152: πάντων κυρία / τούτων βραβεύσαι και διοικῆσαι ("signora a cui spetta di decidere e governare su tutta questa vicenda"). Come fanno notare Goldberg 1980, 37 e Vogt-Spira 1992, 76, inoltre, nel termine κυρία è anche possibile cogliere un'allusione al fatto che sarà proprio la Fortuna ad agire da κυρία dell'ἐπίκληρος permettendo le sue nozze con Cherea. In tragedia κυρία si trova poi in Eur. *Hel.* 968, in cui è riferito alla profetessa Teonoe, che è erede dell'autorità del padre (κυρία γὰρ ἐστὶ νῦν) e non permetterà che il suo nome venga infangato; anche in questo caso, tuttavia, il termine non è usato per una donna sposata, quale è invece Crobile.

<sup>751</sup> ἄμαχος è una *vox media* che anche Menandro usa sia in senso positivo (per la bellezza della figlia di Cnemone in *Dysk.* 193 e per la dedizione al lavoro di Callippide in *Dysk.* 775) che negativo, come qui e in *Dysk.* 869-870 a proposito dell'immutabilità del τρόπος di Cnemone, che si rifiuta di partecipare al matrimonio della figlia. Santi 2013, 224 *ad loc.* nota inoltre come nella *Lisistrata* l'aggettivo sia usato due volte per indicare l'irremovibilità delle donne, attribuita loro dagli uomini: ai vv. 252-253 Cleonice esorta le donne a resistere e a non sfatare la fama di ἄμαχοι che hanno presso gli uomini (ἄλλως γὰρ ἂν / ἄμαχοι γυναῖκες και μιαιοὶ κεκλημεθ' ἂν) e al v. 1014 il

frammenti riportati, Lachete colleghi il lamento sulla volontà di controllo e sul potere della moglie nell'οἶκος a due azioni concrete di Crobile, la cacciata della serva e le sottintese pressioni sul figlio. I due versanti dell'opposizione alla vanità del *senex* e degli sforzi per il matrimonio del figlio ritornano nelle *mulieres* latine e lasciano ipotizzare che come loro anche Crobile avesse dunque una funzione drammatica di rilievo nella trama e che la sua caratterizzazione andasse oltre il giudizio del marito.

Anche in questo caso il confronto con Cecilio delineato da Gellio mostra come il poeta latino rafforzi la vividezza delle parole del *vir*, questa volta estendendo la trattazione dell'aspetto più grottesco della *mulier*, la sua bruttezza, il cui solo pensiero lo ripugna (v. 155 Guardì [= 159 R.<sup>3</sup>]: *taedet mentionis*), e che invece Menandro non enfatizza in questo passo. Concentrandosi sul disgusto del bacio della moglie, di cui dà un'immagine icastica soffermandosi sul particolare dell'alito (vv. 156-157 Guardì [= 160-161 R.<sup>3</sup>]) e sull'idea del vomito di tutto ciò che aveva bevuto (v. 158 Guardì [= 162 R.<sup>3</sup>]), il commediografo latino tralascia sia l'argomento del potere e del capovolgimento dei rapporti di forza, che è invece centrale nei corrispondenti versi menandrei, sia la menzione del peso che la *mulier* è anche per i figli. Gellio commenta causticamente: *Caecilius vero hoc in loco ridiculus magis, quam personae isti, quam tractabat, aptus atque conveniens videri maluit. Sic enim haec corripuit* ("Cecilio in questo passo ha preferito essere ridicolo piuttosto che adattarsi al carattere del personaggio. Così ha quindi corrotto l'episodio").

Il *Plokion* fornisce inoltre l'occasione per un breve, ipotetico quadro ricostruttivo della maschera e del costume che la *mulier* comica più anziana, descritta come ricca, brutta e dispotica, poteva indossare. La presenza di Crobile nel mosaico di Mitilene, che illustra un episodio del II atto del dramma, e in un pannello di Chania è in primo luogo una prova importante dell'effettiva entrata in scena del personaggio della *mulier*, che probabilmente si caratterizzava anche nelle proprie parole, che i frammenti non ci hanno conservato. Nel mosaico di Mitilene i nomi accostati alle figure assicurano che sono raffigurati Crobile (a destra), Lachete (al centro), con i capelli bianchi, e Moschione (a sinistra), con una mano nascosta nel mantello e l'altra sul petto<sup>752</sup>. Sulla base del gesto di Lachete, che porta con veemenza la mano destra in direzione della moglie, e della presenza di Moschione gli studiosi per lo più ritengono che il momento rappresentato sia quello in cui Lachete prende le difese di Moschione quando Crobile cerca di imporgli di sposare la ragazza da lei scelta<sup>753</sup>. Va notato che il gesto di Lachete all'indirizzo della moglie è esattamente lo stesso che ritroviamo nel mosaico collocato accanto a questo: il pannello della *Samia*, in cui Demea (che occupa la stessa posizione centrale di Lachete) scaccia la *παλλακή* Criside che è accanto a lui sulla destra (come Crobile), in presenza di un terzo personaggio, un giovane, a sinistra<sup>754</sup>. Nel caso del *Plokion*, tuttavia, l'autorità della ricca Crobile e la sottomissione di Lachete, su cui lui stesso tanto insiste, rendono assai

---

coro degli anziani ribadisce che nulla è più indomabile del genere femminile (οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον).

<sup>752</sup> Per una descrizione del mosaico cfr. innanzitutto Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 31-33 e Webster 1995<sup>3</sup>, I, 92 (XZ 29); II, 469 (6DM 2.1).

<sup>753</sup> È la ricostruzione preferibile secondo Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 33, Kahil 1970, 235-236 e Santi 2013, 154. In alternativa, tutti immaginano che il gesto di stizza di Lachete sia la sua reazione all'imposizione della moglie di cacciare la bella schiava.

<sup>754</sup> Su questo mosaico ritorneremo nel cap. III 3.1b.

inverosimile che il *vir* cacciasse la moglie, e il gesto andrà piuttosto interpretato come espressione di biasimo o di stizza<sup>755</sup>. L'analisi delle iconografie delle commedie menandree condotta da Csapo sui mosaici di Mitilene ha dimostrato come le scene illustrate siano tratte da un repertorio di epoca ellenistica diventato tradizionale e contenente un solo episodio per ciascuna commedia<sup>756</sup>, che ha costituito l'archetipo per tutte le rappresentazioni successive illustranti una scena di tale dramma. Le differenze nell'ordine e nelle pose dei personaggi tra i mosaici di Mitilene e le altre testimonianze iconografiche relative a una stessa commedia andranno dunque attribuite a naturali processi di alterazione dei modelli, alla volontà dei singoli artisti o alle versioni che trovavano nei manuali da loro utilizzati, ma non all'esistenza di un ventaglio di più scene per un singolo dramma a cui si poteva attingere<sup>757</sup>. Il medesimo episodio del *Plokion* illustrato nel mosaico di Mitilene è dunque rappresentato anche nel pannello di Chania, anch'esso corredato dall'iscrizione col titolo del dramma<sup>758</sup>. I personaggi raffigurati sono gli stessi ma differiscono nella disposizione e nella gestualità: a Chania Lachete si trova a sinistra, Crobile a destra e un giovane (forse Moschione) occupa il centro, seduto su uno sgabello. Tutte e tre le figure hanno un braccio alzato in segno di conversazione, sia Lachete che Crobile sembrano guardare Moschione, il quale ha il corpo e il braccio rivolti verso Lachete ma il viso girato a guardare la madre. Anche in questo caso, comunque, il soggetto raffigurato è l'opposizione di moglie e marito, presumibilmente su una questione che riguarda Moschione. L'ipotesi che la scena illustrata nei due pannelli sia una discussione circa la sua futura sposa è dunque validata anche dal mosaico di Chania<sup>759</sup>.

<sup>755</sup> I medesimi tre tipi di personaggi nello stesso ordine e atteggiamento sono riconoscibili in altre raffigurazioni, in cui non è però indicato il titolo della commedia da cui la scena è tratta e per le quali rimandiamo a Webster 1995<sup>3</sup>, I, 92 (XZ 30); II, 343 (4XJ 2), 411 (5NP 9), 497 (6RS 2).

<sup>756</sup> Anche i casi più discussi dei pannelli di *Synaristosai* e *Theophoroumene*, per cui si era ipotizzato che i mosaici di Mitilene illustrassero momenti immediatamente successivi a quelli raffigurati in altre testimonianze iconografiche, sono stati ricondotti a un solo episodio per ciascuna commedia, tratto dalla stessa tradizione iconografica diventata archetipica.

<sup>757</sup> Csapo 1997, 171-180; 1999, 164-177. Le conclusioni di Csapo sono accolte anche da Gutzwiller - Çelik 2012, 613-614; 617 (i quali mettono però anche in rilievo l'influenza, accanto ai manuali, dei testi stessi delle commedie di Menandro e degli adattamenti latini sulla tradizione iconografica, almeno fino al III secolo d.C.) e Nervegna 2013, 165, la quale riassume, menzionando anche il *Plokion* e interpretandolo in linea con la lettura che si è proposta qui: «Reversing and redesigning the image (*Theophoroumene*, *Synaristosai* and probably *Sikyonioi*), changing characters' stance and position within the scene (*Plokion*, *Misoumenos*), reinterpreting and manipulating the image when set within a larger scheme (Mytilene mosaics) are all part of the stock in trade of ancient artists and their copybooks». Per quanto riguarda il *Plokion* in particolare, Csapo 1999, 173 avanza l'ipotesi che l'alterazione dell'iconografia nel pannello di Mitilene sia da imputare all'intento di assimilare le pose dei tre personaggi a quelle del trio del mosaico della *Samia*; tuttavia, secondo lo studioso anche la scena illustrata nel mosaico di Chania potrebbe presentare alcune modifiche rispetto all'archetipo originale, anche in questo caso dovute al contesto in cui il mosaico si colloca.

<sup>758</sup> I mosaici della casa di Dioniso (così chiamata per il grande mosaico che lo raffigura con Arianna) di Chania, a Creta, sono databili alla seconda metà del III secolo d.C. (cfr. Webster 1995<sup>3</sup>, I, 75 [tardo III secolo o inizio IV], Gutzwiller - Çelik 2012, 580 [III secolo] e Nervegna 2014b, 359 [metà del III oppure IV secolo]) e sono dunque più antichi di quelli di Mitilene (fine IV d.C. [cfr. n. 522]). Sul pannello con il *Plokion* in particolare cfr. Webster 1995<sup>3</sup>, I 92 (XZ 28); II, 471 (6DM 3.2).

<sup>759</sup> Webster 1995<sup>3</sup>, I, 92 *ad loc.* ha invece ipotizzato che a Chania sia illustrata una scena di arbitrato, in cui il giovane è chiamato a risolvere il conflitto tra i due litiganti. Poiché tale scena ha un parallelo in una delle due

I due mosaici permettono anche qualche considerazione sulla maschera della *mulier* Crobile, seppur con la cautela dovuta alle alterazioni che le iconografie archetipiche di età ellenistica avranno subito nei manuali usati dagli artisti e poi anche all'indipendenza delle illustrazioni da eventuali messe in scena dei drammi (di cui non abbiamo prove dalla metà del III secolo d.C. in poi). Considerati i lineamenti marcati delle maschere della Commedia Nuova e di quelle dei personaggi più anziani in particolare, è difficile affermare che i mosaici confermino che la maschera della moglie di Lachete fosse particolarmente brutta<sup>760</sup> e non avesse solo, come di consueto, dei tratti molto evidenziati. In entrambi i pannelli, tuttavia, Crobile ha il colorito pallido (χρόα λευκή) e i capelli lisci e sciolti<sup>761</sup> che Polluce (IV 152) attribuisce al πρόσωπον della λεκτική, la chiacchierona, che è una delle νέαι γυναῖκες<sup>762</sup>, ma è meno giovane della κόρη e dell'ἑταίρα, e la cui denominazione la collega senza dubbio alle *mulieres* dalla loquacità fastidiosa di cui spesso si lamentano i mariti<sup>763</sup>. Anche a prescindere dai mosaici, infatti, tra le maschere descritte da Polluce quelle che possono aver indossato le mogli con figli grandi come Crobile sono quella della λεκτική o quella della οὔλη, che Polluce dice differenziarsi dalla prima solo per la pettinatura (τῆ τριχώσει παραλλάττει), appunto "ricciuta"<sup>764</sup>.

---

versioni dell'*Epikleros* di Menandro (Cornuto [Rh. Gr. I 432 Sp.] testimonia infatti che la commedia conteneva uno *iudicium* i cui disputanti erano marito e moglie e l'arbitro il figlio; la presenza di tale episodio nell'*Epikleros* è inoltre confermata dal fatto che l'*Epiclerus* di Turpilio conteneva una scena di arbitrato), lo studioso ha suggerito che *Epikleros* e *Plokion* non fossero altro che i due titoli alternativi della stessa commedia. Per quanto il titolo *Epikleros* si addirebbe alla vicenda del *Plokion*, altri studiosi hanno individuato altri titoli alternativi per ciascuna delle due *Epikleros*, identificandole dunque con altre commedie. L'impossibilità di confrontare porzioni di testo sufficientemente ampie rende il terreno troppo scivoloso per poter formulare ipotesi abbastanza solide. Sulle due *Epikleros* menandree, le assegnazioni dei frammenti e le possibili identificazioni con altre commedie rimandiamo soprattutto ai chiari sunti di Ingrosso 2010, 38-41 e Santi 2013, 177-179; cfr. inoltre Corbato 1965, 72-74, Borgogno 1970 e Jacques 1998, LXXVII-LXXXI. Per quanto riguarda i mosaici, comunque, a partire dall'identificazione di *Plokion* ed *Epikleros* Webster sostiene che mentre quello di Chania rappresenta la scena di arbitrato, quello di Mitilene illustri l'esito dell'arbitrato, ovvero la cacciata di Crobile. Come si è visto, una tale ricostruzione basata sulla differenziazione dei soggetti dei due mosaici è stata però stroncata dai risultati degli studi di Csapo.

<sup>760</sup> Così ritiene invece Santi 2013, 154. Anche Kahil 1970, 236 coglie un'allusione al nostro frammento nel «long nez» della donna nel mosaico di Mitilene.

<sup>761</sup> Polluce dice che i capelli "sono acconciati in modo quieto": ἡσυχῆ παρεψησμένοι αἱ τρίχες, espressione che opportunamente Webster 1995<sup>3</sup>, 40 interpreta «the hair is smoothed down evenly». Bernabò Brea 2001, 241 suggerisce di riconoscere una tale pettinatura nella maschera di Centuripe conservata al museo di Siracusa, la cui acconciatura semplice assomiglia molto, in effetti, a quella di Crobile del mosaico di Mitilene. I capelli lisci distinguono la maschera della λεκτική dall'altra che poteva essere indossata da una donna sposata, la οὔλη (la "ricciuta"), elencata di seguito (vd. *infra*).

<sup>762</sup> L'aggettivo le distingue dalle vecchie serve, dalle nutrici e dalle *lenae*.

<sup>763</sup> Sulla maschera cfr. Webster 1995<sup>3</sup>, I, 39-40 e Bernabò Brea 2001, 240-241.

<sup>764</sup> Su questa seconda maschera cfr. Webster 1995<sup>3</sup>, I, 40 e Bernabò Brea 2001, 242. Una di queste due maschere dev'essere stata indossata dalla *mulier* del *Phasma* illustrata nel corrispettivo mosaico di Mitilene nell'atto di trattenerne il marito armato di un bastone dall'avvicinarsi alla figlia. Qui la γυναῖκη ha lo stesso colorito pallido di Crobile nel pannello del *Plokion*, ma i suoi capelli sono per lo più nascosti sotto il cappuccio che indossa. Poiché nel *Phasma* entrano in scena due mogli, è possibile ipotizzare, con Webster 1995<sup>3</sup>, I, 41, che una indossasse la maschera della λεκτική e l'altra quella della οὔλη. Sul mosaico del *Phasma* cfr. Turner 1969, 320-322, Charitonidis

### Mirrine nell'*Heros*

L'ultimo passo da menzionare in questo capitolo è il dialogo tra Mirrine e il marito Lachete ai vv. 55-97 dell'*Heros*, probabilmente da collocare all'inizio del V atto. Si tratta, infatti, del momento in cui Lachete esorta la *mulier* a ricordare la violenza subita diciotto anni prima, da cui aveva avuto due gemelli che erano stati affidati a un pastore. La *vis comica* del dialogo sta nel fatto che il giovane stupratore di Mirrine era proprio Lachete, il quale l'avrebbe poi inconsapevolmente sposata. Tale rivelazione condurrà al lieto fine in cui Plangone, riconosciuta come figlia legittima della coppia, non verrà data in sposa da Lachete al servo Davo, bensì al giovane Fidia da cui è stata stuprata e da cui aspetta un figlio<sup>765</sup>. Più che nella ricostruzione dell'episodio di violenza, alcuni tratti della caratterizzazione di Mirrine emergono nella prima parte della conversazione col marito, in cui la *mulier* mostra di essere in pena per le sorti della figlia e cerca di opporsi alla decisione di Lachete di darla a Davo perché la sposi<sup>766</sup>. Infatti, quando Lachete ribadisce che farà come vuole (vv. 69-70 φ[α]νερώς γε νῆ Δί', ὦ γύναϊ- / ἔς κόρακας ["Che cosa? È chiaro, donna- Alla malora!"]), Mirrine gli si oppone con decisione esclamando: ἐξέστηκας· οἶα γὰρ λέγεις ["Sei impazzito! Ma cosa stai dicendo!"] (v. 70). Segue la manifestazione dell'angoscia della donna all'idea delle nozze di Plangone con il servo, che Menandro rende sia nelle sue stesse parole sia, forse, in una breve descrizione del suo aspetto. Infatti, le due parole ἰδρώς, ἀπορία, pronunciate da Lachete in una sorta di 'a parte' al v. 71, dopo aver di nuovo ripetuto "farò ciò che avevo già deciso tempo fa" (v. 70 ἂ καὶ ποιήσω καὶ δέδοκται μοι πάλαι)<sup>767</sup>, possono essere lette come una breve descrizione della reazione della moglie<sup>768</sup>, invisibile agli spettatori a causa della maschera indossata dall'attore: la *mulier-mater* starebbe qui sudando angosciata, senza che Lachete ancora ne immagini il vero motivo. Segue infatti il lamento di Mirrine, ai vv. 76-77: ὡς οἰκτρόν, ἢ τοιαῦτα δυστυχῶ μόνη, / ἂ μηδὲ πιθανὰς τὰς ὑπερβολὰς ἔχει ("Come sono degna di commiserazione io, che soffro da sola per pene tali che hanno picchi inimmaginabili!"), massima espressione della sua preoccupazione per la figlia. Mirrine si presenta dunque come la *mulier-mater* che lotta col marito per il bene del figlio o della figlia, attestando come possibile tratto della caratterizzazione delle γυναικες greche l'atteggiamento e il ruolo nella trama che abbiamo già rilevato

---

- Kahil - Ginouvès 1970, 60-62, Handley 1970a, 36-39 (si parla del mosaico nella discussione seguente l'intervento di Handley), Kahil 1970, 245-246; Gomme - Sandbach 1973, 674, Webster 1974, 175; 1995<sup>3</sup>, I, 92 (XZ 26); II, 471 (6DM 2.11), Arnott 1998b, 36; 2000, 365-366 e Casanova 2016b, 152-153.

<sup>765</sup> Lachete dispone di lei e del fratello perché essi sono al suo servizio per estinguere il debito che il pastore che li ha cresciuti ha contratto con Lachete.

<sup>766</sup> Forse la decisione è espressa ai vv. 55-56, rivolti alla moglie, che Arnott 1996a, 26 integra ipoteticamente (anche sulla base di idee precedentemente proposte da altri studiosi) ottenendo: [ὦ Ἡρά] κλεις, ἔα μ' ἄμαρ[τάνειν δοκῶ] / [εἰ νῦν] δίδωμι νύμφ[ίω τὴν Πλαγγόνα] ("Per Eracle, lasciami in pace; [adesso credi che io sbagli se] do in sposa [Plangone] a un marito?").

<sup>767</sup> Prima di partire per un viaggio da cui dev'essere tornato a commedia inoltrata, Lachete aveva infatti promesso che avrebbe concesso Plangone incinta all'innamorato Davo, che si era offerto di sposarla comunque.

<sup>768</sup> Così Gomme - Sandbach 1973, 395 *ad loc.*, Arnott 1996a, 31 e Blanchard 2013, 16, mentre Ferrari 2001, 279, in traduzione, interpreta queste parole come una sorta di imprecazione di Lachete per la difficoltà di parlare alla moglie o di risolvere la questione: "uffa, che sudore, che dilemma!".

a proposito di Mirrina nell'*Hecyra*, Sostrata nel V atto dell'*Heautontimorumenos* di Terenzio e Cleostrata nella *Casina* plautina<sup>769</sup>.

### III 2.2b

#### L'assenza di mogli in Luciano e Alcifrone. L'unicum della νόμφη di Alciphron. IV 12

Il noto debito dei *Dialoghi delle meretrici* di Luciano e delle *Lettere delle Cortigiane* di Alcifrone nei confronti di motivi narrativi e tipi caratteriali della Commedia Nuova spinge a rintracciare in essi anche la fortuna della figura comica della γυναή. Tuttavia, a differenza di quanto visto per lo στρατιώτης della *Nea*, di cui è possibile ritrovare i tratti in più personaggi delle due opere, le mogli vi sono quasi del tutto assenti<sup>770</sup>. Eventuali spose degli amanti delle etere protagoniste non vengono nominate e queste ultime, sempre assorto nel loro mondo di amori e guadagni, restano le assolute protagoniste femminili in entrambe le raccolte. L'unica ἑταίρα che si mostra felice all'idea di sposare l'amante è l'ingenua Musario, che la madre tenta di disilludere in Luc. *D. meretr.* 7 facendole notare che l'amato si approfitta di lei<sup>771</sup>. Il solo locus in cui una figura di mulier è davvero presente è la lettera IV 12 di Alcifrone, che si immagina inviata dall'etera Leona all'amante Filodemo, da poco sposatosi. L'epistola consiste in una descrizione della nuova moglie, che si allinea in pieno all'immagine negativa prevalente nella tradizione comica delle γυναῖκες più anziane come brutte: ritraendola letteralmente dalla testa ai piedi Leona non salva nulla, dalla carnagione rossa ai piedi grandi e sproporzionati, dall'eccessiva biacca di cui è imbrattata all'alito che pare pesante solo a guardarla<sup>772</sup>. Compatisce quindi Filodemo pensando a che cosa deve patire dormendo con una tale tartaruga (12.1 ἐλεῶ σε νῆ τὴν Ἀφροδίτην, ταλαίπωρε, οἶα πάσχεις μετ' ἐκείνης καθεύδων τῆς χελώνης) e ad abbracciarla (12.3 αἶ αἶ, γυμνὴν περιλαβεῖν ἐκείνην οἷόν ἐστιν). Con la menzione della grande catena d'oro che la νόμφη indossa, l'etera inserisce nel suo ritratto anche un accenno alle ricchezze di cui la donna dispone, forse la ragione del matrimonio di Filodemo. Nel complesso, nelle parole di Leona risuonano quelle del citato inc. fab. fr. 29 di Filippide: "Hai sposato una donna brutta ma ricca: dormi male mangiando bene" (αἰσχρὰν γυναῖκα ἔγημας, ἀλλὰ πλουσίαν· / κάθευδ' ἀηδῶς ἡδέως μασώμενος).

---

<sup>769</sup> Nel cap. III 1.3.

<sup>770</sup> Una moglie è invece la protagonista dell'epistola I 5 di Aristeneto, brevemente trattata in appendice all'analisi della caratterizzazione di Criside della *Samia* nel cap. III 3.1b.

<sup>771</sup> La vicenda delineata nel dialogo è per molti versi simile a quella della *Cistellaria* plautina, la cui protagonista è la probabile trasposizione latina della παλλακή della commedia-modello di Menandro (le *Synaristosai*). Sul dialogo luciano si veda perciò la n. 868 nella sezione sulle παλλακαί.

<sup>772</sup> A proposito del rilievo della bruttezza estetica delle mogli cfr. e.g. i citati Philippid. inc. fab. fr. 29 e Men. *Plok.* fr. 296 (in cui si menzionano tratti specifici come il lungo naso e la moglie viene paragonata ad animali, come qui Leona chiama la νόμφη tartaruga [vd. *infra*]); per l'alito cfr. Caecil. *Plocium* vv. 156-157 Guardi [= 160-161 R. 3]).

### III 2.3

#### La bona mulier di Menandro: la caratterizzazione nei λόγοι

Quanto alla caratterizzazione nei giudizi degli altri personaggi, ricordiamo che le poche parole di Panfilo sulla neospoza Filomena nell'*Hecyra* di Terenzio e i lacunosi versi dell'innamorato parlante dell'adesp. com. fr. 1084 (= Men. fab. fr. 6) sull'altrettanto giovane moglie sono gli unici giudizi positivi sulle *mulieres* che abbiamo individuato nella commedia latina e tra i frammenti della Commedia Nuova<sup>773</sup>. Entrambi sono pronunciati dai due mariti innamorati, ma, come si è visto, Filomena non compare mai davanti al pubblico e purtroppo nulla sappiamo sull'eventuale presenza sulla scena della moglie del fr. 1084. In Menandro conosciamo un solo caso<sup>774</sup> di commento positivo espresso da un marito sulla moglie, i vv. 888-891 degli *Epitrepontes* pronunciati da Carisio sulla sua giovane γυνή Panfile<sup>775</sup>. Nei prossimi capitoli si metterà in luce come all'immagine positiva tracciata da Carisio corrisponda anche una piena caratterizzazione della moglie, che è un personaggio primario nella commedia; accanto a lei prenderemo in esame anche le caratterizzazioni delle giovani *bonae mulieres* dell'adesp. fr. 1000 e dello *Stichus* di Plauto, in un trittico fondato sui medesimi contenuti dei loro discorsi.

---

<sup>773</sup> Nella rassegna dei frammenti della *Mese* e della *Nea* (cap. III 1.2) e in quella dei passi comici latini (cap. III 1.3).

<sup>774</sup> Escludendo il fr. 1084, della cui paternità menandrea non abbiamo la certezza.

<sup>775</sup> Qualche giudizio positivo è accennato in alcuni frammenti menandrei, ma l'assenza di contesto, l'apertura a più interpretazioni e la mancanza dell'espressione di affetto o di un giudizio davvero positivo non li rende accostabili ai tre passi menzionati. Si tratterebbe dei due inc. fab. fr. 794-795, riportati da Stobeo nella sezione ὅτι κάλλιστον ὁ γάμος (IV 22a.10 e 12 [II 496 H.]): οἰκεῖον οὕτως οὐδέν ἐστιν, ὦ Λάχης, / ἐὰν σκοπῇ τις, ὡς ἀνὴρ τε καὶ γυνή ("Se si indaga, nessun legame di parentela, Lachete, è così stretto come quello tra marito e moglie") e ἔν ἐστ' ἀληθὲς φίλτρον, εὐγνώμων τρόπος, / τοῦτω κατακρατεῖν ἀνδρὸς εἴωθεν γυνή ("Uno solo è il vero incantesimo, un carattere gentile, con cui una moglie è solita dominare sul marito"). Tuttavia, il primo distico è una constatazione che poteva essere calata nei contesti più vari e il secondo contiene un *topos* della morale greca, che viene enucleato anche nelle parole del *vir loquens* dell'inc. fab. fr. 804 (cfr. cap. III 2.2a) e che ritroviamo *e.g.* in Eur. *Andr.* 207-208 e fr. 909 Kann.; è anche possibile che entrambi i distici fossero in realtà pronunciati dalle γυναῖκες stesse. Un passo che invece effettivamente contrasta con il *topos* della critica della moglie odiosa per bocca del marito si trova nel *Kitharistes*, in cui il vecchio Lachete, di fronte alla sconveniente condotta del figlio, assolve del tutto la moglie e si prende la colpa dell'atteggiamento del giovane che, dice, assomiglia tutto a lui. Infatti, nel raccontare al pubblico il comportamento scapestrato del figlio, che lo evitava per darsi al bere senza essere rimproverato (vv. 55-57 [...] εἰ μὲν ἐνθάδ' ὦν τύχοιμ' ἐγώ, / εἰς ἀγρόν ἔφευγεν, εἰ δ' ἐκεῖσ' ἔλθοιμ' ἐγώ, / ἐνθαῦθ' ἀναστρέψας ἔπινε), ammette di non essere stato lì presente a sgridarlo (vv. 57-58 καὶ μάλα / κατὰ λόγον οὐ παρῆν ὁ νουθετῶν πατήρ) e ai vv. 59-60 spiega di non essersela mai presa perché lui stesso è stato tra quelli che hanno saputo rimpicciolire un patrimonio (καὶ γὰρ αὐτὸς ἐγενόμην / εἷς [τῶν δυνα]μένων οὐσίαν μικρὰν ποεῖν) e riconosce, ai vv. 61-62: οὐκ [ἠδίκηκε]ν ἡ γυνὴ κατὰ τοῦτό γε, / ἀλλ' ἐξ ἐμοῦ 'στιν· οὐθὲν ἀγαθὸν γοῦν ποεῖ (In questo non [ha colpa] mia moglie, ma ha preso da me: per questo appunto non combina niente di buono). Tuttavia, l'assoluzione dalle responsabilità della condotta del figlio non è un complimento con cui Lachete dimostra di nutrire affetto, ammirazione o rispetto nei confronti della moglie; la negazione della colpa della *mulier* ha piuttosto l'effetto opposto, in quanto sembra implicare che normalmente le cattivi abitudini dei figli siano dovute alle mogli.



### III 2.3a

#### Nelle parole delle γυναῖκες: l'agone di Panfile col padre e la retorica

Con la cautela, già più volte affermata, che è imposta dall'assenza del contesto, riportiamo (a titolo di completezza del quadro delle γυναῖκες menandree) in questo capitolo sulle *bonae mulieres* il fr. 124 dell'*Epangellomenos* menandro, sicuramente pronunciato da una moglie in dialogo con il marito:

τὸ σὸν ταπεινόν, ἂν σὺ σεμνύνῃ, καλὸν  
ἔξω φανεῖται, φίλ' ἄνερ· ἂν δ' αὐτὸς ποιῆς  
ταπεινὸν αὐτὸ καὶ τιθῆς ἐν μηδενί,  
οἰκείος οὗτος κατ'ἀγγελως νομίζεται.

La tua bassa condizione sociale, qualora tu ne vada fiero, apparirà  
un bene al di fuori, marito caro; qualora invece tu  
la svilisca e non la tenga in nessun conto,  
sarai ritenuto degno di risate.

L'allocuzione al coniuge con φίλ' ἄνερ al v. 2 garantisce l'identità degli interlocutori<sup>776</sup> e il contenuto morale della battuta secondo cui, se si è orgogliosi del proprio status sociale, non ci si attira il ridicolo degli altri, suggeriscono che a parlare sia una moglie saggia, che cerca di risollevarne il morale del marito sulla sua bassa estrazione e la reputazione di cui possono godere. Tuttavia, non sappiamo nient'altro dell'azione nell'intreccio e del carattere della donna<sup>777</sup>.

Invece, uno dei passi più significativi che ci siano giunti in cui una γυναῖχὴ viene caratterizzata nelle sue stesse parole è l'agone tra Panfile, moglie di Carisio, e il padre di lei Smicrine, episodio centrale nella vicenda degli *Epitrepontes*. Smicrine, esponente del tipo comico del vecchio avaro, vorrebbe che Panfile lasciasse il marito, che avrebbe avuto un figlio al di fuori del matrimonio e che (soprattutto, agli occhi del padre avaro) dilapidava il patrimonio in vino e con l'etera Abrotono (all'origine del comportamento di Carisio c'è la scoperta che Panfile ha dato alla luce un figlio in seguito a uno stupro precedente le nozze, ma questo Smicrine non lo sa). Panfile è determinata nell'opporsi al padre: non lascerà Carisio, ma sopporterà le difficoltà e gli rimarrà accanto anche nella cattiva sorte. Si tratta del rovescio del motivo del lamento per il *double standard*: anziché denunciare l'ingiustizia del trattamento impari riservato alla moglie e al marito quando hanno un amante (e rivolgersi dunque al padre per porre fine al proprio matrimonio, come fanno Dorippa del *Mercator* e la moglie di Menecmo I nei *Menaechmi*<sup>778</sup>), la γυναῖχὴ degli *Epitrepontes* scarta l'opzione del divorzio e

---

<sup>776</sup> Cfr. Dickey 1996, 85-86: ἄνερ «is used only by wives to husbands, often in situations where the connection between the couple is emphasised» (cfr. anche Dickey 2010, 330). Per dei paralleli cfr. e.g. Ar. *Plut.* 1025, Plut. *Amat.* 768d e Long. *Soph.* IV 21.3. Con il vocativo ἄνερ si rivolgono al marito anche la madre di Stratofane al v. 306 della scena di riconoscimento del *Sikyonios* (per cui cfr. cap. II 4.2) e la madre della promessa sposa di Fidia in *Pha.* 203.

<sup>777</sup> Kraus 2004, 240 ammette addirittura l'ipotesi che queste parole siano un «not-so-friendly criticism or a sharp rebuke»; il vocativo φίλ' ἄνερ ci sembra però escludere che si tratti del rimprovero di una moglie seccata.

<sup>778</sup> Lo si è visto nel cap. III 1.3.

rifiuta di tornare nella casa paterna, chiedendo a Smicrine di non imporle tale risoluzione esercitando il suo diritto paterno di aferesi<sup>779</sup>. Nel panorama delle *mulieres* della Commedia Nuova, Panfile impersona quindi la giovane sposa dal carattere esemplare. Il contesto nel quale viene caratterizzata, ovvero il diverbio col padre circa il proprio matrimonio, è un episodio che ricorre, in associazione al personaggio della giovane *proba mulier* in altri due *loci* della *Nea*: la *mulieris oratio* dell'adesp. com. fr. 1000 e le prime due scene dello *Stichus* plautino, ispirato agli *Adelphoi* di Menandro. Ritourneremo più avanti su questi due paralleli. Di un confronto menandro tra padre e figlia ci è giunto un saggio anche all'inizio del IV atto della *Perikeiromene*, in cui però Glicera e Pateco sostengono posizioni inverse rispetto a quelle di Panfile e Smicrine<sup>780</sup>: Glicera è decisa a lasciare per sempre Polemone ed è il padre a chiederle di ripensarci e di tornare sui suoi passi, facendo da portavoce per il soldato<sup>781</sup>; nello scambio di battute tra i due, la cui prima parte è in lacuna, Pateco deve aver menzionato la seduzione della ragazza da parte di Moschione (che Glicera sa però essere suo fratello) come ragione della richiesta di asilo di Glicera alla madre di lui Mirrine. L'aspetto per cui un breve accenno a questo episodio è utile al commento dell'agone degli *Epitrepontes* è la *verve* retorica che Menandro infonde alle parole del personaggio femminile. Le leggiamo, a discorso già inoltrato, ai vv. 708-718<sup>782</sup>:

τὴν μ]ητέρ' αὐτοῦ, φ[ίλτ]ατε,  
κα]ταφυγοῦσ' ἐδυνάμην; οὐ σκοπεῖς;  
[ἴ]γα με λ[άβ]η] γυναῖκα; κατ' ἐμέ γὰρ πάνυ 710  
[γέ]γον' οὐτ[ος]. ἀλλ' οὐ τοῦθ', ἐταίραν δ' ἴνα μ' ἔχη;  
εἶτ' οὐ λαθεῖν τούτους ἂν ἔσπευδον, τάλαν,  
αὐτός [τ'] ἐκεῖνος; ἀλλ' ἰταμῶς εἰς ταῦτό με  
τῷ πατρὶ κατέστησ', εἰλόμην δ' οὕτως ἐγ[ώ]  
ἀφρόνως ἔχειν ἔχθραν τε πρ .[ 715  
ὕμῖν θ' ὑπόνοιαν καταλιπεῖν [  
ἦν ἐξαλείψῃτ' οὐκέτ'; οὐδ' αἰσχ[ύνομαι,]  
Πάταικε;

<sup>779</sup> ἀφαίρεσις è il termine con cui i moderni hanno chiamato la procedura contemplata dal diritto attico in forza della quale il padre della sposa, in conflitto con il genero, poteva 'portarla via' dalla casa del marito. Si tratta di una delle possibili modalità di avvio di un divorzio, che erano distinte a seconda del soggetto che le metteva in atto (accanto all'ἀφαίρεσις che è prerogativa del padre, ci sono l'ἀποπέμψις, quando è il marito che caccia la moglie, e l'ἀπόλειψις, quando a voler divorziare è la moglie; entrambi questi ultimi due termini sono effettivamente presenti nelle fonti). Sulle nozioni che gli studiosi di storia sociale e giuridica deducono circa il potere del padre di far divorziare la figlia da questo passo degli *Epitrepontes*, da altri *loci* comici e dalle testimonianze dell'oratoria, e anche per i rimandi bibliografici cfr. n. 827 *infra*.

<sup>780</sup> Naturalmente il parallelismo va inteso in termini generali: la situazione sottesa a questo dialogo tra padre e figlia è infatti ben diversa da quella degli *Epitrepontes* sotto il profilo giuridico dal momento che Glicera e Polemone non sono sposati (vivevano però insieme come se lo fossero e si vedrà che è il soldato stesso a dire di considerare la concubina al pari di una moglie).

<sup>781</sup> Cfr. cap. II 3.2c con la richiesta di aiuto rivolta da Polemone.

<sup>782</sup> Riprenderemo comunque questi versi, per contestualizzarli e commentarli in relazione alla caratterizzazione di Glicera, nella sezione a lei dedicata all'interno del cap. III 3.1b, a cui rimandiamo anche per le questioni testuali.

[Cosa] avrei potuto [ottenere], mio caro, [andando da] sua madre  
 e rifugiandomi qua? Non vedi?  
 Perché mi prendesse in moglie? Infatti lui è proprio  
 della mia condizione! L'ho fatto perché mi tenesse come etera?  
 Allora non mi sarei adoperata, povera me, per tenere nascosta la cosa ai suoi familiari?  
 E così non avrebbe fatto anche lui? Mi avrebbe introdotta in modo sfrontato  
 nella casa di suo padre, e io avrei scelto di comportarmi  
 così stoltamente, di [attirarmi] ostilità [...]  
 e di lasciare in voi un sospetto [...]  
 incancellabile? Non mi vergognerei,  
 Pateco?

Indignata all'idea che Pateco e Polemone credano che si sia rifugiata dalla vicina Mirrine perché sedotta dal rivale del soldato Moschione, Glicera incalza l'interlocutore con una fitta serie di interrogative in cui immagina di avere effettivamente una relazione con Moschione; a ciascuna domanda lei stessa dà subito la risposta più logica, in forma affermativa (v. 710 [ἴ]γα με λα[άβη] γυναίκα; - κατ' ἐμὲ γὰρ πάνυ [γέ]γον' οὐτ[ος]) oppure formulando un'interrogativa retorica che ha lo stesso valore di una forte affermazione (vv. 711-713 ἀλλ' οὐ τοῦθ', ἐταίραν δ' ἵνα μ' ἔχη; - εἴτ' οὐ λαθεῖν [...] αὐτός [τ'] ἐκεῖνος; e vv. 713-717 ἀλλ' ἰταμῶς εἰς ταῦτό με [...]; - οὐδ' αἰσχ[ύνομαι,] Πάταικε;). Scopo raggiunto da Glicera è la dimostrazione dell'assurdità dell'idea di una sua relazione con Moschione sotto tutti i punti di vista, con l'effetto di impedire a Pateco ogni eventuale obiezione alla sua versione dei fatti. Portiamo l'attenzione su questo procedimento argomentativo per introdurre l'ipotesi della forte presenza del paradigma euripideo alla base della costruzione retorica dei discorsi femminili di Glicera e Panfile nel nostro commediografo. Quella adottata da Glicera è infatti la stessa tecnica che Euripide sfrutta, ad esempio, nelle due ῥήσεις di Andromaca, la prima all'interno del dialogo con Ermione (la serie di interrogative è in *Andr.* 192-203) e la seconda in dialogo con Menelao; riportiamo a mo' di esempio la successione di domande che Andromaca pone in questo secondo discorso, in *Andr.* 339-351<sup>783</sup>:

[...] καῖτα πῶς πατήρ  
 τέκνου θανάοντος ῥαδίως ἀνέξεται; 340  
 οὐχ ᾧδ' ἀνανδρον αὐτὸν ἢ Τροία καλεῖ·  
 ἀλλ' εἴσιν οἱ χρῆ, Πηλέως γὰρ ἄξια  
 πρὸς τ' Ἀχιλλέως ἔργα δρῶν φανήσεται,  
 ὥσει δὲ σὴν παῖδ' ἐκ δόμων· σὺ δ' ἐκδιδοὺς  
 ἄλλω τί λέξεις; πότερον ὡς κακὸν πόσιν 345

<sup>783</sup> La schiava di guerra di Neottolemo cerca qui di dissuadere Menelao (padre della moglie di Neottolemo Ermione) dall'uccidere lei e il figlio avuto dal padrone. La forza persuasiva del discorso di Andromaca risulta rimarcata dal commento del Coro delle donne di Ftia che fanno notare all'eroina come abbia parlato troppo, superando i limiti imposti dal σῶφρον a una donna che si rivolge a un uomo (vv. 364-365 ἄγαν ἔλεξας ὡς γυνὴ πρὸς ἄρσενας / <...> / καὶ σου τὸ σῶφρον ἐξετόξευσεν φρενός). Alcuni versi della ῥήσις con cui Andromaca aveva precedentemente replicato a Ermione saranno invece confrontati con questa battuta di Glicera nel cap. III 3.1b.

φεύγει τὸ ταύτης σῶφρον; ἀλλ' οὐ πείσεται.  
γαμεί δὲ τίς νιν; ἢ σφ' ἄνδρον ἐν δόμοις  
χήραν καθέξεις πολίων; ὦ τλήμων ἀνὴρ,  
κακῶν τοσοῦτων οὐχ ὀρᾶς ἐπιρροάς;  
πόσας ἂν εὐνάς θυγατέρ' ἠδίκημένην  
βούλοι' ἂν εὐρεῖν ἢ παθεῖν ἀγῶ λέγω;  
οὐ χρὴ 'πὶ μικροῖς μεγάλα πορσύνειν κακὰ

350

[...] Credete che il padre [sc. Neottolema]  
sopporterà facilmente la morte del figlio?  
Troia non lo chiama un tale codardo;  
ma farà il suo dovere: mostrerà di compiere  
azioni degne di Peleo e di Achille  
e cacerà tua figlia di casa; ma tu cosa dirai  
dandola in sposa a un altro? Che fugge un cattivo sposo  
lei, che è tanto casta? Ma non ti crederà.  
Chi la sposterà? O te la terrai in casa senza marito,  
una vecchia vedova? Sciagurato,  
non vedi l'affluire di tanti mali?  
Su quanti letti vorresti vedere tua figlia offesa  
piuttosto di patire i mali che ho elencato io?  
Non bisogna creare grandi mali per delle piccolezze.

Euripide non è certo l'unico parallelo possibile per l'uso delle tecniche della retorica, ampiamente presenti anche nella sofistica e nell'oratoria che fanno da sfondo alla sua produzione teatrale e che continuano a dare frutti all'epoca di Menandro. Ciò non di meno, il genere drammatico in cui la retorica viene calata, il suo utilizzo da parte di personaggi femminili e le forme in cui è applicata agli ἀγῶνες suggeriscono di individuare in Euripide il parallelo e il modello più calzante dello stile retorico che informa i discorsi di Glicera e Panfile<sup>784</sup>. Così, la *παλλακὴ* della *Perikeiromene*, rievocando i modi e i toni ampiamente sfruttati dalle disputanti di Euripide, costringe inoltre Pateco ad assumere il suo punto di vista per valutare con razionalità le sue azioni chiedendogli, ai vv. 717-718, οὐδ' αἰσχ[ύνομαι,] / Πάταικε; (“e non me ne vergognerei, Pateco?”), come fa Macaria in dialogo con Iolao in *Heracl.* 516 (κοῦκ αἰσχυνοῦμαι δῆτ', ἐάν...;). Come Andromaca nel passo citato Glicera esorta anche l'interlocutore a considerare i fatti con razionalità chiedendogli οὐ σκοπεῖς; (“non ci pensi?” [*Per.* 709]) nello stesso tono che ha l'interrogativa οὐχ ὀρᾶς [...]; in *Andr.* 349. Rimanendo ferma sulla posizione di chi sa vedere le cose come stanno, Glicera avrà la meglio nel confronto con Pateco, che chiuderà ribadendo di sapere che cosa sia meglio per lei: ἐγῶδα τᾶμ' ἄριστα (v. 749).

Negli stessi panni della γυνή abile retore disputa Panfile con Smicrine, ingaggiandolo in un vero e proprio ἀγὼν λόγων. La giovane *mulier* affronta il dibattito con una consapevolezza degli strumenti

<sup>784</sup> A proposito dell'agone degli *Epitrepontes* osservazioni simili sono formulate da Porter 1999-2000, 161, 163 e Arnott 2004, 276.

retorici che padroneggia che ritroviamo solo in alcune protagoniste euripidee. È in tale consapevolezza, su cui gli studiosi di Euripide pongono sempre più l'accento nell'indicare l'essenza della maestria retorica del tragediografo, che crediamo sia lecito cogliere un forte *trait d'union* tra Menandro e il poeta tragico. Non sono, infatti, soltanto la lunghezza della ῥήσις di Panfile, il fatto che sia una donna a pronunciarla, il contesto del dialogo con il padre (che ha i precedenti di Macaria negli *Eraclidi*, Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide* e Melanippe) e l'uso degli stilemi retorici a richiamare Euripide, ma anche le dichiarazioni programmatiche dell'impiego della retorica da parte dei due interlocutori, che ne rivelano appunto la consapevolezza (e la volontà) di calarsi in un ἄγων λόγων. Si tratta dei vv. 713-718, uno scambio di brevi battute che introduce le successive lunghe ῥήσεις di Smicrine e Panfile preannunciandone il carattere retorico:

- ΠΑ ἀλλ' εἴ με σώζων τοῦτο μὴ πείσαις ἐμέ,  
οὐκέτι πατήρ κρίνοι' ἄν ἀλλὰ δεσπότης.
- ΣΜ λόγου δὲ δεῖται τὰῦτα καὶ συμπίσειας; 715  
οὐκ ἐπ[ιπ]ό[λαιον; α]ὐ[τό, Π]αμφίλη, βοᾷ  
φωνήν ἀφιέν· εἰ δὲ κάμῃ δεῖ λέγειν,  
[ἔτοι]μός εἰμι, τρία δέ σοι προθήσομαι.
- ΠΑ Ma se, cercando di salvarmi, non mi persuadessi,  
non saresti più giudicato un padre, ma un padrone.
- ΣΜ C'è bisogno di un discorso e di convincere?  
Non è evidente? Il fatto, Panfile, ha una sua voce  
e grida; ma se anch'io devo parlare,  
sono pronto, ti sottoporro tre argomenti.

Un dialogo introduttivo programmatico come questo precede molti ἀγῶνες euripidei, tra cui quello di Elena e Ecuba in *Tr.* 903-917:

- ΕΛ ἔξεστιν οὖν πρὸς ταῦτ' ἀμείψασθαι λόγῳ,  
ὡς οὐδὲ δικαίως, ἦν θάνω, θανούμεθα;
- ΜΕ οὐκ ἐς λόγους ἐλήλυθ' ἀλλὰ σε κτενῶν. 905
- ΕΚ ἄκουσον αὐτῆς, μὴ θάνῃ τοῦδ' ἐνδεῆς,  
Μενέλαε, καὶ δὸς τοὺς ἐναντίους λόγους  
ἡμῖν κατ' αὐτῆς· τῶν γὰρ ἐν Τροίᾳ κακῶν  
οὐδὲν κάτοισθα. συντεθεῖς δ' ὁ πᾶς λόγος  
κτενεῖ νιν οὕτως ὥστε μηδαμοῦ φυγεῖν. 910
- ΜΕ σχολῆς τὸ δῶρον· εἰ δὲ βούλεται λέγειν,  
ἔξεστι. [...]  
[...]
- ΕΛ ἴσως με, κἂν εὖ κἂν κακῶς δόξω λέγειν,  
οὐκ ἀνταμείψῃ πολεμίαν ἡγούμενος. 915  
ἐγὼ δ', ἅ σ' οἶμαι διὰ λόγων ἰόντ' ἐμοῦ  
κατηγορήσειν, ἀντιθεῖσ' ἀμείψομαι.

Va poi sottolineato che negli *Epitrepontes* è Panfile a spostare il diverbio relativo al suo matrimonio con Carisio sul piano della persuasione oratoria, esortando il padre a cercare di farle cambiare idea con il *πείθειν* invece di costringerla a lasciare il marito imponendosi come un *δεσπότης* (vv. 713-714). L'assestamento del dialogo sul terreno dell'oratoria è così esplicitamente dichiarato e si potrebbero citare numerosi paralleli negli oratori in cui il fine che ci si prefigge con i discorsi è convincere<sup>785</sup>. Smicrine accoglie l'invito della figlia e si cala subito nella parte del *ρήτωρ* adottando il *topos* dell'inutilità delle parole quando i fatti parlano da sé (vv. 715-717 *λόγου δὲ δεῖται ταῦτα καὶ συμπίσεως; / οὐκ ἐπ[ιπ]ό[λαιον; α]ὐ[τό, Π]αμφίλη, βῶα / φωνὴν ἀφίεν*), sfruttato ad esempio da Eracle nell'agone con Teseo in *H.F.* 1270: *μόχθους οὐς ἔτλην τί δεῖ λέγειν;* (“C'è bisogno di dire le sofferenze che ho patito?”). Accordando a Panfile una discussione che egli afferma di aver vinto in partenza forte della “voce” dei fatti, Smicrine premette al suo intervento che vi presenterà tre argomenti, adottando, anche in questo caso, una strategia retorica introduttiva che ha paralleli in *Eur. Ph.* 559, in cui Giocasta si rivolge a Eteocle anticipandogli, con lo stesso verbo tecnico *προτίθημι*: *ἀγ', ἦν σ' ἔρωμαι δύο λόγῳ προθεῖσ' ἅμα* (“Se ti mettessi davanti due cose e ti chiedessi”)<sup>786</sup>.

Non leggiamo per intero il discorso di Smicrine (vv. 719ss.), ma gli studiosi hanno enucleato nelle sezioni che ci sono giunte gli argomenti con cui vuole convincere la figlia a lasciare Carisio (l'opposizione tra la infelicità a cui è destinata Panfile da un lato e la dedizione ai piaceri e lo sperpero di Carisio e inoltre i privilegi di cui godrà l'etera dall'altro) e soprattutto hanno rilevato il suo impiego dell'arte retorica dal verdetto lapidario all'avvio dell'argomentazione (v. 719 *[οὐτ'] ἄν ἔτι σωθεῖη ποθ' οὐτρε [οὐ]τε σύ* [“Non c'è più salvezza né per lui né per te”]), dalla strategia di tratteggiare lo scenario futuro a cui Panfile si condanna continuando per la strada che ha scelto (ossia accettare che Carisio tenga un'etera, vv. 787-793), dall'uso di sentenze (vv. 793-794 *χαλεπόν, Παμφίλη, / ἔλευθέρα γυναικὶ πρὸς πόρνην μάχη* [“È dura, Panfile, per una donna libera combattere contro un'etera”]) e infine dalla chiusa in cui assicura che Panfile ha ascoltato da lui le stesse parole che le avrebbe detto l'oracolo delfico (vv. 797-798 *[...] νῦν ταῦτά σοι τὴν Πυθία[ν] / εἶρη[κέ]ναι νόμιζ' ἀκριβῶς ἐσόμενα*). Alle note degli studiosi sulla natura retorica del discorso di Smicrine fanno seguito accenni sui moduli e gli stilemi retorici riconoscibili anche nella risposta di Panfile<sup>787</sup>. Il passo è tra le più importanti novità della filologia menandrea, perché dobbiamo l'attuale ricostruzione del testo ai frammenti papiracei pubblicati da Römer<sup>788</sup>, che sono stati accompagnati e seguiti da un nutrito corredo di contributi che hanno perfezionato la lettura di alcuni punti critici<sup>789</sup>. Non esiste un'edizione aggiornata che tenga conto di tutte le nuove acquisizioni e per questo testo in particolare il controllo personale delle riproduzioni

<sup>785</sup> Cfr. e.g. *Isocr. Or.* 3.8 *ταῖς γὰρ πίστεσιν αἷς τοὺς ἄλλους λέγοντες πείθομεν;* 15.275 [...] *πρὸς τε τὸ λέγειν εὖ φιλοτίμως διατεθεῖεν καὶ τοῦ πείθειν δύνασθαι τοὺς ἀκούοντας ἐρασθεῖεν* e *Dem. Ex.* 33.1 *βουλοίμην ἂν ὑμᾶς ἂ μέλλω λέγειν πεισθῆναι;* 35.1 *Ἐδει μὲν [...] τότε πείθειν ὑμᾶς ὃ τι ἄριστον ἕκαστος ἡγείτο.*

<sup>786</sup> Altre formule introduttive si trovano in *H.F.* 1255-1256 (*ἄκουε δὴ νυν, ὡς ἀμιλληθῶ λόγοις / πρὸς νουθετήσεις σάς*) e *Or.* 507 (*ἐρήσομαι δέ, Μενέλεως, τοσόνδε σε*).

<sup>787</sup> Soprattutto nei commenti di Porter 1999-2000, 160-161, 163-165, Arnott 2004, 277-278, Traill 2008, 208 e Furley 2009, 218. L'analisi della *ρήσις* di Panfile è stata poi meglio sviluppata in questa direzione da Casanova 2014a e Furley 2014a.

<sup>788</sup> Römer 2012a; 2015.

<sup>789</sup> Soprattutto quelli di Casanova 2013; 2016a, Furley 2013; 2016, 20-21 e Bathrellou 2014, 68-84.

fotografiche e delle immagini digitali dei frustoli che ne contengono i versi è stato eseguito a tappeto.  
 La ῥήσις di Panfile occupa i vv. 799-834:

λέ[γω, π]ροθεμένη τοῦτο παντί τῷ [λόγω,]  
 τό μ' [οὐ]δὲν ἄκοντος ποῆσαι σοῦ ποτ' ἄγ. 800  
 καί, π[άτε]ρ, ἐμὴν γνώμην λέγειν πεπλα[  
 ... [ ... ] πάντων, ὅ τι ποθ' ἡγεῖ συμφέρε[ιν],  
 [ ... ] ελη καὶ γὰρ φρονεῖν εἶ μ[  
 [ ... ] ιον, ἢ τ' εὔνοι' [ἀ]νέριστα μ . γ . [  
 [ ... ] ς σε πείθεσθα[ι] δὲ μάλλον ἐπά[γεται] 805  
 [ ... ] . τοῦτο, πάπ[<π>α,] λυπηρὸν δοκεῖ  
 [ ... ] μηδὲν ἡδικηκυῖα[ν] τυχεῖν  
 [ ... ] ἀμαρτούσας ἐώμεν. δεύτερο[ν],  
 [ ... ] παρὰ τοῦτου γ". αἴτιον τοῦτον τίθης;  
 [ ... οὐ]δὲν αἰσχρόν. ἐν ὀλίγοις εὐρί[σ]κ[ε]ται 810  
 [τάκρι]βές· οἱ πολλοὶ [δὲ] τὸ γεγονὸς μόνον  
 ἴ[σ]ασι καὶ λέγουσιν, ὡσ[τ]ε γίνεται  
 ὁ τυχῶν ἐπίπροσθε τ[ῆ]ς ἀληθείας [ . . ] . ς.  
 “φυγεῖν δὲ δεῖ τοῦτόν σ' ὅσον γ' Ὀνήσιμον”·  
 ὃ μὲν γὰρ εἶπας ἀρτίως, αἰσχρόν τί πως 815  
 ἐφήκας. “ἀπολειθ' οὗτος”, εἶτ' αὐτὴ [φύγ]ω  
 διὰ τοῦτο; πότερον ἦλθ[ον] εὐποροῦ[ντι μὲν]  
 συνευτυχήσουσ', ἂν [ἀπο]ρος δ' ἦ, μηκ[έτι]  
 αὐτῷ προῖδωμ'; ἄτοπον· σὺ μὲν . [ .  
 κοινωνὸς ἦλθον το[ῦ βί]ου κα[ι] τῆς τῦ[χη]ς· 820  
 ἔπταικεν; οἴσω. τοῦτ[ο] λοιπόν, ὡς . [ .  
 “δύ' οἰκίας οἰκοῦνθ' ὑπ' [ἐκ]είνης ἀγόμε[νον]  
 προσέχοντ' ἐκείνη . α . [ ... ] . ισθα . . . [ ... ]  
 ἀλλ' εἰ μὲν ἕτερόν μ' εἶ[  
 μηδὲν ὀδυνηρὸν μη[ 825  
 καλῶς ἔχει μοι τουτ[  
 εἰ δ' ἔστ' ἄδηλον τοῦτ[ο]  
 ταῦτ' εἰς τοιαῦθ' ἤξου[σα  
 ἀλλ' ἐκβαλεῖ μέ; τῷ Χα[ρισίω]  
 αἰ<σ>θήσετ' εὔνουν οὔσ[αν] 830  
 . . . ων ἐκείνην ε . [ .  
 . . ων· ὅταν γὰρ προσ[  
 ὀ]ρᾶ τὸ χεῖρον ῥαδίως [ .  
 [ῆ]μᾶς ἐκείνη διαβ[αλεῖν

Parlo, premettendo a tutto il mio discorso  
 che non potrei fare nulla contro la tua volontà.

E, padre, [...] esprimere la mia opinione  
 [...] tutto ciò che ritieni sia utile  
 [...] infatti sei [...] a ragionare  
 [...] e la benevolenza [...] argomenti incontestabili  
 [...] tu devi essere persuaso  
 [...] questo, papà, sembra doloroso,  
 che a [una] che non ha commesso nessuna ingiustizia capiti [questo],  
 lasciamo da parte [le donne] che hanno sbagliato. In secondo luogo,  
 “[...] viene da lui”: ritieni sia lui colpevole?  
 [Ma] non c’è nulla di vergognoso. In pochi si trova  
 [l’accuratezza], mentre i più conoscono e riferiscono  
 soltanto l’accaduto, cosicché chiunque  
 si frappone alla verità [...] oscurandola.  
 “Bisogna che tu fugga da lui come da Onesimo”:  
 in questo che hai detto poco fa, mi hai lanciato addosso qualcosa  
 di davvero disonorevole. “Costui è rovinato”, dovrei fuggire  
 per questo? Sono venuta a condividere la fortuna  
 di un uomo ricco, ma se ora è povero, non dovrei più  
 interessarmi a lui? Assurdo! Tu [...]  
 sono venuta a condividere la vita e la sorte.  
 È caduto? Lo sopporterò. Questo mi resta da fare, come [...].  
 “Probabilmente [lo vedrai] abitare in due case spinto da quella  
 e prestare attenzioni a lei [...]  
 ma se [...] un altro [...]  
 niente di spiacevole [...]  
 per me va bene [...]  
 Se invece ciò non è chiaro [...]  
 arrivata a tal punto [...]  
 Ma mi caccerà? [...]  
 vedrà che sono ben disposta nei confronti di Carisio [...]  
 [...] lei [...]  
 [...] ; qualora infatti [...]  
 vede facilmente il peggio [...]  
 Quella ci calunnerà [...]

I progressi degli ultimi anni nella lettura delle parole della γυνή avvalorano l'impressione espressa dagli studiosi sull'impostazione retorica della ῥῆσις e consentono di supportarla con qualche nuovo argomento, anche nel confronto con precisi *loci* euripidei e con alcuni paralleli negli oratori. Senz'altro confermata è l'articolazione della replica secondo un'ordinata *partitio*, scandita da π]ροθεμῆνη (v. 799) e δεύτερον (già noto, al v. 808), a cui va probabilmente aggiunto anche λοιπόν del v.



821<sup>790</sup>. Entro tale strutturazione del discorso la *mulier loquens* risponde punto per punto agli argomenti del padre, spesso riprendendo le sue stesse parole. A riprova di questo procedimento, è ora possibile aggiungere al riferimento di Panfile a quanto detto da Smicrine contenuto nel v. 815 (ὃ μὲν γὰρ εἶπας ἀρτίως) e alla ripresa delle sue parole al v. 834 ([ῆ]μάς ἐκείνη διαβ[αλεῖν]), già noti, la ripetizione *verbatim* di ciò che egli ha detto al v. 814 (“φυγείν δὲ δεῖ τοῦτόγ σ’ ὅσον γ’ Ὀνήσιμον”); inoltre, anche l’inizio del v. 809 sulla colpa imputata da Smicrine a Carisio e i vv. 822-823 sull’eventualità che quest’ultimo decida di mantenere l’etera in una casa separata parrebbero altre due citazioni delle parole di Smicrine. A segnalare le riprese del discorso precedente e a sottolineare come il ragionamento di Panfile proceda in maniera serrata ritrattando tutti gli argomenti avanzati dal padre contribuiscono le parentetiche dei vv. 815-816 (ὃ μὲν γὰρ εἶπας ἀρτίως, αἰσχρόν τ’ ἴπας / ἐφήκας) e forse 821 (ὡς λ[έγεις] con lettura e integrazione di Furley<sup>791</sup>). Sia l’organizzazione interna del discorso scandita da connettivi come πρῶτον e δεύτερον, sia la ripresa di quanto detto dall’interlocutore sono ricorrenti negli agoni euripidei (cfr. *e.g. Med.* 475 e 547-550 e *Tr.* 919-923<sup>792</sup> e, per il secondo aspetto, *Andr.* 367 e *Tr.* 983 [su cui vd. *infra*] e 998). Vanno poi rilevati l’inserimento di una domanda retorica

---

<sup>790</sup> È probabile che δεύτερον segua un πρῶτον, integrabile solo all’inizio del v. 806; il tratto orizzontale che si lega a quello della τ di τοῦτο, però, non permette di congetturare πρῶτον μὲν. πρῶτον δὲ è proposto da Römer 2012a, 119 e messo a testo anche da Blanchard 2013, 113 e Casanova 2013, 96; 2016a, 137 (diversamente da Casanova, Römer e Blanchard interpungono dopo πρῶτον δέ, marcando la presentazione del primo argomento in replica a Smicrine). Tuttavia, le otto lettere di πρῶτον δὲ ci sembrano troppe per la lacuna a giudicare dal numero di quelle contenute nei due frammenti, pubblicati da Römer 2015, che vanno collocati a sinistra di P. Mich. 4733 e recano gli inizi dei vv. 799-802 e 813-820. ἐπεὶ δὲ messo a testo da Furley 2009, 66 è più compatibile con le dimensioni della lacuna. Quanto al valore di λοιπόν, invece, non crediamo colga nel segno la ricostruzione di Römer 2012a, 118 (e così anche Blanchard 2013, 114), che non interpunge né prima né dopo τοῦτο e legge λοιπόν come avverbio temporale legato a quanto precede; a chiudere il verso, inoltre, Römer integra la traccia sul papiro, leggibile come α tanto quanto come λ, in αεί, ottenendo nel complesso: “Lo sopporterò per il resto del tempo, come sempre”. La rassicurazione di un’eterna futura sopportazione da parte di Panfile non sembra però la reazione adeguata a uno sbaglio da lei tanto sminuito e appena presentato come un inciampo. Più convincente la lettura di Furley 2013, 87, secondo cui il fatto che nel verso seguente la locutrice prende in considerazione un altro punto sollevato dal padre suggerisce di intendere λοιπόν come nesso che segnala il passaggio alla trattazione di un nuovo aspetto. Lo studioso, però, interpunge dopo τοῦτο e immagina che ὡς introduca una parentetica completata da λ[έγεις] a fine verso (il λ iniziale è in effetti compatibile con la traccia sul papiro) ad accompagnare la citazione delle parole di Smicrine ai due versi seguenti (Furley 2013, 90 *ad loc.*): “Lo sopporterò. Poi, come [dici]”. Nel testo riportato sopra seguiamo invece la ripartizione delle parole proposta da Bathrellou 2014, 78, che interpunge dopo οἶσω, isolando il verbo e unendo τοῦτ[ο] a λοιπόν; nella lettura della studiosa λοιπόν andrebbe inteso nel significato di “non resta che” (attestato, in Menandro, in *Asp.* 150 e *Per.* 498) e a τοῦτο andrebbe dato il valore di pronome prolettico dell’epesegetica introdotta dall’ὡς seguente: “Lo sopporterò. Resta da discutere questo, ossia...”. Tuttavia, l’apparente impossibilità che ὡς apra una dichiarativa nelle due sillabe della lacuna a fine verso e il confronto con i paralleli dell’espressione τοῦτο λοιπόν (ἐστίν) (Isocr. 12.59; Dem. 20.130; 21.99; Dion. Hal. IV 83.1) ci suggeriscono piuttosto di leggere τοῦτο come pronome epiletico riferito all’accettazione da parte di Panfile dell’errore del marito e immaginare che ὡς introduca un’incidentale (anche ὡς λ[έγεις] di Furley), ottenendo: “Lo sopporterò. Questo (mi) resta (da fare), come [dici]”. Al v. 821, dunque, Panfile risponderebbe brevemente e con decisione che la sua reazione alla riprovevole condotta del marito, contro cui il padre punta il dito, è la sopportazione e il perdono, per poi passare ad affrontare un altro punto al verso seguente, di nuovo introducendolo con la citazione delle parole di Smicrine.

<sup>791</sup> Furley 2013, 87 (cfr. n. precedente).

<sup>792</sup> Il *pattern* è frequentissimo anche nell’oratoria, per cui cfr. *e.g.* Aeschin. 3.203-204 e Dem. 5.13-14.

ai vv. 816-817 (εἴτ' αὐτῆ) [φύγω / διὰ τοῦτο;)] e soprattutto l'uso, già osservato nella difesa di Glicera, di domande alle quali la donna stessa risponde. Ai seguenti vv. 817-819, infatti, Panfile esclude con un secco ἄτοπον di lasciare il marito impoverito su esortazione di Smicrine a lasciare il marito impoverito (πότερον ἦλθ[ον] εὐπρόροϋ[ντι μὲν] / συνευτυχήσουσ', ἂν [ἄπο]ρος δ' ἦ, μῆκ[έτι] / αὐτῶ προῖδωμ'; ἄτοπον<sup>793</sup>), in nome del principio della condivisione della buona e della cattiva sorte del coniuge. Con la stessa formula di domanda e risposta, al v. 821, Panfile mette a tacere le recriminazioni del padre sulle ingiustizie commesse da Carisio nei suoi confronti (da lei definite, con un tocco di delicatezza menandrea, solamente una 'caduta', un 'inciampo'), assicurando che le supporterà: ἔπταικεν; οἴσω. Anche per questo procedimento retorico, che consiste nella risposta a una domanda in cui si assume la prospettiva dell'avversario o se ne riprendono le parole, si può ricordare un precedente euripideo nell'agone tra Elena ed Ecuba nelle *Troiane*, quando ai vv. 983-984 quest'ultima riprende, segnalando l'operazione con ἔλεξας, le parole dell'avversaria e le rigetta come ridicole: Κύπριν δ' ἔλεξας (ταῦτα γὰρ γέλωσ πολύς) / ἐλθεῖν ἐμῶ ξὺν παιδὶ Μενέλεω δόμους. È però all'inizio della ῥήσις di Panfile che una corretta lettura dei nuovi papiri apporta le acquisizioni più rilevanti a conferma dell'impronta euripidea del discorso di questa γυνή di Menandro. La risposta della sposa è infatti introdotta da una premessa che è la più tipica *captatio benevolentiae* con cui una figlia possa rivolgersi al padre, una professione di obbedienza al volere del genitore (v. 800 μ' [οὐ]δὲν ἄκοντος ποῆσαι σοῦ ποτ' ἄν); alla rassicurazione è data la forma di un preludio retorico vero e proprio, in cui l'incipit, costituito dal risoluto λέγω con cui Panfile sottolinea che è giunto il suo turno di parlare, è seguito dal participio di προτίθημι, lo stesso verbo usato da Smicrine per anticipare i contenuti del suo discorso<sup>794</sup>. Con un'apertura retorica del tutto simile (verbo λέγω e annuncio di una premessa) inizia la sua ῥήσις anche Elettra nell'agone con la madre, in *El.* 1060: λέγοιμ' ἂν ἀρχὴ δ' ἦδε μοι προοιμίου ("Allora posso parlare. Così inizia il mio preludio")<sup>795</sup>. Nei versi seguenti Panfile pare continuare nella direzione presa nei primi due, coniugando la determinazione a dire la sua con un tono di rispetto e modestia nei riguardi del padre. Al v. 801 ribadisce infatti l'intenzione ἐμὴν γνώμην λέγειν<sup>796</sup>, mentre nelle menzioni del φρονεῖν<sup>797</sup> e dell'εὐνοια ai vv. 803-804 si potrebbero cogliere dei

<sup>793</sup> ἄτοπον è interpretato diversamente da Furley 2013, 90 *ad loc.*, che lo intende come ripresa da parte di Panfile dell'idea espressa dal padre al v. 704 sull'insensatezza di voler stare con un pazzo (μὴ ἐστὶν ἀρετὴ τὸν ἄτοπον φεῦγειν αἰεί): la figlia replicherebbe "tu dici che è assurdo/che lui è pazzo, ma io ("ἄτοπον" σὺ μὲν φ[ί]ς, ἀλλ' [ἐγὼ] è il testo stampato da Furley) sono venuta a condividere la vita e la sorte". L'aggettivo risulta però sicuramente più efficace se inteso, con Bathrellou 2014, 77 *ad* vv. 817-819; Römer 2015, 53 (in traduzione), come immediata replica di Panfile all'opinione del padre che lei ha appena citato (vv. 816-819: "dovrei fuggire? [...] ma se ora [Carisio] è povero, non dovrei più curarmi di lui? Assurdo!"). Per questo uso di ἄτοπον come secca replica a una domanda precedente cfr. la battuta che Onesimo pronuncia parlando tra sé e sé al v. 436, mentre medita su cosa fare con l'anello di Carisio: ἀλλ' ἀποδῶ πάλιν / παρ' οἷ παρῆλαβον ἀρτίως; ἄτοπον.

<sup>794</sup> Similmente, in Dem. 21.18 l'espressione ὑποτίθημι τῇ γνώμῃ indica un concetto da tenere a mente, che viene enunciato dal locutore in apertura del suo discorso: περὶ πάντων ὧν ἂν ἀκούητε, τοῦθ' ὑποθέντες ἀκούετε τῇ γνώμῃ. Anche il riferimento a τοῦτο παντὶ τῶ [λόγῳ] è una sottolineatura dell'"intero discorso" che Panfile sta per iniziare.

<sup>795</sup> Cfr. anche *Tr.* 969-970, in cui Ecuba apre la propria ῥήσις dichiarando il primo punto che vuole affrontare: ταῖς θεαῖσι πρῶτα σύμμαχος γενήσομαι / καὶ τήνδε δεῖξω μὴ λέγουσαν ἔνδικα.

<sup>796</sup> Per l'espressione negli oratori cfr. *e.g.* Antipho 6.45 λέγων γνώμας περὶ τῶν μεγίστων καὶ πλείστου ἀξίων τῇ πόλει φανερός ἦ. Tra le possibili integrazioni di πεπλά[ alla fine del v. 801 ricordiamo πεπλά[σμένην] ("elaborata")

riferimenti gentili, in pieno stile retorico, all'intelligenza e alla benevolenza del padre interlocutore piuttosto che un autoelogio di Panfile delle proprie qualità<sup>798</sup>. Per la menzione dell'εὐνοια in particolare si possono ricordare le esortazioni con cui spesso gli oratori aprono un discorso o un nuovo passaggio di esso (e.g. Aeschin. 2.1, Dem. 34.1 ὦ ἄνδρες δικασταί, ἀκοῦσαι ἡμῶν μετ' εὐνοίας ἐν τῷ μέρει λεγόντων, 23.4 e 27.3 e Isae. 8.5; 10.3) e l'invito rivolto agli ascoltatori in Aeschin. 2.7: μηδὲν προκατεγνωκότας (sc. ἄνδρας Ἀθηναίους) ὡς ἀδικῶ, ἀλλ' ἴση τῇ εὐνοίᾳ ἀκούοντας ("senza giudicarmi prematuramente colpevole, ma ascoltando con benevolenza imparziale")<sup>799</sup>. Del resto, l'obiettivo del

---

di Turner 1983, 48 *ad v.* 14/12 e πέπλα[κάς με γὰρ] ("mi hai educata a esprimere la mia opinione") di Gronewald *ap.* Römer 2015, 51 *ad loc.* (πέπλα[κάς με σύ] era già congettura di Gronewald 1986, 9 *ad v.* 16. πέπλα[κάς è accolto da Blanchard 2013, 112 [in traduzione] e Römer 2012a, 119-120; 2015, 51-52 [a testo]). Quanti mettono a testo l'aggettivo immaginano che sia usato da Panfile in opposizione alla semplicità con cui preannuncerebbe di parlare (ἀφ]ελῆ di Furley 2009, 219-220 *ad v.* 801 sarebbe infatti una buona integrazione al v. 803). Nello specifico, poi, mentre nella traduzione di Arnott 2004, 278 e nel commento di Casanova 2016a, 134 l'opposizione è solo sul piano dello stile del discorso, piano invece che ornato, Furley 2009, 219 *ad loc.* coglie in πεπλασμένην l'aggiuntivo significato morale di "artificioso", "ingannevole", supportato da paralleli negli oratori (cfr. e.g. Dem. 45.42 e Aeschin. 2.20) e più adatto in casi come questo in cui il participio è riferito a una versione dei fatti. Furley legge dunque l'affermazione di Panfile ai vv. 801-803 come la proposta di un'alternativa tra un discorso mendace e uno oggettivo e veritiero («father, I can speak deceitfully, to please you, or straight»). Se l'aggettivo fosse l'integrazione corretta del testo, spingerebbe a preferire questa seconda interpretazione di πεπλασμένος anche la lode della semplicità e della schiettezza rispetto a un'attitudine calcolatrice che Menandro mette in bocca a Gorgia (che si rivolge a Sostrato) in *Dysk.* 764-765: οὐ πεπλασμένῳ γὰρ ἦθει πρὸς τὸ πράγμα ἐλήλυθας / ἀλλ' ἀπλῶς. A differenza di Furley, tuttavia, crediamo che con πάντων, ὃ τι ποθ' ἡγεί συμφέρε[ιν], Panfile si riferisca a tutti gli argomenti di Smicrine da lui presentati come miranti al bene della figlia, a ciò che le è utile fare (cfr. anche Bathrellou 2014, 70 *ad vv.* 801-803 e Casanova 2016a, 133). D'altra parte, πέπλα[κάς è una congettura possibile tanto quanto πεπλασμένην e darebbe alla dichiarazione di Panfile dell'intento di esprimere la propria opinione particolare efficacia retorica in quanto farebbe derivare tale intenzione dall'educazione ricevuta dal padre stesso.

<sup>797</sup> φρονέω è usato da Menandro nel senso positivo di "ragionare", "pensare con razionalità" anche in *Asp.* 213-214 (φρονεῖς ἐμοῦ / βέλτιον εἰκότως).

<sup>798</sup> È stato Casanova 2013, 95 il primo a dividere le lettere del v. 803 in modo da ottenere la seconda persona singolare εἶ al posto della prima εἶμ[ e riferire così l'osservazione (probabilmente suadente) sul φρονεῖν a Smicrine (lo studioso è stato seguito da Römer 2015, 51 *ad loc.*). Quanti invece seguono Gronewald 1986, 9 *ad v.* 18 e stampano εἶμ[ mettono in bocca a Panfile la rivendicazione della propria capacità di ragionare, simile a quella che deve aver pronunciato la Melanippe euripidea e che è riecheggiata nelle parole di Lisistrata in Aristofane: ἐγὼ γυνή μὲν εἶμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι (*Lys.* 1124 = *Melanippe* o *Sophe* fr. 482 Kann.; il concetto è ribadito in *Lys.* 1125: αὐτῇ δ' ἐμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω). Il parallelismo tra le due donne è sottolineato da Porter 1999-2000, 164, Furley 2009, 220 *ad v.* 803 e Blanchard 2013, 112 n. 4. In alternativa al verbo essere, Arnott 2004, 287 ha proposto εἶμ[αρτο (a cui unisce σοι] per completare la lacuna immaginando che la dichiarazione circa il φρονεῖν riguardi il padre; Blanchard 2013, 112 [in apparato] integra invece μοι, per riferirla a Panfile stessa). Bathrellou 2014, 70 *ad vv.* 803-804 sottolinea come μ non sia però l'unica lettera compatibile con la debole traccia dopo εἶ né in P. Oxy. 3532 né in P. Mich. 4752a.

<sup>799</sup> Ci dissociamo così dalla più recente interpretazione del termine in questo passo sostenuta (soprattutto replicando a Casanova 2014a, 21) da Kiritsi 2017, 87-88, per la quale εὐνοια esprimerebbe qui il sentimento di affetto. Considerando il carattere retorico dell'apertura della ῥῆσις, sarà invece più opportuno rilevare il ricorrente uso della parola negli oratori per raccomandare di ascoltare ben disposti il proprio discorso (o passaggio), sottolineando ulteriormente come Menandro doti il discorso della γυνή di tutti gli ingredienti della persuasione oratoria. Le lacune nella frase ne rendono però l'interpretazione solo congetturale. La stessa frammentarietà del testo impedisce la comprensione dell'esatto significato di εὐνοια al v. 830, in cui pare che

discorso della donna, dichiarato al v. 805 con *σε πείθεσθ[ι]* è convincere il padre, e Panfile vi potrà riuscire se egli sarà ben disposto (*εὔνοος*) a riconoscere l'irrefutabilità dei suoi argomenti<sup>800</sup>. Il piano della persuasione è quello su cui la *γυνή* ha voluto porre la questione del suo matrimonio spingendo Smicrine a prevalere con l'oratoria e aprendo perciò l'agone ai vv. 713-714, così come la persuasione è ora presentata come il fine che guida la sua *ῥήσις* e il suo impiego degli strumenti della retorica. L'efficacia del discorso di Panfile, il sicuro riecheggiare in essa delle *ῥήσεις* e della *verve* oratoria delle eroine euripidee, la determinazione nel decidere per sé, la superiorità morale che questa *γυνή* dimostra rispetto al padre (e che il marito le riconoscerà) e anche lo spazio che Menandro le dà nella commedia indicano lo spessore della caratterizzazione della *mulier* degli *Epitrepontes*, che il poeta fa emergere attraverso le parole del personaggio stesso.

Un secondo ordine di considerazioni sulla caratterizzazione di questa *γυνή* è possibile se si inquadra la *ῥήσις* nello sviluppo dell'azione drammatica. In particolare riteniamo che i vv. 810-813, interpretati in questa prospettiva, assumano particolare rilevanza alla luce delle pubblicazioni degli ultimi frammenti e di recenti riletture delle fonti papiracee già note. Infatti, dopo l'opposizione, dal tono gnomico, tra gli *ὀλίγοι* capaci di precisione e i *πολλοί* che si fermano ai meri fatti (vv. 810-812 *ἐν ὀλίγοις εὐρί[σ]κ[ε]ται / [τάκρι]βές· οἱ πολλοὶ [δὲ] τὸ γεγονός μόνον / [ῥ]ασί*), l'*omicron* leggibile su un nuovo frammento papiraceo (P. Mich. 4803) all'inizio del v. 813 esclude l'integrazione *ἀτυχῶν* precedentemente accolta da tutti gli editori, che la intendevano come un preciso riferimento allo sventurato Carisio. Il generico *ὁ τυχῶν* che ci ha restituito il frustolo cairense ha spinto Römer a modificare il testo e la traduzione da lei precedentemente proposti (*καὶ λέγουσιν ὡς με τίνεται / ἀτυχῶν ἐπίπροσθε τ[ῆ]ς ἀληθείας [μι]ᾶς*<sup>801</sup>, «and they [sc. οἱ πολλοί] talk about how he [sc. Charisius] takes revenge on me, upset in view of the one truth before him») in: *καὶ λέγουσιν ὡς με τίνεται / ὁ τυχῶν ἐπίπροσθε τ[ῆ]ς ἀληθείας [μι]ᾶς*, «they talk about how anyone punishes me, in the face of the only truth»<sup>802</sup>. Una lamentela di Panfile circa delle presunte voci per cui chiunque la punisce non trova fondamento né in quanto sa il suo interlocutore Smicrine (per cui la figlia è del tutto innocente e Carisio è un traditore e un dissipatore) né in quanto sa Panfile (è stata la scoperta della sua maternità di un figlio, che per ora si pensa essere di un altro uomo, ad allontanare Carisio da lei), né in quanto

---

Panfile si riferisca alla possibilità che Abrotono non vorrà che Carisio la cacci quando vedrà che è ben disposta nei confronti del marito. In questo caso il significato del termine non ha quindi una connotazione retorica ed è teoricamente accettabile qui l'interpretazione di Kiritsi secondo cui Panfile avrebbe intenzione di mostrarsi una moglie accondiscendente al fine di riconquistare l'affetto di Carisio.

<sup>800</sup> Mettiamo a testo l'aggettivo *[ἀ]νέριστα* (attestato in *schol. ad Luc. Abdic.* 8 [214 Rabe], Hesych. 5084 L., Phot. 1863 Theod., *Suda* 2312 Adl. e Eust. *Comm. ad Il.* II 622; IV 630 Van der Valk) intendendolo nel significato di "indiscutibili", "inconfutabili" che si deduce da Eustazio (cfr. Bathrellou 2014, 71), piuttosto che in quello di «uncontentious», come rende Furley 2013, 87-88. La lettura della seconda parte del v. 804 non è però del tutto sicura. Il verso è contenuto, in modo frammentario, in tre papiri, P. Mich. 4733 + 4752a (*ἡτευνοια[.]νερισ[.]*), P. Oxy. 3533 (*[ο]ια[.]ρισταμ[.]*) e P. Oxy. 3532 (*[α] . . . .στ . μ . ν[.]*), ma va segnalato che nel papiro Michigan la *scriptio plena* *εὔνοια* *[ἀ]νέριστα* non risulterebbe in linea con l'elisione tacita di solito applicata dallo scrivente, così come in *εὔνοι ἀν[έ]ριστα* che si ricostruisce in P. Oxy. 3533 manca l'apostrofo con cui il copista è solito segnalare le elisioni.

<sup>801</sup> *[μι]ᾶς* è congettura di Römer 2012a, 119 *ad v.* 28, mentre Furley 2013, 89 ha proposto *ὄ[λ]ης* e Bathrellou 2014, 83 *ad loc.* *[σὺ φ]ής*.

<sup>802</sup> Rispettivamente Römer 2012a, 118, 120 e 2015, 53.

realmente accade nella commedia (non ci risulta che tutti coloro che sono a conoscenza della maternità di Panfile [ovvero Sofrone, Abrotono, Onesimo e Cherestrato] raccontino in giro di una punizione inflitta alla donna<sup>803</sup>). Inoltre, l'effettiva possibilità, notata da Bathrellou (prima della pubblicazione dei frammenti più recenti), di leggere γεινεται invece di τεινεται alla fine di v. 812 in P. Mich. 4752a aveva suggerito alla studiosa di interpungere dopo λέγουσιν e stampare ὄστ[τ]ε γίνεται / ἀτυχῶν ἐπίπροσθε τ[ῆ]ς ἀληθείας (il lavoro della studiosa [2014] precede la pubblicazione del frustolo che dà ὁ τυχῶν [2015]), traducendo «thus he (sc. Charisios) is in his misfortune obscuring the truth»<sup>804</sup>. Tuttavia, il senso della frase ottenuta dalla studiosa non soddisfa più di quello dato dal verbo τίνω, in quanto per lei il soggetto resta Carisio e non è chiaro come possa cercare di rassicurare il padre sostenendo che tutti guardino solo all'accaduto e non vedano la verità che Carisio riesce a celare, ossia, secondo la Bathrellou, la relazione con Abrotono<sup>805</sup>. Ora, invece, l'assenza della menzione di Carisio-ἀτυχῶν, unita alla possibilità di rinunciare al verbo 'punire', ci suggeriscono che l'astrazione e i termini generali e sentenziosi in cui Panfile mette a confronto i pochi e i molti (vv. 810-812) proseguono nella frase successiva (vv. 812-813), senza un esplicito riferimento alla vicenda di Panfile e Carisio, ma piuttosto aggiungendo alla riflessione sentenziosa sulla superficialità e incapacità di vedere a fondo nelle cose la conseguenza per cui «chiunque si frappone alla verità (oscurandola)». I versi contengono dunque una considerazione sull'effettiva distanza che separa la presunta conoscenza e il racconto di ciò che accade dall'analisi critica e scrupolosa di quanto realmente c'è dietro, l'apparenza della superficie dalla verità profonda. Osservazioni aforistiche di questo stampo ricorrono, a dare autorevolezza all'argomentazione del parlante, nelle orazioni e nelle ῥήσεις degli agoni euripidei, e, come si è già notato, a una formulazione sentenziosa era ricorso lo stesso Smicrine poco prima (vv. 793-794). L'affermazione dell'importanza dello scoprire come stanno veramente i fatti, τὸ γεγονός, per comprendere l'entità dell'αἰτία o il responsabile dell'ingiustizia (αἴτιος ἀδικήματος) ricorre anche in altri scenari menandrei: *Dysk.* 245-246 ὁ γὰρ ἔξωθεν οὐ τὸν αἴτιον / [ὄστις] πότ' ἐστὶν οἶδεν, ἀλλὰ τὸ γεγονός, *Sam.* 526-527 μείζον' αἰτίαν φυγῶν / λαμβάνω μικράν, ἐὰν σὺ τὸ γεγονός πύθη σαφῶς<sup>806</sup> e *Dis ex.* 100-101 οὐκ ἐκέινον τοῦ γεγονότος αἴτιον / ἀδικήματος νενόμικα. Soprattutto, però, il contenuto della riflessione di Panfile, ovvero l'idea della conoscenza veritiera dei fatti come capacità di pochi, ha un ampio respiro e richiama noti paralleli, a partire dalla nota asserzione tucididea per cui i più non si affaticano nella ricerca della verità ma preferiscono rivolgersi a ciò che è a portata di mano, ossia alle versioni dei fatti che vengono loro raccontate<sup>807</sup>; riflessioni su un'opposizione simile attraversano infatti trasversalmente anche altri generi letterari (cfr. *e.g.* Paus. I 3.3 e Gal. I 97 Kühn) e in particolare l'oratoria, per cui si confrontino *e.g.* Isocr. 1.17 (οἱ γὰρ πολλοὶ τὴν μὲν ἀλήθειαν ἀγνοοῦσιν,

<sup>803</sup> Su questo punto cfr. anche Bathrellou 2014, 75.

<sup>804</sup> Con ἐπίπροσθε(ν) e il genitivo il verbo γίγνομαι significa mettersi davanti a qualcosa celandolo (vd. *LSJ* I 1 e cfr. Plat. *Gorg.* 523d ταῦτα δὴ αὐτοῖς πάντα ἐπίπροσθεν γίγνεται). A supporto del testo «i più conoscono e raccontano solo l'accaduto, cosicché [...]» Bathrellou 2014, 76 cita *Sam.* 437 ([Mosch.] οἶον εἴρηκας. [Nic.] τὸ γεγονός.) come parallelo per la reggenza di τὸ γεγονός da parte di λέγω.

<sup>805</sup> Lo ammette la studiosa stessa: «this is far from a good argument».

<sup>806</sup> E di nuovo in *Sam.* 566-567 ἔστι μέντοι ντὸ γεγονός φράσαι σαφῶς / πολὺ κράτιστον.

<sup>807</sup> Thuc. I 20.3 οὕτως ἀταλαίπωρος τοῖς πολλοῖς ἡ ζήτησις τῆς ἀληθείας καὶ ἐπὶ τὰ ἐτοῖμα μᾶλλον τρέπονται.

πρὸς δὲ τὴν δόξαν ἀποβλέπουσιν) e Lib. Or. 59.126<sup>808</sup>. È rafforzata da altrettanti paralleli (e tratti da generi altrettanto vari) l'integrazione [τάκρι]βές all'inizio del v. 811<sup>809</sup>, che ben si allinea al tema della ricerca della verità e alla contrapposizione tra pochi e i più opponendo all'informazione che si limita al mero γεγονός una conoscenza frutto di rigore e precisione<sup>810</sup>. L'ἀκριβεία, infatti, non identifica soltanto l'accuratezza della corretta ricostruzione storica<sup>811</sup>, ma in generale il procedere di ogni indagine che porti alla verità, come dimostrano le numerose occorrenze del concetto in associazione a quello di ἀλήθεια (cfr. e.g. Isocr. 15.173 διακριβοῦσθαι περὶ ἐκάστου καὶ τὴν ἀλήθειαν ζητεῖν, Din. 6.8 σκεψαμένους ἀκριβῶς δεῖ μεθ' ἡσυχίας καὶ τάληθές ἐξετάσαντας e Plat. Phlb. 58c τίς ποτε τὸ σαφές καὶ τάκριβές καὶ τὸ ἀληθέστατον ἐπισκοπεῖ e Tim. 52c ὁ δι' ἀκριβείας ἀληθῆς λόγος).

Infine, la conoscenza della vicenda in cui si inserisce il dialogo tra Smicrine e Panfile permette di commentare questi versi anche nell'ottica della costruzione drammatica della commedia. Il dialogo tra padre e figlia si innesta infatti su un divario tra le conoscenze dei parlanti tipico della commedia del *misunderstanding* di Menandro: come già accennato, da un lato Smicrine è venuto a sapere che Carisio ha avuto un figlio illegittimo e pensa che la madre sia la flautista Abrotono con cui il genero sperpera la dote di sua figlia; dall'altro Panfile, in segreto, ha a sua volta dato alla luce un figlio nato dalla relazione con un uomo che l'ha sedotta alle Tauropolie prima che sposasse Carisio. È naturale, dunque, che la moglie guardi con occhi diversi alla colpa del marito e riesca a perdonarlo. Le conoscenze dei personaggi sono inoltre limitate rispetto alla prospettiva degli spettatori, che non solo possono comprendere tutte le motivazioni del perdono del marito da parte di Panfile, ma anche seguire le loro vicende sapendo già che il bimbo è in realtà figlio di Panfile e Carisio. Alla luce di queste considerazioni, nel commentare la correlazione contrastiva, ai vv. 810-813, tra la capacità di pochi di vedere a fondo in ciò che accade e la fretta di molti che si limitano all'apparenza dei nudi fatti non va dunque solo messo in rilievo il tono sentenzioso, un altro elemento che abbonda nei discorsi di stampo retorico dei personaggi di Euripide; dal punto di vista di Panfile, la frase sottintende, infatti, la sua conoscenza di una verità ancora ignota a Smicrine (la sua maternità), ma, 'letta' dal punto di vista più informato del pubblico, l'affermazione nasconde alle orecchie della stessa Panfile l'allusione alla verità sull'identità del bambino che lei ancora non immagina. È un esempio di ironia tragica, che calza a pennello in un agone in cui si sente forte la memoria dei drammi di Euripide.

Un centinaio di versi più oltre, nell'avvicinarsi dei diversi punti di vista dei personaggi, più o meno lontani dalla comprensione della realtà dei fatti, dell'identità del bambino e delle loro responsabilità, entra in scena Carisio, che ha origliato la conversazione tra Panfile e Smicrine e si

<sup>808</sup> Cfr. inoltre Dion. Hal. *Ant. Rom.* IV 30.3 e il quadro tracciato da De Vido - Mondin 2015, 240.

<sup>809</sup> [ἀκριβές è stato proposto da L. Koenen e T. Gagos (nel loro *Seminar-Tischvorlage* del 1995 su P. Mich. 4801a), seguito dal [τάκρι]βές di Bathrellou 2014, 74. Il tratto curvo visibile in P. Mich. 4733 prima dell'ε sembra compatibile con la pancia inferiore di un β.

<sup>810</sup> Con Bathrellou 2014, 74 intendiamo [τάκρι]βές come un astratto indicante la capacità di "accuratezza", "esattezza" piuttosto che nel significato di "i fatti precisi accaduti".

<sup>811</sup> Per cui cfr. e.g. Thuc. I 22.2 παρὰ τῶν ἄλλων ὅσον δυνατὸν ἀκριβεία περὶ ἐκάστου ἐπεξελεθῶν, Dion. Hal. *Din.* 2 ἐκ τούτων οὐδὲν ἔστιν οὔτε ἀκριβές ἀλλ' οὐδὲ ἀληθές εὐρεῖν e Polyb. XII 4d.2 ἀπέχει τοῦ δι' ἐτέρων ἀκριβῶς τὴν ἀλήθειαν ἐξετάζειν.

sente profondamente in colpa per non aver saputo perdonare alla moglie la nascita di un bambino fuori del matrimonio prima di scoprire di essere a sua volta diventato padre di un figlio illegittimo<sup>812</sup>. Lo stato d'animo in cui il giovane esce di casa è preannunciato dal servo Onesimo, che svolge una parte simile a quella di Geta rispetto a Trasonide nel *Misoumenos* descrivendo l'aspetto e i gesti del padrone<sup>813</sup>: cambia colore in volto sopraffatto dalla rabbia e dalla disperazione nel sentire la moglie prendere le sue parti e rifiutarsi di lasciarlo (vv. 886-887), si rivolge a Panfile che non può sentirlo (v. 888), si percuote il capo (v. 889), urla, si strappa i capelli (v. 893), lancia insulti contro se stesso (vv. 899-900 λοιδορεῖτ' ἐρρωμένως / αὐτῶ); Carisio è preso da un *furor* tale che il servo ripete in modo martellante il verbo *μαίνεται* all'inizio del monologo, incapace di descrivere in altro modo il comportamento del padrone (vv. 878-879 ὑπομαίνεθ' οὗτος, νῆ τὸν Ἀπόλλω, μαίνεται / μεμάνητ' ἀληθῶς· μαίνεται νῆ τοὺς θεούς)<sup>814</sup>, e dice di temere per la propria vita (v. 903 τυχὸν ἀποκτείνει[ε]ν ἄν). Onesimo e Geta ricoprono il ruolo dell'ἐξάγγελος tragico, che informa gli spettatori su quanto è accaduto fuori scena e così li prepara all'imminente ingresso di un personaggio in preda alla disperazione. È la funzione svolta, ad esempio, dal messaggero di Soph. *O.T.* 1223-1296, che annuncia l'impiccagione di Giocasta e il terribile accecamento di Edipo, e dal nunzio che in Eur. *H.F.* 910-1015 racconta gli ἄλαστα τὰν δόμοισι, l'uccisione dei figli per mano di Eracle<sup>815</sup>. Tuttavia, espressioni prosastiche come πρὸς ταῖς θύραις [...] / [...] διακύπτων (vv. 883-884)<sup>816</sup> e ἐλάλει (v. 886), che descrivono Carisio nell'atto, tutto comico, di spiare qualcuno, e termini del lessico medico come χολῆ / μέλαινα (vv. 881-882), l'eccesso di bile nera ritenuto causa della μελαγχολία (uno stato di depressione e insania)<sup>817</sup>, hanno l'effetto di riequilibrare le puntate nel lessico tragico come il già commentato βρυχηθμός al v. 893 e ἡρεθισμένος al v. 900, che Medea usa per descrivere l'ansare del messaggero e interpreta come segnale nefasto che le notizie saranno negative in Eur. *Med.* 1119-1120 (πνεῦμα δ' ἡρεθισμένον / δείκνυσιν ὡς τι καινὸν ἀγγελεῖ κακόν). Parimenti, accanto all'enfasi sulla pateticità del dolore e della condizione di Carisio, le notazioni di Onesimo sulla propria paura (v. 901 πέφρικ' ἐγὼ μὲν, αὐὸς εἶμι τῶ δέει ["ho i capelli ritti e

<sup>812</sup> Per ora creduto di Abrotono. Naturalmente si scoprirà che si tratta dello stesso figlio di Panfile e che è stato Carisio lo stupratore della moglie.

<sup>813</sup> Tra i commenti moderni del ritratto che Onesimo delinea di Carisio ricordiamo Martina 2000b, 479-489, Furley 2009, 226-231 e Cusset 2014, 175-177.

<sup>814</sup> Hanno reazioni simili, di stupore ed esagerazione della 'pazzia' a cui assistono, il cuoco che vede la furia di Demea contro Criside in *Sam.* 360-363 (Ἡράκλεις, τί τοῦτο; [...] / μαινόμενος εἰσδεδράμηκεν εἴσω τις γέρων· ἢ τί τὸ κακόν ποτ' ἐστὶ; [...] / νῆ τὸν Ποσειδῶ, μαίνεθ' ὡς ἐμοὶ δοκεῖ) e Pirria che fugge da Cnemone che lo scaccia lanciandogli delle pietre in *Dysk.* 82 (μαίνεθ' ὁ διώκων, μαίνεται).

<sup>815</sup> Sulle affinità e le differenze tra Onesimo e un tipico ἐξάγγελος tragico cfr. Porter 1999-2000, 166-169 e i suoi rimandi bibliografici sulla figura di questo messaggero.

<sup>816</sup> Cfr. e.g. Ar. *Pax* 78 e *Diph.* fr. 84.1.

<sup>817</sup> Dichiara di esserne affetto l'innamorato disperato Cherestrato in *Asp.* 311-313, accostando, come fa Onesimo a proposito di Carisio, μελαγχολία e μανία nel descrivere il sentirsi fuori di sé: κακῶς ἔχω. / μελαγχῶ τοῖς πράγμασι<ν>· μὰ τοὺς θεούς, / οὐκ εἶμ' ἐν ἐμαντοῦ, μαίνομαι δ' ἀκαρῆς πάνυ ("sto male. Questa situazione mi deprime; per gli dei, non sono in me, manca poco che impazzisca davvero!"). Sulle attestazioni e le varie accezioni del μελαγχολᾶν in Menandro rimandiamo soprattutto a Rodríguez Alfageme 1981, 73-76, Ingrosso 2010, 308-310 ad *Asp.* 312 e Cusset 2014.

resto secco dallo spavento”]<sup>818</sup> per la punizione che il padrone potrebbe infliggergli per avergli dato la notizia del bambino avuto da Panfile (v. 903 τυχὸν ἀποκτείνειεν ἄν [“potrebbe uccidermi”]) riportano il servo sul terreno comico collocandolo a eguale distanza tra un ἐξάγγελος tragico e un *servus currens* della commedia quale è Pirria in *Dysk.* 81-84, che entra in scena di corsa cercando di evitare le pietre che Cnemone gli lancia (πάρες, φυλάττου, πᾶς ἄπελθ’ ἐκ τοῦ μέσου· / μαίνεθ’ ὁ δίκων, μαίνεται. [...] / [...] βάλλομαι βώλοις, λίθοις· / ἀπόλωλα). Continuando nel segno della medesima iperbolica prefigurazione della disgrazia che sta per abbattersi su di lui, anche Onesimo esclama οἴχομαι. / ἀπόλωλα (vv. 905-906)<sup>819</sup> e invoca Zeus σωτήρ in suo aiuto (v. 907), dando una decisa svolta comica al suo monologo e così ridimensionando anche la sofferenza di Carisio. Il padrone, del resto, non ha vissuto il dramma di eroi tragici come Edipo e Eracle, introdotti da ἐξάγγελοι delle rispettive tragedie. Ciò non toglie che la rabbia distruttiva da cui Carisio è sopraffatto sia la conseguenza del suo sincero rimorso per non essersi saputo comportare allo stesso modo di Panfile, scegliendo di starle accanto. Di qui, da un lato l’ammirazione e gli elogi di lei, ripetuti sulla scena da Onesimo (vv. 888 e 890-891), dall’altro il disprezzo per se stesso (vv. 894, 898-899 e vd. *infra*). Le due esclamazioni in lode di Panfile si tingono così di amarezza e rammarico: “ὦ γλυκυτάτη” δὲ “τῶν λόγων οἴους λέγεις” (“Oh dolcissima, che parole dici!” [v. 888]) e “οἶαν λαβὼν / γυναῖχ’ ὁ μέλεος<sup>820</sup> ἠτύχηκα” (“Che moglie avevo e non sono riuscito a tenermi, me disgraziato!” [vv. 890-891]).

Carisio stesso dà poi voce al disprezzo che prova per sé una volta uscito di casa, dal v. 908. Alle accuse di essere stato ἀλιτήριος (v. 894)<sup>821</sup>, impietoso (v. 899 ἀνηλεής)<sup>822</sup> e βάρβαρος (v. 898)<sup>823</sup> contenute nei versi riferiti da Onesimo, il padrone aggiunge ora un autoritratto antifrastico (vv. 908-

<sup>818</sup> La stessa espressione è giustamente integrata sulla bocca del servo Davo che è riuscito a scampare alle minacce di punizioni fisiche da parte del padrone Moschione in *Per.* 352-353 μικροῦ γ’, Ἡράκλεις, καὶ νῦ[ν] δέει / αὐδός εἰμ’.

<sup>819</sup> Cfr. anche Parmenone in *Sam.* 324.

<sup>820</sup> L’aggettivo è ricorrente in poesia e in tragedia, cfr. *e.g.* Aesch. *Sept.* 779, 878, 879 (ripetuto due volte) e 947, *Soph. Tr.* 948, 971, 981, 995 e 1042 e Eur. *Hel.* 113, 118, 1123a e 1132. Le occorrenze di μέλεος in Aristofane marcano parodie del registro tragico, *e.g.* in *Ach.* 1150, *Pax* 1063 e nella ripetizione di *Thesm.* 1037-1038.

<sup>821</sup> L’aggettivo appartiene al lessico religioso e indica propriamente chi trasgredisce il volere di un dio (da ἀλιταίνω, in questo senso ἀλιτήριος è usato *e.g.* in Ar. *Eq.* 445 e Thuc. I 126.11), ma in genere è usato in prosa (soprattutto oratoria) e in commedia come appellativo ingiurioso senza una precisa valenza religiosa (così anche Men. fr. 608 οἶος δ’ ἀλαζῶν ἐστὶν ἀλιτήριος e cfr. *e.g.* Eup. fr. 157.2, Lys. 13.79; And. 1.130, Dem. 19.197 e Plut. *Comp. Dem. Cic.* 4.1). Opportunamente Furley 2009, 230 *ad loc* ricorda *Per.* 986, in cui Polemone, al culmine del rimorso per la sua gelosia e per il modo in cui ha trattato Glicera, si autodefinisce ὁ δ’ ἀλάστωρ ἐγώ, “esecrabile”, “maledetto”, con un altro termine forte di una connotazione religiosa indicante propriamente il “demone vendicatore” (cfr. *e.g.* Aesch. *Pers.* 354, *Soph. Tr.* 1235 e Eur. *Hipp.* 820 e *El.* 979. Il sostantivo viene usato ad indicare persone, come qui per Polemone, *e.g.* in Aesch. *Eu.* 236, *Soph. Ai.* 373, Eur. *Tr.* 941 e Bato *Androphonos* fr. 2.5).

<sup>822</sup> Dell’aggettivo non ci restano altre occorrenze né in commedia né in tragedia, ma si trova, in età classica ed ellenistica, in Aeschin. 2.163 e nella poesia di Apollonio Rodio (IV 1047) e Callimaco (*Del.* 106).

<sup>823</sup> L’aggettivo è poi ripetuto da Carisio stesso nel lacunoso v. 924. Per la stessa spietatezza in *Mis.* 712 è definita βάρβαρος, λ[έ]ϊνὰ τις Cratea, che nutre un odio ingiustificato per il soldato che le ha dato tutto (si veda il cap. III 3.1a); come epiteto ingiurioso l’aggettivo è usato anche in *Sam.* 519 da Nicerato, che unisce il vocativo βάρβαρε a Θραξ, l’antonomasia per dissoluto e lascivo, per chiamare Moschione credendolo colpevole di aver sedotto Criside (cfr. Blume 1974, 203-204 *ad loc.*).



910<sup>824</sup>) e il riconoscimento di essere stato superbo (v. 922 σὺ δὲ τις ὑψηλὸς σφόδρα) nella sua convinzione di essere migliore, e rozzo e insensibile (v. 918 σκαιὸς ἀγνώμων τ' ἀνὴρ). Carisio presenta quest'ultima descrizione come un rimprovero rivolto dal suo δαιμόνιον (una sorta di personificazione della propria coscienza)<sup>825</sup>, che lo fa riflettere sul differente comportamento adottato da lui e da Panfile a fronte della stessa situazione dicendogli, ai vv. 914-917: “ἀκούσιον γυναικὸς ἀτύχημ' οὐ φέρεις, / αὐτὸν δὲ δείξω σ' εἰς ὅμοι' ἐπταικότα, / καὶ χρήσεται αὐτῇ σοὶ τότ' ἠπίως, σὺ δὲ / ταύτην ἀτιμάζεις” [“non tolleri uno sbaglio involontario di tua moglie, ma io ti dimostrerò che sei caduto nello stesso errore, però lei ti tratta con affetto, mentre tu la disprezzi”]. Lo stesso parallelismo nella situazione e la diversità della condotta dei due erano stati evidenziati ai vv. 894-898 riportati da Onesimo: “ἐγὼ [...] ἀλιτήριος” [...] / [...] “τοιούτον ἔργον ἐξειργασμένος / αὐτὸς γεγρονώς τε παιδίου νόθου πατήρ / οὐκ ἔσχον οὐδ' ἔδωκα συγγνώμης μέρος / οὐθὲν ἀτυχούση ταῦτ' ἐκείνη [...]” (“Sono io l'empio' [...] ‘pur avendo fatto una tale azione e pur essendo diventato padre di un bastardo, non hai sentito né hai dimostrato un briciolo di indulgenza nei confronti di lei che ha sofferto la stessa sventura”). La *mulier* Panfile viene dunque presentata come un modello di comportamento dal marito<sup>826</sup>, che ne ripete anche ammirato le parole dette al padre sul matrimonio come condivisione della sorte dello sposo: i vv. 920-922 di Carisio (κοινωνὸς ἦκειν τοῦ βίου / κ]οὺ δεῖν τ'ἀτύχημ' αὐτὴν φευγεῖν / [τὸ συμβ]εβη[κ]ός) sono infatti una chiara ripresa dei vv. 816-817 (ἀπολεῖθ' οὗτος, εἴτ' αὐτῇ [φύγ]ω / διὰ τοῦτο;) e 820 (κοινωνὸς ἦλθον το[ῦ βί]ου κα[ὶ] τῆς τ[ύ]χης) della ῥήσις di Panfile<sup>827</sup>. Inoltre, Carisio presenta la propria paternità di un figlio illegittimo come un errore involontario, un ἀτύχημα, piuttosto che come un'ingiustizia commessa con consapevolezza (ἀδίκημα)<sup>828</sup> definendosi [ἀ]τυχής al v. 918; allo stesso modo chiama Panfile ἀτυχούση al v. 898 e parla della sua maternità come di un ἀκούσιον ἀτύχημα al v. 914<sup>829</sup>. Si tratta

<sup>824</sup> ἐγὼ τις ἀναμάρτητος, εἰς δόξαν βλέπων / καὶ τὸ καλὸν ὅ τι πότε ἔστι καὶ ταισχρὸν σκοπῶν, / ἀκέραιος, ἀνεπίπληκτος αὐτὸς τῷ βίῳ (“Io, uno che non sbaglia mai, attento alla sua reputazione e che valuta cosa è virtuoso bene e cosa è disonorevole, una persona integra, irreprensibile in tutta la vita”). Il v. 910 ricorda le parole dell'onesto αὐτουργός di Eur. *Or.* 922, che può invece affermare di condurre un ἀκέραιον ἀνεπίπληκτον [...] βίον; probabilmente si tratta di una reminiscenza inconsapevole (cfr. Wilamowitz 1925, 99, seguito da Barigazzi 1965, 110, Sandbach 1970, 133 e Ferrari 2001, 975-976).

<sup>825</sup> Sulla funzione del δαιμόνιον e i precedenti letterari di un dialogo come questo vd. Furley 2009, 235-237.

<sup>826</sup> Cfr. anche il breve commento di Dutsch - Konstan 2013, 62 su questo «remarkable moment of self-awareness in a man».

<sup>827</sup> L'idea del coniuge come κοινωνός della vita e della sorte è espressa negli stessi termini in altri passi di prosa (cfr. e.g. Plut. *Coniug. praec.* 138c) e poesia (cfr. e.g. Eur. *Med.* 1361). Cfr. anche *infra*, nell'ambito del confronto tra la ῥήσις di Panfile, l'adesp. com. fr. 1000 e le scene iniziali dello *Stichus* di Plauto.

<sup>828</sup> Il significato più proprio di questi vocaboli nell'etica peripatetica è già stato illustrato nei capp. II 3.2a e c; ricordiamo invece qui l'inc. fab. fr. 688 di Menandro in cui si indica nella presenza di casualità o di una scelta consapevole la differenza tra sventura e azione ingiusta: ἀτύχημα κἀδίκημα διαφορὰς ἔχει / τὸ μὲν διὰ τύχην γίνεται, τὸ δ' αἰρέσει.

<sup>829</sup> L'equiparazione degli errori di Panfile e Carisio sotto la comune definizione di ἀτύχημα ha fatto dibattere gli studiosi, che hanno proposto interpretazioni di segno opposto fin dai primi commenti a questi versi (per le varie posizioni cfr. Konstan 1994, 220-222). Da un lato, infatti, Fossataro 1915, 305 (rifacendosi a Stavenhagen 1910, 581) ha riconosciuto nell'uguaglianza tracciata da Carisio tra sé e la moglie una «tesi femminista», perché l'errore della moglie non viene valutato diversamente da quello del marito (su questa lettura cfr. anche Blanchard 1983, 334 con n. 9); dall'altro lato, Wilamowitz 1925, 100 *ad* v. 537 ha colto il vantaggio che il marito trae dall'equiparazione tra la sua azione di stupratore e la sorte di stuprata subita dalla moglie e ha descritto la

della stessa prospettiva in cui Panfile ha posto i fatti nella sua replica al padre, dicendo di non aver commesso alcuna ingiustizia (v. 807 μηδὲν ἠδίκησά[ν]) e distinguendosi dalle donne che invece sbagliano (v. 808 ἀμαρτούσας ἐώμεν)<sup>830</sup>, e poi respingendo l'accusa del padre della colpevolezza di

---

concezione esposta da Carisio come «sehr im Sinne des Mannes gedacht». Per comprendere l'ottica di Carisio (e di Menandro) è necessario considerare che, parificando la sua 'sventura' e quella della moglie, Carisio sta di fatto limitando il discorso alla nascita di un figlio illegittimo, senza tenere in considerazione la differenza sul piano delle responsabilità delle azioni che hanno portato a tale nascita, ovvero la violenza passivamente subita da Panfile da un lato e quella da lui inflitta attivamente stuprando una donna dall'altro. L'omissione di questa differenza è stata rimarcata dagli studiosi, che, più di recente, vi hanno spesso letto l'applicazione di una sorta di astuta strategia da parte del marito (cfr. tra gli altri Gomme - Sandbach 1973, 362 *ad v.* 898, 364 *ad v.* 915, Rosivach 1998, 31-32, Martina 2000b, 492 *ad v.* 898 e Gutzwiller 2012, 73-74). Gutzwiller in particolare sostiene che molti spettatori avranno colto il trucco retorico con cui Carisio oscura la differenza tra il suo ἀμάρτημα e l'ἀτύχημα di Panfile, e crede che ai loro occhi il discorso di Carisio abbia rivelato «once again and even more clearly, his wife's fundamental moral superiority» [p. 74]); di opinione opposta rispetto a questi studiosi è Kiritsi 2017, 92, la quale sostiene che Carisio sia realmente incapace di realizzare la differenza tra l'essere vittima o l'agente di uno stupro. A nostro giudizio, tuttavia, si può mettere da parte la questione della tattica (o dell'ingenuità) di Carisio, per rilevare alcuni aspetti di portata più ampia. In primo luogo va osservato con Konstan 1994, 222-223 (= 1995, 146-147) che il momento in cui egli apprende che sia la moglie che lui stesso hanno avuto un νόθος, senza sapere che si tratta del medesimo bambino, rappresenta il vertice dell'intreccio della commedia, e il riconoscimento della parità delle due situazioni da parte di Carisio gli permette di instaurare un confronto tra il proprio comportamento e quello di Panfile che costituisce l'apice della riflessione morale del dramma. In secondo luogo, riteniamo inoltre che sia più opportuno sottolineare come sia in sintonia con la poetica di Menandro focalizzare l'attenzione dei personaggi coinvolti, e di conseguenza anche degli spettatori, sul piano della possibilità di scegliere come comportarsi di fronte a un dato fatto: infatti, ponendo Panfile e Carisio sullo stesso piano, ovvero la necessità di affrontare la nascita di un figlio illegittimo del coniuge, il poeta ritrae la prima come lodevole dal punto di vista morale per aver fatto la scelta giusta (perdonare il marito) a differenza del secondo e mostra anche come quest'ultimo possa compiutamente riscattarsi e meritare effettivamente il perdono della moglie dimostrando di riconoscere l'errore commesso e di essere deciso a lottare con il padre perché lei rimanga con lui (vd. le ultime parole di Carisio riportate *infra*). Infine, è corretta l'osservazione di Konstan 1994, 223-224 (= 1995, 148) (e cfr. anche Omitowoju 2012, 178-179) per cui se ciò che dà avvio alla soluzione del dramma è il rendersi conto, da parte di Carisio, che la sventura della nascita di un νόθος è capitata anche a lui, è logico ritenere che il motivo del suo allontanamento dalla moglie era stata la scoperta che Panfile aveva dato alla luce un figlio illegittimo, e non quella del fatto che era stata stuprata prima del matrimonio.

<sup>830</sup> Mentre è chiaro che con μηδὲν ἠδίκησά Panfile sta parlando di sé nell'ottica del padre (secondo il quale lei non avrebbe nessuna colpa nella condotta del marito), gli studiosi si arrovellano nel tentativo di identificare il referente di ἀμαρτούσας, "quelle che sbagliano" (sulle varie letture proposte ha fatto il punto Bathrellou 2014, 72-73). Piuttosto che un riferimento ad Abrotono (e alle etere come lei), crediamo che il participio sia una menzione in generale delle donne che hanno avuto un figlio illegittimo. Non solo, infatti, il plurale si spiega come riferimento a un'intera categoria più che a un singolo personaggio, ma anche il significato stesso del verbo, "sbagliare", si confà non tanto alle etere che vengono pagate proprio per avere una relazione con gli uomini (anche sposati), quanto alle mogli che tradiscono il marito, alle quali si contrappone l'immagine della moglie irreprensibile μηδὲν ἠδίκησά che secondo Smicrine è incarnata da Panfile. Con l'accenno a queste ἀμαρτούσαι Panfile si riaggancerà, come ipotizza anche la Bathrellou, a una precedente affermazione del padre, replicando di voler lasciare fuori tali donne dalla discussione perché la loro situazione non corrisponde alla sua. In quest'ottica non convince del tutto l'idea di Martina 2000b, 452-453 *ad v.* 808 e Furley 2009, 221 *ad vv.* 807-808 (accennata anche da Römer 2012a, 119 *ad v.* 23) che menzionando le donne che hanno fatto qualcosa di sbagliato Panfile stia velatamente alludendo a se stessa senza che il padre se ne avveda; a questa lettura si può infatti obiettare che la nascita di un figlio illegittimo in seguito a uno stupro prima del matrimonio non è mai

Carisio (vv. 809-810 αἴτιον τοῦτον τίθης; / [ . . . . οὐ]δὲν αἰσχρόν<sup>831</sup>). Lo sbaglio che Carisio riconosce di aver commesso e di cui si pente nel confronto che instaura con le scelte fatte dalla moglie non sono dunque né lo stupro<sup>832</sup> né l'aver avuto un figlio illegittimo, bensì l'essere stato incapace di perdonare la γυνή, lasciandosi allontanare da casa dall'orgoglio invece di far prevalere l'affetto e restare. Con questa realizzazione ha avvio la λύσις dei nodi della vicenda drammatica, e il riconoscimento di Carisio del comportamento di Panfile come il paradigma su cui anche lui avrebbe dovuto configurare la sua condotta è la chiave della riconciliazione della coppia. Tale intento si afferma infatti in chiusura del monologo del giovane con il proponimento, prima ancora che si scopra che il bambino è in realtà figlio suo e di Panfile, di dire chiaro e tondo a Smicrine di non cercare di imporsi sulla figlia, perché “mia moglie non andrà da nessuna parte”: [ἐρ]ῶ διαρρήθην “ἐμοὶ σύ, Σμικρίνη, / [μὴ] παρέχεε πράγματ’, οὐκ ἀπολείπει μ’ ἢ γυνή. / τί σὺνταράττεις καὶ βιάζῃ Παμφίλῃν; / [τ]ῆ σ’ αὖ βλέπω ‘γώ;” (vv. 929-932).

### **Panfile, la *mulier* dell'adesp. com. fr. 1000 e le spose dello *Stichus* di Plauto**

Panfile non è il solo personaggio della Commedia Nuova a essere caratterizzato come γυνή fedele al marito e ai suoi doveri di moglie. Infatti, la situazione scenica in cui si trova la sposa degli *Epitrepontes*, ovvero l'ἀγών con il padre che vorrebbe lasciasse il marito, le posizioni opposte da loro sostenute a riguardo, la lunga ῥήσις in cui lei argomenta a sostegno delle sue idee e i moduli retorici di cui fa consapevole uso si trovano anche nell'adesp. com. fr. 1000<sup>833</sup>, battezzato da Körte *mulieris oratio*<sup>834</sup>. La vicenda in cui, per quanto possiamo ricostruire, si inserisce questo discorso è pienamente integrabile nel mondo 'borghese' della Commedia Nuova, e il frammento è stato legittimamente accostato a Menandro sia in virtù del contenuto che della padronanza delle tecniche dell'argomentazione retorica dimostrata dalla *mulier loquens* in una ῥήσις femminile che per ora ha, anche quanto a lunghezza, un parallelo comico solo nel discorso di Panfile. Riportiamo il testo completo dell'*oratio* al fine di proporre un confronto tra i due discorsi focalizzato sulle

---

presentata come un ἀμάρτημα (una βλάβη compiuta con un certo grado di intenzionalità, cfr. n. 394), bensì come un ἀτύχημα.

<sup>831</sup> Si noti che poco dopo Panfile definirà invece αἰσχρόν l'esortazione del padre a fuggire dal marito (vv. 814-816): sono questo consiglio e le accuse di Smicrine ad essere inopportune e vergognose, non le azioni del marito.

<sup>832</sup> Ben diversa è la reazione del giovane Moschione nella *Samia*, che si vergogna (v. 67 αἰσχύνομαι τὸν πατέρα) di raccontare al padre di aver violentato Plangone (cfr. cap. III 3.1b).

<sup>833</sup> I suoi quarantaquattro trimetri giambici sono contenuti nel papiro Paris, Louvre 7171+7172, noto come papiro Didot dal nome del primo possessore. Sul contenuto del papiro (senza considerare il problema dell'individuazione della funzione dell'antologia, per cui si veda la n. seguente e in parte anche *infra* in questo capitolo), sul dossier di testi a cui esso appartiene e sui suoi scriventi si vedano in particolare Thompson 1987, 105-112; 2012<sup>2</sup>, 234-244 (sugli interessi culturali degli scriventi del papiro Didot che emergono dagli altri testi del dossier del Serapeo di Menfi), Legras 2011, 214-252 (con una rassegna del dossier), Visentini 2012-2013, 102-103, Pordomingo 2010, 57-66 (= Fernandez Delgado - Pordomingo 2017, 437-444); 2013a, 259-275, Del Corso 2014, 289-309 (sugli scriventi e i vari papiri del dossier), Stama 2017, 1-13, 20-31 e Bonollo 2019b, 245-249.

<sup>834</sup> L'affinità tra i due testi è confermata anche dal fatto che prima della scoperta dei frammenti papiracei che ha portato alla luce il vero testo della ῥήσις di Panfile alcuni studiosi avevano ipotizzato che il fr. 1000 contenesse proprio la risposta di Panfile a Smicrine (così Robertson 1922, 106, 108-109; 1926 con l'appoggio di Jensen 1927, 6, 10-11; 1929, XXVI-XXVII, Barigazzi 1955b, 267, 278-326 e Edmonds 1961, 1040-1141 n. 4).

caratterizzazioni delle due *mulieres loquentes*; non ci inoltreremo invece qui nella *vessata quaestio* della paternità del frammento, che abbiamo affrontato in Bonollo 2019b<sup>835</sup>.

ὦ πάτερ, ἐχρῆν μὲν οὖς ἐγὼ λόγους λέγω  
τούτους λέγειν σε· καὶ γὰρ ἀρμόττει φρονεῖν  
σέ μᾶλλον ἢ 'μέ καὶ λέγειν ὅπου τι δεῖ.  
ἐπεὶ δ' ἀφήκας, λοιπὸν ἐστ' ἴσως ἐμέ  
ἐκ τῆς ἀνάγκης τά γε δίκαι' αὐτὴν λέγειν. 5  
ἐκεῖνος εἰ μὲν μείζον ἠδίκηκέ τι,  
οὐκ ἐμέ προσήκει λαμβάνειν τούτων δίκην·  
εἰ δ' εἰς ἔμ' ἠμάρτηκεν, αἰσθέσθαι μ' ἔδει.  
ἀλλ' ἀγνοῶ δὴ τυχὸν ἴσως ἄφρων ἐγὼ  
οὔσ', οὐκ ἂν ἀντείπαιμι· καίτοι γ', ὦ πάτερ,  
εἰ τᾶλλα κρίνειν ἐστὶν ἀνόητον γυνή,  
περὶ τῶν γ' ἑαυτῆς πραγμάτων ἴσως φρονεῖ.  
ἔστω δ' ὁ βούλει· τοῦτο τί μ' ἀδικεῖ; λέγε.  
ἔστ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ κείμενος νόμος,  
τῷ μὲν διὰ τέλους ἦν ἔχει στέργειν αἰεί, 15  
τῇ δ' ὅσ' ἂν ἀρέσκη τάνδρῖ, ταῦτ' αὐτὴν ποιεῖν.  
γέγονεν ἐκεῖνος εἰς ἔμ' οἶον ἠξίου  
ἐμοὶ τ' ἀρέσκει πάνθ' ἃ κἀκεῖνω, πάτερ.  
ἀλλ' ἔστ' ἐμοὶ μὲν χρηστός, ἠπόρηκε δέ·  
σὺ δ' ἀνδρὶ μ', ὡς φῆς, ἐκδίδως νῦν πλουσίῳ 20  
ἵνα μὴ καταζῶ τὸν βίον λυπουμένη.  
καὶ ποῦ τοσαῦτα χρήματ' ἔστιν, ὦ πάτερ,  
ἃ μᾶλλον ἀνδρὸς εὐφρανεῖ παρόντα με;  
ἢ πῶς δίκαιόν ἐστιν ἢ καλῶς ἔχον  
τῶν μὲν ἀγαθῶν με τὸ μέρος ὧν εἶχεν λαβεῖν, 25  
τοῦ συναπορηθῆναι δὲ μὴ λαβεῖν μέρος;  
φέρ' ἐὰν ὁ νῦν με λαμβάνειν μέλλων ἀνὴρ  
(ὃ μὴ γένοιτο, Ζεῦ φίλ', οὐδ' ἔσται ποτέ,  
οὐκουν θελοῦσης οὐδὲ δυναμένης ἐμοῦ)  
ἂν οὗτος αὐθις ἀποβάλλῃ τὴν οὐσίαν, 30  
ἐτέρῳ με δώσεις ἀνδρὶ; κἄτ' ἐὰν πάλιν  
ἐκεῖνος, ἐτέρῳ; μέχρι πόσου τὴν τῆς τύχης,  
πάτερ, δὲ λήψει πείρα ἐν τῷ 'μῷ βίῳ;  
ὅτ' ἦν ἐγὼ παῖς, τότε σ' ἐχρῆν ζητεῖν ἐμοὶ  
ἀνδρ' ᾧ με δώσεις· σὴ γὰρ ἦν τότε αἴρεσις. 35  
ἐπεὶ δ' ἄπαξ ἔδωκας, ἤδη 'στίν, πάτερ,

<sup>835</sup> Alle pp. 249-258, a cui rimandiamo anche per un quadro sulle varie opinioni sostenute dagli studiosi, per la questione della destinazione d'uso del papiro che contiene il frammento e per la bibliografia.

ἔμὸν σκοπεῖν τοῦτ', εἰκότως· μὴ γὰρ καλῶς  
κρίνας' ἔμαυτῆς τὸν ἴδιον βλάψω βίον.  
ταῦτ' ἔστιν. ὥστε μὴ με, πρὸς τῆς Ἑστίας,  
ἀποστερήσης ἀνδρὸς ᾧ συνώκισας·  
χάριν δικαίαν καὶ φιλόανθρωπον, πάτερ,  
αἰτῶ σε ταύτην. εἰ δὲ μὴ, σὺ μὲν βία  
πράξεις ἃ βούλει, τὴν δ' ἐμὴν ἐγὼ τύχην  
πειράσομ' ὡς δεῖ μὴ μετ' αἰσχύνης φέρειν.

40

Padre, le parole che sto per dire  
avresti dovuto dirle tu; e infatti sarebbe opportuno  
che tu fossi più assennato di me e parlassi quando è necessario.  
Ma visto che tu hai trascurato di farlo, forse non resta altro che sia io  
stessa, necessariamente, a dire le cose giuste.  
Se lui ha commesso un crimine assai grave,  
non spetta a me punirlo per questo;  
se invece ha fatto un torto a me, dovrei essere io ad accorgermene.  
Ma forse sbaglio io che sono una sciocca,  
non posso negarlo; eppure, padre,  
se in generale una donna non è in grado di giudicare,  
nelle questioni che la riguardano è possibile che abbia buon senso.  
Ma immaginiamo sia come vuoi tu: dimmi, qual è l'ingiustizia che commette contro di me?  
C'è una norma che vale per marito e moglie:  
l'uomo deve voler bene alla moglie per tutta la vita, sempre,  
mentre la donna deve assecondare il marito in ogni desiderio.  
Lui si è comportato nei miei confronti come mi aspettavo  
e a me, padre, è gradito tutto ciò che piace a lui.  
Ed è buono con me, anche se ora è povero;  
tu, a quanto dici, vuoi ora darmi in sposa a un uomo ricco,  
perché io non viva nella sofferenza.  
Eppure dove si trovano ricchezze tanto grandi, padre,  
da rendermi più felice di mio marito?  
E come potrebbe essere giusto o corretto  
che io abbia preso parte alle sue fortune,  
ma non condivida le sue difficoltà?  
Poniamo il caso che l'uomo che ora è disposto a sposarmi  
(cosa che non accada mai, Zeus diletto, né mai accadrà,  
comunque non per mia volontà né finché avrò forza di resistere)  
perda a sua volta i suoi beni,  
mi dai in moglie a un altro? E se lo stesso  
capita a questo, a un altro ancora? Fino a che punto,

padre, metterai alla prova la fortuna nella mia vita?  
 Quando ero una ragazzina, allora avresti dovuto cercarmi  
 l'uomo a cui darmi in sposa: a quel tempo, infatti, la scelta era tua.  
 Ma poiché mi hai già fatta sposare una volta, ormai, padre,  
 spetta naturalmente a me decidere cosa fare; infatti se non valuto bene  
 sarò io a danneggiare la mia stessa vita.  
 Così stanno le cose. Per cui, in nome di Estia, non  
 privarmi dell'uomo a cui mi hai dato in moglie;  
 è un favore giusto e umano, padre,  
 quello che ti chiedo. Altrimenti, tu potrai ottenere ciò che vuoi  
 con la forza, mentre io cercherò  
 di sopportare la mia sorte con dignità.

Con Panfile la *mulier loquens* di questo frammento certamente condivide la caratterizzazione linguistico-stilistica di stampo retorico in cui discute del proprio matrimonio col padre. La moglie apre infatti il discorso applicando dei ricorrenti *topoi* retorici: la presentazione del proprio intervento come volto a colmare una lacuna lasciata dall'interlocutore nella sua precedente trattazione (vv. 1-2 ἐχρῆν μὲν οὐς ἐγὼ λόγους λέγω / τούτους λέγειν σε e 4-5 ἐπεὶ δ' ἀφήκας, λοιπόν ἐστ' ἴσως ἐμέ / [...] λέγειν)<sup>836</sup>, la dichiarazione che il suo oggetto saranno τὰ δίκαια (v. 5)<sup>837</sup> e il riconoscimento della naturale superiorità intellettuale del padre (vv. 2-3 καὶ γὰρ ἀρμόττει φρονεῖν / σὲ μάλλον ἢ 'μέ)<sup>838</sup>. Non manca, inoltre, l'applicazione della strategia della falsa modestia per cui la γυνή ammette di essere una sciocca (vv. 9-10 ἀλλ' ἀγνοῶ δὴ τυχὸν ἴσως ἀφρων ἐγὼ / οἶσ', οὐκ ἂν ἀντεῖμαιμι)<sup>839</sup> e si richiama al *topos* della morale greca dell'inferiorità delle donne nel φρονεῖν (v. 11 [...] κρίνειν ἐστὶν ἀνόητον γυνή)<sup>840</sup>; tale concessione è però subito rettificata dalla rivendicazione della competenza delle donne nelle questioni che le riguardano (v. 12 περὶ τῶν γ' ἑαυτῆς πραγμάτων ἴσως φρονεῖ). La *mulier* si addentra poi nell'argomentazione, adottando la tecnica dell'assunzione del punto di vista dell'avversario (v. 13 ἔστω δ' ὁ βούλει)<sup>841</sup>, la stessa che sfruttano anche Glicera in *Per.* 710-713 (mediante la formulazione di domande alle quali ribatte) e Panfile in *Epitr.* 816-819 (riprendendo le parole del precedente discorso del padre). Nei versi seguenti la moglie afferma la legittimità e la normalità della sua volontà di restare col marito facendo leva su altri *topoi* della morale greca: ai vv. 14-16 si appella al νόμος universalmente

<sup>836</sup> Simili accuse di discorsi giusti 'mancati' si trovano in Eur. *IA.* 1196, in cui Clitemnestra dice al marito: δὴν χρῆν δίκαιον λόγον ἐν Ἀργείοις λέγειν, e in Ter. *Adelph.* 674-675, in cui Eschino parla al padre, come nel nostro passo, facendogli notare: *haec, mi pater / te dicere aequom fuit et id defendere.*

<sup>837</sup> Cfr. e.g. Dem. 57.1 πειράσομαι τἀληθῆ καὶ τὰ δίκαια λέγων, ὧ ἄνδρες δικασταί, δεῖξαι [...].

<sup>838</sup> Secondo l'interpretazione proposta per i lacunosi vv. 803-804 anche Panfile sfrutterebbe questa strategia retorica all'inizio della sia ῥήσις.

<sup>839</sup> Sul procedimento retorico per cui si concede qualcosa all'avversario cfr. e.g. Dem. 23.187-188 παρῆν ὅτε τούτων ἡξιούτο, καὶ οὐκ ἀντεῖπον· ὁμολογῶ.

<sup>840</sup> Tra le innumerevoli attestazioni di questo *topos*, per cui rimandiamo anche ai passi citati da Dover 1974, 99, citiamo e.g. Xen. *Symp.* 2.9 (ἡ γυναικεία φύσις [...] γνώμης δὲ καὶ ἰσχύος δεῖται) e Eur. *Hel.* 1049, in cui Elena prega Menelao di ascoltarla se si ammette che anche una donna possa dire una cosa saggia (ἀκουσον, ἦν τι καὶ γυνὴ λέξει σοφόν).

<sup>841</sup> Cfr. e.g. Dem. 19.332 ἔστω γὰρ πάντ' ἀληθῆ λέξιν περὶ αὐτοῦ τουτονί.

accettato della sottomissione della moglie al volere dello sposo (per cui vd. *infra*) e nelle domande retoriche dei vv. 22-23 e 24-26 ai temi della priorità dell'amore sulle ricchezze<sup>842</sup> e del matrimonio come condivisione di buona e cattiva sorte<sup>843</sup>. Al v. 27, invece, φέρει ἔάν introduce l'ipotetica approvazione della soluzione proposta dal padre<sup>844</sup> (ossia l'abbandono dell'attuale sposo per contrarre nuove nozze con un miglior partito), ma ne confuta l'efficacia con una *reductio ad absurdum* in cui la locutrice chiede se dovrebbe lasciare anche il secondo marito nel caso in cui si impoverisse e così via (vv. 30-32). Infine, dopo la perentoria conclusione dell'argomentazione ταῦτ' ἔστιν (v. 39)<sup>845</sup>, la γυνή chiude il discorso con una *captatio benevolentiae* declinata in una preghiera (non a caso nel nome della dea della casa Estia), in cui ribadisce al padre la giustizia e l'umanità del proprio desiderio di restare sposata col marito (vv. 41-42)<sup>846</sup>. Se da un lato l'articolata argomentazione retorica di questa *oratio* prova che anche altre giovani mogli della *Nea* fossero caratterizzate nei toni di Panfile, dall'altro si può notare che l'impostazione retorica del fr. 1000 è più rigida di quella del discorso della γυνή degli *Epitrepontes*<sup>847</sup>. L'*oratio*, infatti, è ripartita nelle *partes orationis* προοίμιον, πίστις e ἐπίλογος e si dipana in un'organizzata successione di argomenti introdotti da ipotetiche o concessive, è insistente la contrapposizione tra l'io della *persona loquens* e il tu del padre interlocutore, le correlative marcano perfette corrispondenze (e.g. vv. 14-16 ἔστ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ κείμενος νόμος, / τῷ μὲν [...] / τῇ δ' [...]), concetti e termini sono ripetuti (rispettivamente, e.g., ai vv. 1-5 e 16-18) e percorre tutto il discorso il contrasto tra gli opposti del campo semantico della δίκη, ovvero tra l'ingiustizia che il marito avrebbe commesso secondo il padre e i giusti principi a cui la figlia si appella in difesa del suo matrimonio.

Ai fini dell'inserimento della caratterizzazione di Panfile nel quadro delle giovani *bonae mulieres* della Commedia Nuova, il confronto tra la sua ῥῆσις e quella del fr. 1000 sul piano del contenuto è ancora più eloquente di quello sul piano dello stile. In questa prospettiva è utile aggiungere un terzo termine di paragone al confronto, indirettamente riconducibile alla Commedia Nuova e a Menandro in particolare: le prime due scene dello *Stichus* di Plauto (vv. 1-154). La

<sup>842</sup> Cfr. e.g. Eur. *Med.* 598-599 con la replica di Medea alla rassicurazione di Giasone di sposare Glauce per salvare Medea stessa e dare ai loro figli fratelli di sangue reale: μή μοι γένοιτο λυπρὸς εὐδαίμων βίος / μηδ' ἄλβος ὅστις τῆν ἐμὴν κνίζοι φρένα.

<sup>843</sup> Per questo argomento cfr. i paralleli menzionati nella n. 827 e si veda *infra* sulla sua occorrenza sia nel fr. 1000 che nella ῥῆσις di Panfile. Per la formulazione di questa interrogativa retorica aperta da ἢ πῶς δίκαιόν ἐστιν si può confrontare e.g. Dem. 24.152 ἢ πῶς τοῦτον δίκαιόν ἐστι νόμον προσαγορεύειν [...].

<sup>844</sup> L'imperativo di φέρω con ἔάν si trova e.g. in Dem. 20.38 φέρ', ἔάν δὲ δὴ πέμψας ὡς ἡμᾶς ὁ Λεύκων ἐρωτᾷ, τί ἔχοντες ἐγκαλέσαι.

<sup>845</sup> Cfr. e.g. Dem. 4.19 ταῦτα μὲν ἐστὶν ἃ πᾶσι δεδόχθαι φημί δεῖν.

<sup>846</sup> Cfr. e.g. Lys. 55.2 αἰτήσομαι οὖν ὑμᾶς δίκαια καὶ ῥάδια χαρίσασθαι.

<sup>847</sup> Il rigore argomentativo del fr. 1000 è messo in luce anche da Bühler 1963, 348-349, Casanova 1997, 161 e Stama 2017, 18-19. Interrogandosi sulla compatibilità di tale impronta retorica con lo stile e la poetica menandrei, Casanova 1997, 161-162 percepisce il discorso della *mulier* come un'«argomentazione sofisticato-retorica» a cui manca «la grandezza dell'umanità menandrea» perché in esso alla comprensione e al perdono dimostrati da Panfile si sostituisce un atteggiamento aggressivo e di protesta (lo studioso ritiene infatti che la *mulieris oratio* sia un esercizio di scuola di rielaborazione della ῥῆσις di Panfile [cfr. anche Casanova 2014a e 11 Pordomingo 2013b, 146]). Invece, ponendo l'accento sui contenuti più che sullo stile, Körte 1926, 150, Körte - Thierfelder 1957, LXII e Gomme - Sandbach 1973, 724 colgono nell'*oratio* proprio un'umanità degna di Menandro.

commedia è posta in relazione al nostro commediografo nella sua didascalia, che indica la prima versione degli *Adelphoi* menandrei come il modello del poeta latino. Un'identificazione del fr. 1000 stesso con i versi originali degli *Adelphoi* è poco probabile<sup>848</sup>, ma le affinità di situazione e contenuto tra le battute delle sorelle Panfila e Panegiride che dialogano fra loro nella prima scena e con il padre Antifone nella seconda e le ῥήσεις di Panfile e della *mulier* del frammento sono notevoli e suggeriscono osservazioni interessanti. Riportiamo alcuni dei passi più significativi della conversazione tra padre e figlie:

- PANEG *credo ego miseram* 1  
*fuisse Penelopam,*  
*soror, suo ex animo,*  
*quae tam diu vidua*  
*viro suo caruit;*  
*nam nos eius animum*  
*de nostris factis noscimus, quarum viri hinc apsunt,*  
†*quorumque† nos negotiis apsantum, ita ut aequom est,* 5  
*sollicitae noctes et dies, soror, sumus semper.*
- PAMP *nostrum officium*  
*nos facere aequomst,*  
*neque id magis facimus*  
*quam nos monet pietas.*
- [...]
- PAMP [...] *sed hoc, soror, crucior,*  
*patrem tuom meumque adeo, unice qui unus*  
*civibus ex omnibus probus perhibetur,*  
*eum nunc improbi viri officio uti,*  
*viris qui tantas apsantibus nostris* 15  
*facit iniurias inmerito*  
*nosque ab eis abducere volt.*  
*haec res vitae me, soror, saturant,*  
*haec mihi dividiae et senio sunt.*

<sup>848</sup> L'ipotesi che il fr. 1000 appartenga agli *Adelphoi I* e rappresenti il modello dell'inizio dello *Stichus* è sostenuta da Lucas 1938, Webster 1960<sup>2</sup>, 140, Petersmann 1973, 25-26 e Petrone 1976 (= 2009). Le affinità si limitano tuttavia ad alcuni dei principi enunciati dalle due *probae mulieres*. Per il resto, la commedia plautina prevede infatti due mogli e una struttura drammaturgica diversa, in cui le battute qui citate sono ripartite in due scene, un dialogo tra le due sorelle seguito da un dialogo a tre che include il padre (Petrone 1977, 38 immagina infatti che Plauto abbia «'contaminato a distanza'»). Nello *Stichus*, inoltre, riflettendo le strategie tipiche della comicità plautina, il valore morale attribuito al matrimonio dalle due spose nelle risposte 'modello' date al padre è parte della tattica volta a spuntarla con lui mostrandosi remissive e rispettose, tattica esplicitamente illustrata al pubblico da Panegiride ai vv. 70-74: *exorando, haud adversando sumendam operam censeo: / gratiam per si petimus, spero ab eo impetrassere; / adversari sine dedecore et scelere summo haud possumus, / neque equidem id factura neque tu ut facias consilium dabo, / verum ut exoremus. novi ego nostros: exorablest.*





In primo luogo i tre *loci* comici condividono evidenti analogie nei termini generali della discussione e negli interlocutori: si confrontano padri e figlie, le seconde incitate dai primi a lasciare i mariti (in accordo con la procedura dell'ἀφάρσεις<sup>849</sup>) perché ingiusti nei loro confronti e in una situazione economica non più propizia. Tutte le spose sono però decise a restare insieme ai coniugi<sup>850</sup>. Scendendo più nel dettaglio, in tutti e tre i passi le *mulieres* affermano la solidità della relazione che le lega ancora ai mariti, a prescindere dalle difficoltà che si trovano ora ad affrontare: la moglie del fr.

---

<sup>849</sup> Su questa pratica del diritto attico, sulle ragioni per cui i padri la adottano, sul suo funzionamento, sulla sua percezione sociale e sul rapporto con l'*abductio* del diritto romano rimandiamo agli studi, ancora validi, di Paoli 1956, 238-242 e Lewis 1982, che includono *Epitrepontes*, Dem. 41 (*Contra Spudiam*), *Stichus* e *Rhetorica ad Herennium* (per cui vd. n. seguente). In particolare, Paoli inserisce l'illustrazione dell'ἀφάρσεις nella sua argomentazione a sostegno della ripresa delle prime scene dello *Stichus* dall'originale menandro, senza dover immaginare che siano frutto esclusivamente dell'invenzione del poeta latino che avrebbe rappresentato l'istituzione giuridica dell'*abductio*; Lewis commenta i passi menzionati sottolineando la piena legalità dell'azione paterna: «the Attic law invested a father with an absolute right of *aphairesis*» (p. 178). Sull'ἀφάρσεις come via alternativa (rispetto all'azione del marito o della moglie) con cui era il padre a poter ottenere il divorzio concorda la maggior parte degli studiosi (oltre ai due citati, cfr. Harrison 1968, 30-32, Todd 1993, 214-215, Cohn-Haft 1995, 5, Noreña 1998, 6, 14-15, Phillips 2013, 140 e Martina 2016, I, 102-105), sebbene le fonti non permettano di precisarne i termini giuridici e le modalità tanto quanto nei casi di ἀποπέμψις e ἀπόλειψις. Particolarmente scettico è Rosivach 1984, 222-230, il quale sottolinea come in effetti in nessuno di questi *loci* letterari il padre stia compiendo una vera e propria azione legale a cui si possa attribuire il nome, peraltro mai attestato, di ἀφάρσεις, bensì soltanto un'azione psicologica, in quanto si trova a dover persuadere la figlia a divorziare, convincendola cioè, secondo lo studioso, a esercitare il suo diritto di ἀπόλειψις (l'analisi di Rosivach sui passi letterari è stata accolta con favore dagli altri studiosi, a prescindere dall'effettiva esistenza dell'ἀφάρσεις paterna, cfr. e.g. Cohn-Haft 1995, 5). In realtà, però, il caso degli *Epitrepontes* potrebbe contenere anche la confutazione della teoria dello studioso: Panfile pone la questione del suo divorzio sul piano della retorica e chiede a Smicrine di convincerla con le parole per avere poi la possibilità di dissuaderlo dal farla divorziare parlando a sua volta, perché sa che altrimenti il padre può effettivamente portarla via dalla casa del marito; sembra confermarlo implicitamente Carisio, quando, alla fine del suo monologo nel IV atto, si dice pronto ad affrontare Smicrine per farlo desistere dall'imporsi sulla figlia con la forza: τί συνταράττεις καὶ βιάζῃ Παμφίλῃ; (v. 931). Tale effettiva facoltà del padre emerge chiaramente anche dalle ultime parole della *mulier* del fr. 1000, che si dichiara pronta a sopportare la sua sorte nel caso in cui il padre decida di opporsi alla sua volontà e di “ottenere ciò che vuole con la forza”: come Panfile, anche la γυνή del frammento può cercare di persuadere il padre a desistere dal farle lasciare il marito, ma non può impedire che eserciti il suo diritto di ἀφάρσεις. Infine, a riprova che questi fossero i rapporti di forza e le posizioni giuridiche di padre e figlia in merito a tale questione, l'affermazione di Smicrine ai vv. 657-658 è l'esplicita conferma che il padre avesse davvero il potere di riprendersi la figlia (e con lei anche la dote): κατὰ λόγον ἐξὸν ἀπιέναι τὴν θυγατέρα / λαβόντα (“è nei miei diritti che io mi riprenda la figlia e la porti via”). Alla luce di questi punti fermi nei due testi comici, troviamo più condivisibile, rispetto alla posizione di Rosivach, la conclusione ‘di compromesso’ di Urbanik 2016, 1056, per cui le fonti non contraddicono l'esistenza del diritto del padre di far divorziare la figlia, ma suggeriscono che l'azione del genitore dovesse essere intrapresa nell'interesse (si potrebbe aggiungere, tanto personale quanto economico) di lei.

<sup>850</sup> La situazione è la stessa nei versi di un dialogo tra padre e figlia sulla rinuncia al matrimonio di lei con un *improbus Cresphontes* che sono citati nella *Rhetorica ad Herennium* per esemplificare il procedimento retorico della *duplex conclusio* (II 24.38). Come hanno argomentato più studiosi, è probabile che anche tali versi appartenessero a una commedia piuttosto che al *Cresphontes* di Ennio (vd. Rosivach 1984, 216-217, Scafuro 1997, 308 n. 66 e Traill 2008, 215 n. 69).

1000 dice al padre che il marito è buono con lei anche se ora è povero (v. 19 ἀλλ' ἔστ' ἐμοὶ μὲν χρηστός, ἡπόρηκε δέ)<sup>851</sup>, negli *Epitrepontes* Panfile nega che i recenti avvenimenti possano indurla a lasciare Carisio con la domanda retorica ἀπολείθ' οὐτός, εἴτ' αὐτῇ [φύγ]ω / διὰ τοῦτο; (vv. 816-817) e nello *Stichus* Panfila dà particolare enfasi a questo punto dichiarando: “A me piace il mio pezzente: a ogni regina piace il suo re. Il mio cuore nella povertà è lo stesso che era nella ricchezza”. Nei versi successivi dei tre *loci* tali prese di posizione vengono presentate come la giusta condotta da seguire mediante l'affermazione del principio della validità del legame coniugale anche nella cattiva sorte dello sposo: la γυνή del fr. 1000 afferma infatti che non sarebbe δίκαιον né καλόν aver condiviso i momenti fortunati del marito, ma non essere ora disposta a partecipare delle sue difficoltà (vv. 24-26 ἢ πῶς δίκαιόν ἐστιν ἢ καλῶς ἔχον / τῶν μὲν ἀγαθῶν με τὸ μέρος ὧν εἶχεν λαβεῖν, / τοῦ συναπορηθῆναι δὲ μὴ λαβεῖν μέρος;), Panfile dichiara assurda l'idea di non curarsi più di Carisio nella sventura in quanto l'aveva sposato quando era agiato (vv. 817-819 πότερον ἡλθ[ον] εὐποροῦ[ντι] μὲν / συνευτυχίσουσ', ἂν [ἄπο]ρος δ' ἦ, μηκ[έτι] / αὐτῷ προῖδωμ'; ἄτοπον)<sup>852</sup> e, benché senza instaurare una correlazione tra la passata condivisione della fortuna e la presunta necessità di abbandonare lo sposo nelle avversità del presente, anche Panegiride esprime lo stesso principio in *Stich.* 136: “Non credo tu mi abbia dato in sposa al denaro, ma a un uomo”. Come già si accennava, le spose si stanno qui appoggiando a un *topos* della morale per cui possiamo citare, ad esempio, Eur. *Phrix.* fr. 823 Kann. in cui si riconosce: δίκαι' ἔλεξε· χρὴ γὰρ εὐναίῳ πόσει / γυναῖκα κοινῇ τὰς τύχας φέρειν αἰεὶ, e *Oidip.* fr. \*545a.5-6 Kann.<sup>853</sup> in cui una γυνή promette: σοὶ δ' ἔγωγε καὶ νοσοῦντι συννοσοῦσ' ἀνέξομαι / καὶ κακῶν τῶν σῶν ξυνοίσω, κοῦδὲν ἔσται μοι πικρόν. Il fr. 1000 e lo *Stichus* forniscono paralleli agli *Epitrepontes* anche per quanto riguarda l'affermato superamento dei torti subiti: in Menandro Panfile assicura a Smicrine che Carisio non ha fatto nulla di vergognoso (vv. 809-810 αἴτιον τοῦτον τίθης; / [ . . . οὐ]δὲν αἰσχρόν) e poi asserisce ἔπταικεν; οἶσω (v. 821); similmente la moglie del papiro ha bisogno che il padre le spieghi quale torto le abbia fatto il marito che lei non ha percepito al v. 13 (τοῦτο τί μ' ἀδικεῖ; λέγε) e al v. 18 afferma ἐμοὶ τ' ἀρέσκει πάνθ' ἃ κάκεινῳ; infine, nella commedia plautina Panfila ricorda alla sorella che “anche se i mariti sono cattivi e ci trattano come non dovrebbero, certo [...] è opportuno che strenuamente, con tutte le nostre forze, teniamo a mente qual è il nostro dovere (vv. 43-46)<sup>854</sup>. A prescindere dagli *Epitrepontes*, inoltre, si noti che come

<sup>851</sup> Ci allineiamo così all'interpretazione e alla resa di Pordomingo 2013a, 264; 2013b, 143. Stama 2017, 10, invece, legge la frase come una ripetizione da parte della *mulier loquens* dell'obiezione mossale dal padre: «però (tu dici) è giusto per me, ma è caduto in povertà».

<sup>852</sup> Al v. 820 ribadisce che sposandosi è venuta a condividere la vita e la sorte con il marito: κοινῶνδ' ἡλθον τοῦ βίου κα[ὶ] τῆς τύ[χη]ς.

<sup>853</sup> Sul frammento dell'*Oidipous* si veda Finglass 2017, 18-19 (la fonte, Clem. Alex. IV 20, cita i versi che sono stati riuniti nel fr. 545a di questa tragedia attribuendo i primi sei a Euripide e gli altri sei al genere tragico; la loro assegnazione all'*Oidipous* è perciò soltanto congetturale).

<sup>854</sup> Plauto mette in bocca quest'idea anche ai suoi personaggi di altre commedie: in *Men.* 788-789, di nuovo nell'ambito di un dialogo tra una figlia sposata e il padre, questo la ammonisce a essere accondiscendente con il marito domandando: *quotiens monstravi tibi, viro ut morem geras, / quid ille faciat, ne id observes, quo eat, quid rerum gerat?* (“Quante volte ti ho spiegato di fare come vuole tuo marito, di non indagare su cosa fa, dove va, di cosa si occupa?”); in *Cas.* 204-207 la *mulier* Mirrina rimbrotta l'amica Cleostrata: *tace sis, stulta, et mi auscultat. / noli sis tu illi advorsari; / sine amet, sine quod lubet id faciat, quando tibi nil domi deliquom est* (“Taci, sciocca, e ascoltami. Non opporti a lui: lascia che ami, lascia che faccia quello che gli pare, visto che in casa non ti manca niente”) e poi aggiunge: *insipiens, semper tu huic verbo vitato abs tuo viro.* [...] “*ei foras, mulier*” (“Stupida, non

la γυνή del frammento si richiama al νόμος per cui la moglie deve sempre assecondare il marito (vv. 14-16), in modo analogo Panegiride, nella scena seguente, eleva il concetto a principio universale, definendo *mulier sapientissima* colei che *aequo animo patietur sibi esse peius quam fuit* (v. 125)<sup>855</sup>. Tutti e tre i passi condividono infine la professione di obbedienza nei confronti del genitore<sup>856</sup>, alla cui volontà le figlie fanno di doversi rimettere: la sposa del fr. 1000 in chiusura promette che proverà a sopportare con dignità la sua sorte (vv. 43-44 τὴν δ' ἐμὴν ἐγὼ τύχην / πειράσομ' ὡς δεῖ μὴ μετ' αἰσχύνῃς φέρειν) se il padre deciderà di imporle il suo volere con la forza (vv. 42-43 σὺ μὲν βία / πράξεις ἂ βούλει), negli *Epitrepontes* Panfile invece premette di non voler fare nulla contro il volere di Smicrine (vv. 799-800 λέ[γω, π]ροθεμένη τοῦτο παντὶ τῷ λ[όγω,] / τό μ' [οὐ]δὲν ἄκοντος ποῆσαι σοῦ ποτ' ἄν) e nello *Stichus* Panegiride ammette che “alla fine dei conti sta tutto nel potere del padre; noi dobbiamo fare ciò che comandano i genitori” (vv. 53-54), e poi ribadisce: *pati / nos oportet quod ille faciat, cuius potestas plus potest* (vv. 68-69)<sup>857</sup>. Invece, un aspetto centrale nella ῥήσις di Panfile (su cui già il padre aveva concentrato l'attenzione) che non compare però né nell'*oratio* del fr. 1000 né nello *Stichus* è l'ostacolo costituito dall'etera Abrotono con cui vive il marito e con cui Panfile deve misurarsi (cfr. vv. 793-794 di Smicrine e 822-823 e 831 di Panfile). Più in generale, si osservi come la γυνή del frammento neghi *in toto* l'idea che il marito abbia commesso un errore (“se ha fatto un torto a me, io dovrei accorgermene” dice al v. 8), mentre Panfile ammette, al v. 821, che Carisio “è caduto” e che lei dovrà sopportarlo<sup>858</sup>.

---

devi permettere che tuo marito dica le famose parole [...] ‘Esci di qui, donna’ [vv. 209-212]). Il medesimo ragionamento per cui alla moglie conviene comportarsi in modo da non farsi cacciare dal marito e poter così continuare a godere dei privilegi della vita da sposata è proposto dal marito stesso, Menecmo I, alla moglie in *Men.* 120-122: *quando tibi ancillas, penum, / lanam, aurum, vestem, purpuram / bene praebeo nec quicquam egēs, / malo cavebis, si sapis: / virum observare desines* (“Poiché ti fornisco serve, cibo, lana, gioielli, vestiti, porpore e qualsiasi cosa desideri, evita di attirarti un male se sei assennata; smettiti di spiare tuo marito”).

<sup>855</sup> Il concetto è espresso in forma sentenziosa anche in Eur. *El.* 1052-1053 (γυναῖκα γὰρ χρὴ πάντα συγχωρεῖν πόσει, / ἢ τις φρενήρης) e *Oidip.* fr. 545 Kann. (πάσα γὰρ δοῦλη πέφυκεν ἀνδρὸς ἢ σώφρων γυνή).

<sup>856</sup> Si tratta di un altro diffusissimo *topos* della morale, per cui cfr. e.g. *Soph. Ant.* 635-636 e 639-640 (Emone dice al padre: πάτερ, σὸς εἰμι· καὶ σὺ με γνώμας ἔχων / χρηστὰς ἀπορβοῖς, αἷς ἔγωγ' ἐφέψομαι e Creonte approva le sue parole convenendo: οὕτω γὰρ, ὦ παῖ, χρὴ διὰ στέρνων ἔχειν, / γνώμης πατρῴας πάντ' ὀπισθεν ἐστάναι), *Men. inc. fab.* fr. 821.2-3 (ἐκέλευον [sc. τὸν πατέρα] οὐ δυνήσομαι / ἀδικῶν) e gli altri passi riportati da Dover 1974, 274.

<sup>857</sup> È significativo notare che le due sorelle risolvono l'antinomia tra i propri doveri di mogli e quelli di figlie anteponendo l'autorità paterna a quella dei mariti e rilevando in questo modo come tale discordanza sia soltanto apparente: esse sono tenute a restare sposate ai mariti perché è il padre che le ha date in spose a quegli uomini. Infatti dapprima, ai vv. 96-98, Panfila assicura il padre che nessuno sta a loro più a cuore di lui, dopo il quale vengono i mariti, *quibus tu vuluisti esse nos matres familias*; poi, su questa premessa, Panegiride replicherà all'accusa del padre di disubbidirgli che la loro obbedienza si manifesta proprio nel rifiuto di lasciare gli uomini ai quali il padre le ha sposate (v. 142). Su questo aspetto si veda anche Brescia 2007, 552-553.

<sup>858</sup> Limitatamente a quanto possiamo leggere e ricostruire oggi della ῥήσις di Panfile vi mancherebbero, rispetto ai due paralleli comici, l'affermazione da parte della *mulier* che il padre aveva la facoltà di decidere per lei prima delle nozze ma ora non più (per cui cfr. fr. 1000.34-35, *Stich.* 130-131 e anche i vv. 2-3 citati in *Rhet. ad Her.* II 24.38: *nam si improbum esse Chresphontem existimas, / cur me huic locabas nuptiis?*) e l'opposizione alla proposta del padre di sposarsi con un nuovo marito (per cui cfr. fr. 1000.27-32 e *Stich.* 51-52 e 138-140). Tali argomenti potrebbero in effetti essere toccati anche da Panfile (e da Smicrine prima di lei) nelle lacune che ci restano del suo discorso, ma per ora non è prudente integrarli nei suoi versi frammentari. Nel caso dei vv. 824-825, ad esempio, gli scarsi appigli testuali e l'assenza di un contesto certo nelle frasi che precedono non sembrano autorizzare una sicura accettazione nel testo della congettura, pur buona, che Gronewald 1986, 11-12

Comunque, come l'analogia del contesto narrativo del dialogo padre-figlia e, per le due ῥήσεις greche, l'ampio uso delle tecniche della retorica, così anche la presenza di passaggi e argomenti uguali in tutti e tre i testi confermano come sia opportuno leggere i tre *loci* come versioni del medesimo motivo comico del rifiuto della moglie di lasciare il marito nonostante la povertà e/o un'offesa subita<sup>859</sup>. Leggere il discorso di Panfile in questa prospettiva comparata e riconoscere così che esso è inserito in un episodio che ha altre occorrenze in commedia permette di apprezzare ancor più le peculiarità di questa versione menandrea della figura della *bona mulier*: nell'uso consapevole degli strumenti della retorica, nella manifestata fiducia nella funzione risoltrice del confronto verbale e della persuasione, ma anche nel tono sentito e nell'emergere dell'elemento dell'ironia tragica, e più in generale nell'incarnare la figura della moglie tradita, la caratterizzazione di Panfile si avvicina a quella di un'eroina euripidea.

### Panfile e l'*Andromaca* di Euripide

Seguendo questa direzione si può aggiungere un'altra prospettiva alla lettura della caratterizzazione di Panfile nella sua ῥήσις, dopo quella stilistica all'insegna della retorica euripidea e quella strutturale e contenutistica in continuità con un motivo comico. Il tema stesso oggetto della discussione tra padre e figlia, infatti, non è privo di echi euripidei, che il sapiente uso menandro della retorica nell'agone tra Panfile e Smicrine fa risuonare in modo particolare. Come Panfile, infatti, anche *Andromaca* nell'omonima tragedia si trova nella situazione di illustrare la propria idea di moglie virtuosa a un interlocutore che è invece portavoce di una visione meno accomodante, Ermione<sup>860</sup>. Proponiamo un percorso attraverso l'*Andromaca*, teso a evidenziare come la protagonista di Menandro, con le sue scelte e le sue riflessioni, potesse rievocare Euripide anche nei contenuti.

---

*ad vv.* 39-40 deve ricavare dal confronto con il fr. 1000: ἀλλ' εἰ μὲν ἕτερόν μ' εἶ[ς γάμον δώσεις ἐφ' ᾧ] / μὴδὲν ὀδυνηρόν μὴ[δὲ λυπηρόν παθεῖν] ("ma se mi dessi in sposa a un altro, da cui non patirei niente di spiacevole o doloroso"). La congettura è invece stampata a testo da Martina 1997, 88 (che in 2000, 458-459 *ad vv.* 824-828 propone integrazioni un po' diverse ma sulla stessa linea), Furley 2009, 66 (il quale tuttavia, nel comm. *ad loc.* [p. 222], manifesta dei dubbi sulla coerenza dell'apparente accettazione di Panfile dell'idea delle seconde nozze e la sua tanto ribadita determinazione a stare con Carisio) e Blanchard 2013, 114. Nei versi precedenti e seguenti, in realtà, Panfile sembra parlare di come la presenza dell'etera Abrotono cambierà la sua relazione col marito, riflettendo sul fatto che Carisio passerà il suo tempo con Abrotono in un'altra casa (vv. 822-823) e poi confutando l'idea che lei stessa verrà cacciata da loro (vv. 829-830). Questa parte finale del discorso della moglie parrebbe dunque focalizzata sul nuovo assetto di rapporti domestici dei tre personaggi, senza lasciare necessariamente spazio alla valutazione e alla confutazione dell'opportunità di sposare un altro uomo (le espressioni μὴδὲν ὀδυνηρόν e καλῶς ἔχει μοι τοῦτ[ο] potrebbero infatti riferirsi all'accettazione della situazione attuale da parte di Panfile).

<sup>859</sup> Trattano la scena come tipica Rosivach 1984, 212-218, Scafuro 1997, 314-315, 319 e Traill 2008, 213-219.

<sup>860</sup> Nell'*Andromaca* nel complesso Smicrine potrebbe avere un 'corrispettivo' anche nella figura di padre impersonata da Menelao, che adempie al suo stesso ruolo accorrendo in aiuto della figlia Ermione come suo alleato (vv. 370-371 θυγατρί [...] σύμμαχος καθίσταμαι) per liberarla dalla minaccia al suo matrimonio rappresentata da *Andromaca* e dal figlio di questa; similmente anche Smicrine si pone come colui che vuole salvare Panfile: al v. 713 la γυνή sta certamente riferendo la visione delle cose del padre quando usa il verbo σώζω dicendogli: ἀλλ' εἰ με σώζων τοῦτο μὴ πείσας ἐμέ ("ma se, salvandomi, non mi persuadessi di ciò"). La preoccupazione di Smicrine per lo sperpero del patrimonio da parte di Carisio lo rende però in tutto il tipico vecchio padre della Commedia Nuova ossessionato dal denaro e dalla dote. Sono questi, infatti, gli argomenti

Le posizioni che le due donne occupano in relazione a Neottolema, che stanno al centro del loro confronto, sono ben diverse: la prima è la sua schiava e gli ha dato un figlio, la seconda è la sua moglie legittima ma non riesce ad averne. Tuttavia, ἄγων λόγων in cui si confrontano ai vv. 159-268 poggia su due opposte idee del matrimonio e dei vincoli con cui esso lega i due coniugi. Da un lato, Ermione denuncia la sconvenienza della relazione del marito con la schiava e asserisce che l'uomo che vuole vivere onestamente si accontenta di avere una donna sola (vv. 177-180):

[...] οὐδὲ γὰρ καλὸν  
 δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἔν' ἡνίας ἔχειν,  
 ἀλλ' ἔς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν  
 στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλει.

Dall'altro, Andromaca replica ribadendo invece che “una moglie, anche se viene data in sposa a un marito cattivo, deve sopportarlo e non opporgli nel pensiero” (vv. 213-214):

χρὴ γὰρ γυναῖκα, καὶ κακῶ πόσει δοθῆ,  
 στέργειν, ἄμιλλάν τ' οὐκ ἔχειν φρονήματος<sup>861</sup>.

Affiancando poi la propria esperienza personale a tale principio affermato con fermezza sentenziosa, Andromaca ricorda come lei partecipasse agli amori di Ettore con le amanti quando Afrodite lo faceva cadere e fosse anche disposta ad allattare i suoi figli illegittimi. In questo modo, con la virtù, teneva legato a sé il marito (vv. 222-226):

ὦ φίλταθ' Ἐκτορ, ἀλλ' ἐγὼ τὴν σὴν χάριν  
 σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις,  
 καὶ μαστὸν ἤδη πολλακίς νόθοισι σοῖς  
 ἐπέσχον, ἵνα σοι μηδὲν ἐνδοίην πικρόν.

---

sempre al centro dei suoi discorsi, come dimostrano *e.g.* i vv. 127-131 e 134-139, in cui Smicrine fa letteralmente i conti in tasca al genero mettendo alla berlina le sue spese in vino ed etere (come sottolinea Cherestrato, rilevando l'eccessivo e ridicolo interesse per i soldi del vecchio, Smicrine “è informatissimo” [v. 138 [πέπυσ]τ' ἀκριβῶς οὐτοσί τὰ πράγματα] e “ha contato bene” [v. 140 εἶ] λελόγισται]), i vv. 686-687, in cui il padre sta elaborando la decisione di intervenire nel matrimonio della figlia e proclama: τοιγαροῦν, ὅπερ [γε δ]εῖ, / ἀποδιδότω τ[ῆ]ν προῖκα (“ebbene restituisca la dote, come è tenuto a fare”) e 749-751, in cui adduce anche nell'agone con la figlia l'argomento della dissipazione del patrimonio da parte di Carisio e le fa notare: τὴν πολυτέλειαν. Θεσμοφόρια δὲ τίθει, / Σκίρα δὲ τὸν ὄλεθρον τοῦ βίου καταμάνθανε. / οὐκ οὐκ ἀπόλωλεν οὐτος ὁμολογουμένως; (“lo sperpero. Calcola il doppio delle Tesmoforie, il doppio delle Scire; dilapida il patrimonio. Non è forse rovinato irrimediabilmente?”).

<sup>861</sup> L'opposizione tra tali posizioni, introdotta in questa scena all'inizio del dramma, attraversa tutta la tragedia ripresentandosi nella notazione moralistica del coro ai vv. 465-470 (οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν / οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους, / ἔριδας οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας. / μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις / ἀκοινῶ- / -νητον ἄνδρὸς εὐνάην) e di nuovo nel dialogo tra Ermione e Oreste, che la porterà via per restituirla al padre, verso la fine della tragedia. Qui, tuttavia, le posizioni si sono invertite, perché Oreste si fa portavoce dell'idea di Ermione che κακόν γ' [...] ἄνδρα δίσσ' ἔχειν λέχη (v. 909), mentre lei si è ormai resa conto di essersi “lasciata gonfiare da un vento di follia” e riconosce come fosse futile preoccuparsi degli amori del marito quando aveva tutto ciò che le serviva, ossia mezzi, il comando della casa e il diritto di essere l'unica a poter generare figli legittimi: ἐξηνεμάθη μωρία. τί γὰρ μ' ἐχρήν / πόσιν φυλάσσειν, ἦ παρῆν ὄσων ἔδει; / πολὺς μὲν ὄλβος, δωμάτων δ' ἠνάσσομεν, / παῖδας δ' ἐγὼ μὲν γνησίους ἔτικτον ἄν, / ἦ δ' ἡμιδούλους τοῖς ἐμοῖς νοθαγενεῖς (vv. 938-942).

καὶ ταῦτα δρῶσα τῇ ἀρετῇ προσηγόμενη  
πόσιν·

Nell'esprimersi sulla relazione di un marito con un'altra donna, Smicrine e Panfile affrontano in commedia una discussione affine a quella tra Ermione e Andromaca, in cui la γυνή menandrea ricopre lo stesso ruolo di moglie legittima rivestito dalla prima, ma condivide l'ottica della seconda. Tuttavia, quando Andromaca ricorda il suo passato e parla di sé come moglie di Ettore condivide con Panfile anche la posizione di moglie legittima. Così, nella medesima convinzione della γυνή Andromaca che sopportare la presenza di un'altra donna rientri tra i doveri di una moglie (vv. 213-214 *supra*), la γυνή degli *Epitrepontes* denuncia l'esortazione del padre a lasciare Carisio come αἰσχρόν τι (vv. 814-816 “φυγεῖν δὲ δεῖ τοῦτόν σ' ὅσον γ' Ὀνήσιμον”· / ὃ μὲν γὰρ εἶπας ἀρτίως, αἰσχρόν τί πως / ἐφήκας [“Bisogna che tu fugga da lui come da Onesimo”: in questo che hai detto poco fa, mi hai lanciato addosso qualcosa di davvero disonorevole]); poi, anche Carisio riferirà che la moglie ha detto che non *deve* lasciarlo: εἶπεν [...] / ]οὐ δεῖν τὰτύχημ' αὐτὴν φυγεῖν τὸ συμβεβηκός (vv. 919-922). Come la γυνή di Ettore con il verbo *συνεράω* ricorda la propria partecipazione e inclusione negli amori extraconiugali di lui (vv. 222-223), Panfile è fiduciosa di poter dimostrare all'etera il proprio affetto per Carisio e che le due relazioni del marito possano così coesistere (vv. 829-830 τῷ Χα[ρισίῳ / αἰ<σ>θήσεται εὖνον οὔσ[αν]). Nella condivisione della medesima ottica, inoltre, entrambe le donne descrivono il cedimento del marito alla passione per un'altra come un 'inciampare', una 'caduta': l'immagine è resa col verbo *πταίω* da Panfile (ἔπταικεν; οἶσω τοῦτ[ο]) e *σφάλλω* da Andromaca (εἶ τί σε σφάλλοι Κύπρις, [...]). È forse eccessivo immaginare che il pubblico degli *Epitrepontes* sentisse risuonare i versi di questa tragedia nel discorso di Panfile e vedesse in lei la trasposizione comica della figura precisa di Andromaca, ma la consonanza dei contenuti e l'affinità della disputa in cui sono calati si uniscono all'impostazione retorica e ai toni nel dare al discorso di Panfile e alla virtù che dimostra un'aurea della dignità delle eroine di Euripide. Non solo, infatti, come le parlanti dei passi euripidei citati nel capitolo sulla retorica della sua ῥήσις, Panfile impiega le tecniche argomentative richieste dal contesto agonale del suo discorso, ma anche nei toni remissivi con cui si rivolge al padre non si allontana dalle dichiarazioni di subordinazione con cui spesso i personaggi femminili di Euripide aprono i loro interventi. Anche in questo caso l'*Andromaca* offre un parallelo calzante. Infatti, come la figlia Panfile inizia premettendo di riconoscere l'autorità paterna e di non voler contrariarla (vv. 799-800 π]ροθεμένη τοῦτο παντὶ τῷ [λόγω,] / τό μ' [οὐ]δὲν ἄκοντος ποῆσαι σοῦ ποτ' ἄν), così anche la schiava Andromaca si pone su un piano di inferiorità rispetto all'interlocutrice-padrone (vv. 186-190):

ἐγὼ δὲ ταρβῶ μὴ τὸ δουλεύειν μέ σοι  
λόγων ἀπίσθη πόλλ' ἔχουσαν ἔνδικα,  
ἦν δ' αὖ κρατήσω, μὴ 'πὶ τῷδ' ὄφλω βλάβην·  
οἱ γὰρ πνέοντες μεγάλα τοὺς κρείσσους λόγους  
πικρῶς φέρουσι τῶν ἐλασσόνων ὕπο·

Io temo che il mio stato di schiava  
mi impedisca di parlarti, benché io abbia molte giuste ragioni,  
e, se poi prevarrò, temo di incorrere in un danno per questo;  
i superbi, infatti, sopportano con irritazione

i discorsi migliori degli inferiori;

Ciononostante, come Panfile afferma l'intenzione di dire comunque la sua opinione (v. 801 ἐμὴν γνώμην λέγειν), così anche Andromaca è decisa a dire la propria: ὅμως δ' ἐμαυτὴν οὐ προδοῦσ' ἀλώσομαι ("Tuttavia non sarò accusata di tradire me stessa" [v. 191]). Di qui in avanti, come si è già visto per Panfile, entrambe cercheranno di persuadere gli interlocutori a convenire con loro guidandoli nel ragionamento con razionalità e argomentando con l'ausilio degli strumenti della retorica<sup>862</sup>.

---

<sup>862</sup> Per Andromaca, nella sua ῥήσις nell'agone con Ermione si possono evidenziare le domande retoriche (vv. 196-204), le frasi sentenziose (vv. 184-185, 189-190, 213-214 e 229-231), la ripresa parafrasata delle parole dell'avversario (vv. 209-210) e l'allocuzione a Ettore *in absentia* (vv. 222-225).



### III 3

#### Le *παλλακαί* menandree (con uno sguardo ai corrispettivi latini)

Tra i personaggi femminili menandrei, vanno ascritte alla categoria delle *παλλακαί* donne provenienti da un diverso background e destinate a un diverso futuro<sup>863</sup>. Da una parte, infatti, Cratea e Glicera sono giovani e vergini ma prive di un *κύριος* cittadino (e dunque non sono papabili spose di cittadini) quando iniziano la relazione coi soldati protagonisti, stabilendosi nella loro casa come *παλλακαί*; dall'altra parte, Criside è una straniera ed era un'etera prima di trasferirsi nell'*οἶκος* di Demea, ed etera sarebbe tornata se lui l'avesse allontanata. Le prime due concubine si scopriranno figlie di un padre cittadino e potranno così sposare, alla fine delle commedie, i *milites*; Criside manterrà invece il suo status di *παλλακή* e il lieto fine del dramma può consistere per lei nella sola riconciliazione con Demea<sup>864</sup>. Le vicende di Glicera e Cratea da una parte e quella di Criside dall'altra possono dunque essere ricondotte ai due basilari filoni narrativi in cui Menandro inserisce le relazioni di coppia: quello che termina col matrimonio del protagonista con la ragazza che ama e della quale non si conoscevano i veri genitori cittadini, e quello in cui alla base della vicenda amorosa c'è invece uno stupro, e il violentatore finisce per prendere in moglie proprio la giovane violata (nell'antefatto della commedia, senza sapere che fosse lei, come nel caso di Carisio negli *Epitrepontes*, oppure dopo averlo scoperto, nella conclusione, come è per Moschione nella *Samia*). Così, mentre Cratea e Glicera sono le uniche protagoniste femminili nelle loro commedie, la loro relazione coi soldati è il punto focale della trama (al pari di quella della coppia di sposi Panfile e Carisio negli *Epitrepontes*) e il loro matrimonio ne segna la conclusione, il cuore della *Samia* è invece rappresentato dal rapporto tra padre e figlio (Demea e Moschione), e le nozze finali sono quelle di quest'ultimo e Plangone; la sposa compare però solo come *persona muta* e il ruolo di primo piano svolto da Criside nell'intreccio la rende il personaggio femminile preminente. A tutte e tre queste concubine (così come anche ai due esempi latini illustrati qui di seguito), comunque, è estranea la logica senza scrupolo del profitto, dello sfruttamento dell'amante e della ricerca senza cuore del cliente più vantaggioso: con le *ἐταίραι* della tradizione comica le *παλλακαί* menandree hanno in comune soltanto il non poter essere, per ragioni giuridiche e non caratteriali, e a volte solo non da subito, le mogli legittime dei partner. Di tutte e tre le *παλλακαί*, soprattutto, Menandro rende efficacemente l'indole e le emozioni e fa emergere la forza d'animo che è il tratto che più le accomuna.

Prima di concentrarci sull'analisi e sul confronto dei ritratti caratteriali di queste tre *παλλακαί*, accenniamo qui ai due possibili casi di concubine di cui ci resta testimonianza nella commedia latina;

---

<sup>863</sup> Per un quadro delle diverse condizioni sociali delle *παλλακαί* in Menandro e nella commedia latina si veda Sommerstein 2014a, 15-19. Sulle differenze della *παλλακή* rispetto alla *γυνή* e all'*ἐταίρα* rimandiamo all'introduzione del cap. III e ai riferimenti bibliografici forniti nella n. 636.

<sup>864</sup> Oltre a Cratea, Glicera e Criside, un'altra *παλλακή* è quella cui si accenna nell'inc. fab. fr. 411. La sua situazione è ancora diversa rispetto alle tre più note; dal frammento sappiamo infatti che la donna era la serva preferita (*ἄβρα*) della padrona di casa, madre di due figlie; la *γυνή* è però morta ed è stata la serva, diventata la *παλλακή* del padre, ad allevare le bambine. Non è invece una *παλλακή* Filumena nel *Sikyonios*, bensì (all'inizio del dramma) soltanto una giovane schiava di Stratofane.

le loro vicende ricalcano le linee generali degli intrecci appena presentati allo stesso tempo rafforzandone la tipicità e dimostrando come potessero essere declinati in molteplici varianti. I due personaggi latini i cui corrispettivi nelle commedie originali greche erano verosimilmente delle *παλλακαί* sono Selenio nella *Cistellaria* di Plauto (tratta dalle *Synaristosai* di Menandro), che l'innamorato Alcesimarco rischia di dover lasciare per sposare, su imposizione paterna, una ricca parente di Lemno, e Antifila nell'*Heautontimorumenos* di Terenzio (basato sull'omonimo dramma menandro), che l'innamorato Clinia lascia per partire per il servizio militare col timore che si farà sedurre da qualcun altro<sup>865</sup>. Le due giovani sono dunque impegnate nella relazione con un solo uomo di cui sono sinceramente innamorate e che sposeranno nel lieto fine, in seguito alla scoperta di essere figlie di cittadini. I punti fermi in entrambi gli intrecci sono la fedeltà e l'affetto delle due ragazze e il sincero amore dei partner per loro, i due elementi che il ritrovamento finale dei genitori delle ragazze fa trionfare. Per citare qualche verso esemplificativo, per quanto riguarda prima le ragazze, nella *Cistellaria* Selenio dice di voler passare la vita con un uomo solo (v. 77 *quom ego illum unum mi exoptavi, quicum aetatem degerem*), di essersi innamorata di Alcesimarco, come lui di lei (vv. 94-95 *consuetudine / coepi amare contra ego illum, et ille me*)<sup>866</sup>, e anche Alcesimarco garantisce che Selenio contraccambiava il suo amore (vv. 238-239 [*quam ego amarem*] *perdite, / quae me amaret contra*)<sup>867</sup>; nel seguito della commedia, Selenio lascia Alcesimarco offesa perché pare sposi una ragazza ricca invece di lei, ma confida comunque all'etera Ginnasio che il giovane le sta ancora a cuore e le raccomanda di non trattarlo male (vv. 108-110 *nolito acriter / eum inclamare; utut erga me<d> est meritis, mi cordi est tamen. / sed, amabo, tranquille; nequid, quod illi doleat, dixeris*). Parallelamente, nell'*Heautontimorumenos* il servo Siro rassicura Clinia circa la fedeltà di Antifila, dicendo che non si è concessa ad altri, ma è rimasta quella di sempre e il suo amore per lui non è mutato (v. 265 [...] *et vitast eadem et animus te erga idem ac fuit*); lei stessa è così felice di rivedere Clinia, tornato dall'Asia, che si sente mancare (v. 403 [parlando a Bacchide]: *Ah retine me, obsecro*; e poi v. 407 [a Carisio]: *salvom venisse gaudeo*). Per quanto riguarda invece il versante degli *adulescentes*, nella *Cistellaria* Alcesimarco esprime tutto il suo dolore di innamorato infelice in un monologo patetico (vv. 203-229), dichiara il suo amore (v. 273 *Quid si am<o>?*), si dice davvero deciso a sposare Selenio (v. 485 *Quin*

<sup>865</sup> Il carattere di entrambe, in funzione del ruolo da loro svolto negli intrecci, è tracciato da Konstan 1993, 145-155; per la sola Selenio cfr. anche Konstan 1983, 97-98, 101-113, mentre per Antifila Konstan 1995, 122-130. Precisiamo che sia Alcesimarco che Clinia sono chiaramente caratterizzati come giovani innamorati, non come soldati (come *adulescentes* sono anche introdotti agli spettatori in Pl. *Cist.* 190 e Ter. *Heaut.* 93).

<sup>866</sup> Selenio ripete qui un concetto già espresso al v. 85, in cui parla di Alcesimarco come di *quem ego amarem graviter*. La ragazza sta raccontando alla cortigiana Ginnasio come è iniziata la sua relazione con Alcesimarco; in particolare dei vv. 89-93, in cui ricorda come lui l'avesse scorta durante la processione per Dioniso, seguita fino a casa e come fosse entrato nei favori della madre grazie a lusinghe e regali di ogni genere, ci è rimasto il corrispettivo dell'originale greco nel fr. \*337 delle *Synaristosai* menandree: [...] Διονυσίων <w> ἦν / πομπή [...] / ὁ δ' ἐπηκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν / ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων <ἐμέ τε καὶ> / τὴν μητέρ' ἔγνων μ' (per un commento sul *vertere* plautino in questo passo si veda in particolare Fontaine 2014a, 410-411; 2015, 258-259).

<sup>867</sup> Cfr. anche i termini in cui *Auxilium*, ai vv. 190-193 del prologo, pone la situazione: *adulescens hic est Sicyoni; ei vivit pater. / Is amore proiecticiam illam deperit, / quae dudum flens hinc abiit ad matrem suam, / et illa hunc contra, qui est amor suavissimus* ( "Qui a Sicione abita un giovane e con lui vive suo padre; egli si strugge d'amore per la trovatella che è appena uscita da qui piangendo per tornare da sua madre, e lei lo ricambia, rendendolo il più dolce degli amori").

*equidem illam duc<am> ux<orem>*) e, scontratosi col rifiuto della *lena* Melenide di concedergli l'amata (per timore che egli la lasci di nuovo per una ragazza ricca), entra in scena con una spada per uccidersi (vv. 639-644)<sup>868</sup>; per l'*Heautontimorumenos* rileviamo invece che nel I atto il padre di Clinia informa il pubblico che il figlio si era innamorato perdutamente di Antifila e la teneva in casa sua "quasi come una moglie" (vv. 97-98 *eius* [sc. di una *advena anus pauperula* di Corinto] *filiam ille amare coepit perdit / prope iam ut pro uxore haberet*) e, quando torna, Clinia stesso dice di essere tornato per lei e che ogni pena era lieve, eccetto l'essere lontano da Antifila (vv. 397-400 *vah! / Ergo, mea Antiphila, tu nunc sola reducem me in patriam facis; / nam dum abs te absum, omnes mihi labores fuere quos cepi leves, / praeterquam tui carendum quod erat*).

Come emergerà dall'analisi della caratterizzazione delle tre *παλλακαί* menandree nei prossimi capitoli, le vicende di queste due figure della commedia latina presentano dei punti di contatto con gli intrecci del nostro poeta: come tutte e tre le concubine di Menandro, infatti, sia Selenio che Antifila si erano stabilite nella casa degli amanti, che hanno poi però lasciato nonostante le loro professioni d'amore per le ragazze<sup>869</sup> e, come Glicera e Cratea, entrambe le giovani latine scoprono chi sono i loro veri genitori e, acquisito lo status di figlie di cittadini, sposano gli amanti alla fine delle commedie. Queste versioni latine delle *παλλακαί* rispettano anche il principio che Menandro segue

---

<sup>868</sup> L'episodio comico che conosciamo dal I atto della *Cistellaria* deve aver avuto un antecedente nelle *Synaristosai* (oppure dev'essere stato un motivo della *Nea* greca) dal momento che ha un parallelo nella situazione delineata nel *D. meretr.* 7 di Luciano. Qui l'etera Musario è innamorata del giovane cittadino Cherea, il quale non la paga ma le ha promesso di sposarla (in 7.1 Musario cerca di assicurare la madre dicendole che Cherea le ha giurato di sposarla sulle due dee e su Atena: ὠμοσε γάρ, ὦ μήτηρ, κατὰ ταῖν θεοῖν καὶ τῆς Πολιάδος). La madre cerca invano di aprirle gli occhi svelando l'inganno che a suo giudizio si cela dietro la proposta di nozze ventilata da questo Adone (in 7.3 lo chiama ὁ Ἄδων Χαϊρέας) e le fa notare che Cherea non le ha mai pagato un obolo, né le ha mai regalato nulla, ma anzi si fa dare i suoi gioielli per spenderli in vino e banchetti. La madre di Musario è della stessa opinione della ruffiana Sira (madre dell'etera Ginnasio) della *Cistellaria*, che ai vv. 96-97 del I atto spiega a Selenio che non bisogna innamorarsi davvero, ma "conviene fingere l'amore, perché se si ama davvero presto si finisce per avere a cuore il bene dell'amato molto più del proprio" (*adsimulare amare oportet. nam si ames, extempulo / melius illi multo, quem ames, consulas quam rei tuae*). Musario, in Luciano, risponde alla madre elencando i punti di forza su cui il giovane può contare: la sua bellezza, le lacrime che versa come i tipici clienti non paganti comici (e che fanno però presa su questa ἑταῖρα innamorata), la promessa di sposarla e le ricchezze del padre, di cui disporrà solo dopo la sua morte (7.2 ἀλλὰ καλὸς καὶ ἀγένειος, καὶ φησὶν ἐρᾶν καὶ δακρύει καὶ Δεινομάχης καὶ Λάχης υἱὸς ἐστὶ τοῦ Ἀρεοπαγίτου καὶ φησὶν ἡμᾶς γαμήσειν καὶ μεγάλας ἐλπίδας ἔχομεν παρ' αὐτοῦ, ἦν ὁ γέροντων μόνον καταμύση). La madre insiste poi sul danno presente che credere alle promesse di Cherea arreca alla figlia impedendole di frequentare al posto di lui amanti da cui avrebbe da guadagnare, come fanno le cortigiane che sono più furbe di lei e sanno come fare il loro mestiere senza lasciarsi ammaliare dalle belle parole dei ragazzi che hanno i giuramenti sempre a fior di labbra: [...] συνετώτεροι καὶ ἴσασιν ἑταιρίζειν, / οὐδὲ πιστεύουσι ῥηματίοις καὶ νεανίσκοις ἐπ' ἄκρου / τοῦ χεῖλους τοῦς ὄρκους ἔχουσι (7.3). L'idea di concedersi ad altri amanti fa però rabbrivire Musario, che si sente rincuorata nella sua speranza di sposare l'amato dal fatto che egli non abbia ceduto alle pressioni dei genitori perché prendesse moglie (7.4). La madre chiude il dialogo ribadendo l'idea che la figlia si illude miseramente e tale resta anche l'opinione dei lettori. Il lieto fine del matrimonio di Selenio con Alcesimarco, il quale è davvero innamorato di lei, le fa doni, giura a sua madre Melenide di sposarla e rifiuta la ricca parente di Lemno, sembra infatti ben lontano dall'orizzonte su cui si conclude il dialogo in cui Musario appare piuttosto ingenua e illusa da un amante approfittatore.

<sup>869</sup> Ci siamo soffermati sulle manifestazioni dell'amore di Trasonide e Polemone nel cap. II 3.2c.

nel delineare i suoi finali, per cui le nozze avvengono solo se la ragazza non è stata con nessun altro uomo oltre a quello che sposa. Nella vicenda di Selenio e Alcesimarco, infine, troviamo una dinamica in parte simile a quella tra Glicera e Polemone e Cratea e Trasonide: mentre infatti Antifila nell'*Heautontimorumenos* resta di fatto in attesa del ritorno di Clinia, pronta a sposarlo una volta che egli avrà superato l'ostacolo rappresentato dalla volontà del padre, Selenio, come le due *παλλακαί* menandree di cui si sono conservate le commedie, lascia la casa dell'amato perché, a causa di un malinteso (crede che il ragazzo sposerà la ricca parente di Lemno come vorrebbe suo padre), si è convinta che non debbano stare insieme. È perciò tornata a casa della madre e lo respinge (vv. 449 *molestus es*; 450 *aufer manum*; 453 *valeas*), rifiutandosi di ascoltarlo (v. 453 *nil moror*) e dicendo di non credere più alle sue promesse (v. 454 *satis sapit mihi tuis periuri<is>*; v. 456 *at mi aps te accipere non lubet* [sc. *supplicium*]). La sua situazione, in particolare, è vicina a quella di Cratea, che lascia Trasonide perché pensa che sia l'uccisore del fratello, piuttosto che a quella di Glicera, in cui il malinteso non è alla base della sua fuga, bensì della violenza di Polemone che la provoca. Né Selenio (in quanto leggiamo della *Cistellaria* che non ci è giunta per intero) né Antifila, comunque, recitano lunghe battute e nemmeno compaiono sulla scena in più di un paio di episodi, che bastano a caratterizzarle come innamorate dell'uomo che sposeranno, in pena per la lontananza da lui e brave ragazze, dotate di tutti i buoni valori morali che ogni uomo vorrebbe nella moglie. Calzante per entrambe queste *παλλακαί* latine è il ritratto caratteriale che tratteggia di Antifila la cortigiana Bacchide, la quale, notando la differenza tra sé stessa e la ragazza, di fatto evidenzia la differenza che intercorre tra una *ἑταίρα* e una *παλλακή*. Riportiamo, con qualche taglio, i vv. 381-395 dell'*Heautontimorumenos*:

*Edepol te, mea Antiphila, laudo et fortunatam iudico,  
id cum studuisti isti formae ut mores consimiles forent,  
minimeque, ita me di ament, miror si te sibi quisque expetit;  
[...]  
Nam expedit bonas esse vobis; nos, quibuscum est res, non sinunt:  
quippe forma impulsus nostra nos amatores colunt;  
haec ubi imminuta est, illi suum animum alio conferunt;* 390  
[...]  
*Vobis cum uno semel ubi aetatem agere decretumst viro,  
cuius mos maximest consimilis vostrum, hi se ad vos adplicant;  
hoc beneficio utrique ab utrisque vero devincimini,  
ut numquam ulla amori vostro incidere possit calamitas.* 395

Davvero, Antifila mia, ti lodo e considero fortunata,  
perché hai fatto in modo che il tuo carattere fosse conforme alla tua bellezza,  
e non mi stupisco affatto, gli dei mi assistano, se tutti ti vogliono per sé;  
[...]  
A voi conviene essere oneste; a noi non lo permettono coloro con cui abbiamo  
a che fare:  
spinti dalla nostra bellezza ci ammirano i nostri amanti;

quando questa diminuisce, essi rivolgono altrove il loro sentimento;

[...]

Quando voi decidete di passare la vita con un uomo  
il cui carattere sia il più possibile simile al vostro, quello si lega a voi,  
in modo che nessuna sventura possa mai spezzare il vostro amore.

Passiamo dunque alle tre *παλλακαί* di Menandro, analizzandone le caratterizzazioni anche sullo sfondo di questi paralleli latini che plausibilmente riflettono il ruolo drammatico di due concubine negli originali menandrei. Va fin da questa premessa rilevato, tuttavia, che a nessuna delle tre *παλλακαί* greche di cui possiamo approfondire il ritratto il poeta fa esprimere in prima persona i propri sentimenti nei confronti degli amanti, ed esse restano sul piano verbale, al pari delle ragazze di nascita cittadina e anche delle giovani mogli, solamente *έρώμεναι*.

### III 3.1

#### La caratterizzazione della *παλλακή* nei λόγοι

Come per i soldati (e come in parte è stato possibile fare per le mogli), distinguiamo il piano del ritratto delle concubine che traspare da descrizioni e commenti di altri personaggi da quello dell'autorappresentazione di sé che esse danno nelle loro battute.

#### III 3.1a

#### Nei giudizi degli altri personaggi

In linea con la costante per cui i personaggi femminili della *Nea* non esprimono i propri sentimenti amorosi, ma sono destinatarie di quelli degli uomini, Cratea e Glicera nelle parole dei due soldati e Criside nella presentazione iniziale della vicenda delineata da Moschione sono caratterizzate come *έρώμεναι*. I ritratti di Cratea e Glicera sono inoltre accomunati dal fatto che i soldati dichiarino di considerarle mogli vere e proprie; la stessa posizione, come lasciano trasparire più aspetti, aveva assunto anche Criside nella casa di Demea prima di venire ingiustamente accusata ed espulsa. Invece, sul piano dell'azione drammatica e dei 'rapporti di forza' all'interno delle tre coppie, tutte temporaneamente sciolte, la situazione della *παλλακή* della *Samia*, cacciata di casa e offesa, è l'inverso di quella delle due più giovani concubine di *Perikeiromene* e *Misoumenos*, che lasciano di loro volontà gli innamorati.

#### Glicera

Come Selenio nella *Cistellaria*, Glicera nella *Perikeiromene* è una ragazza cresciuta da una donna povera e da lei affidata come *παλλακή* a un cittadino, Polemone, che sposerà una volta ritrovato il padre Pateco. La maggior parte degli studiosi immagina perciò che Glicera indossasse la maschera della *ψευδοκόρη*, ossia della giovane ragazza non sposata ma non più vergine (che è o che si scoprirà essere di nascita cittadina). In particolare, è stato a ragione ipotizzato che si tratti della

maschera della seconda finta vergine (l'ἑτέρα ψευδοκόρη)<sup>870</sup>, che differisce dalla prima perché porta i capelli non spartiti e che condivide con essa la carnagione bianca (λευκοτέρα τὴν χροιάν)<sup>871</sup>. I capelli di Glicera si intravedono sotto l'*himation* che le copre il capo nell'affresco di Efeso e nel mosaico di Antiochia, in entrambi i quali la ragazza sta in piedi a sinistra, stringendosi la veste attorno al corpo e voltando le spalle, con espressione triste e preoccupata, agli altri due personaggi. I due pannelli chiaramente illustrano la medesima scena di apertura della commedia. In essa, come ha potuto ricostruire Gutzwiller alla luce del ben conservato pannello antiocheno<sup>872</sup>, Sosia (a destra, in atto di parlare mentre indica Glicera) racconta al padrone Polemone (al centro, seduto su una panca) dell'abbraccio tra la παλλακή e il vicino di casa Moschione, che si è invaghito di lei ma al quale Glicera non si sottrae perché sa che in realtà egli è suo fratello. Le ciocche castano chiaro che escono da sotto il suo cappuccio provano che Polemone non le ha ancora tagliato i capelli e che la scena raffigurata probabilmente precede proprio quel momento: sentito il servo, il soldato deve aver seguito la giovane dentro casa e sfogato la sua gelosia e rabbia privando l'amata della bella chioma<sup>873</sup>. Del resto, se di regola quello raffigurato nelle illustrazioni delle commedie è l'episodio *clou* del dramma<sup>874</sup>, per la *Perikeiromene* dovrebbe trattarsi del taglio di capelli della παλλακή (diventato anche eponimo del dramma); poiché però esso non veniva rappresentato sulla scena, è fondato immaginare che il mosaico e l'affresco abbiano come soggetto l'attimo immediatamente precedente, che bastava a richiamare alla memoria di chi li guardava l'azione violenta che stava per essere compiuta fuori scena e che avrebbe messo in moto l'intreccio<sup>875</sup>. Quanto al nome Glicera, esso è associato alla donna amata

<sup>870</sup> Così Webster 1995<sup>3</sup>, I, 43-44, Heap 1998, 55, Gutzwiller - Çelic 2012, 584 e Furley 2015, 21.

<sup>871</sup> Sulle due maschere, descritte da Poll. IV 152, cfr. Bernabò Brea 1981, 208, 217-219; 2001, 245-248 e Webster 1995<sup>3</sup>, I, 42-44. Non è del tutto chiaro a quale maschera pensi Ferrari 1996, 233-234 (= 2001, XXXI) per Glicera (forse a quella della παλλακή).

<sup>872</sup> Gutzwiller - Çelic 2012, 582-590; la lettura di Gutzwiller è accolta da Furley 2015, 85-87. Sull'affresco della *Perikeiromene* di Efeso cfr. Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 100, Strocka 1977, 55-56, Arnott 1988; 1996, 369-370, Webster 1995<sup>3</sup>, I, 90 (XZ 18), Ferrari 1996, 234 (= 2001 XXX-XXXI) e Gutzwiller - Çelic 2012, 584-585. La medesima scena è forse illustrata anche nell'affresco (anch'esso già menzionato nella sezione sul soldato) della Casa dei Commedianti a Delo, per il quale rimandiamo ancora a Webster 1995<sup>3</sup> I, 90 (XZ 19); II, 190 (3DP 2.4) e Gutzwiller - Çelic 2012, 584-585.

<sup>873</sup> Sulla base del solo affresco di Efeso, in cui il viso di Glicera non è ben distinguibile ed eventuali ciocche di capelli fuoriuscenti dall'*himation* non sono più visibili Strocka 1977, 55, Arnott 1988; 1996, 369; 375-377, Ferrari 1996, 235 (= 2001, XXXI), May 2005, 282-283, Petrides 2010, 79-80 e Martina 2016, II, 161-162 ritenevano che quello rappresentato fosse il momento in cui Glicera si è precipitata fuori dalla casa del soldato dopo la punizione fisica inflittale da Polemone, che celerebbe coprendosi il capo con vergogna.

<sup>874</sup> Cfr. n. 524.

<sup>875</sup> Gli studiosi si sono più volte interrogati sul significato simbolico del gesto di Polemone e l'hanno per lo più letto in rapporto all'uso delle donne di condizione servile di tenere i capelli corti o a una delle punizioni dell'adulterio: Polemone avrebbe dunque voluto far vergognare la παλλακή degradandola, nell'aspetto, allo status di schiava e/o denunciarne apertamente l'adulterio (cfr. Lamagna 1994, 22 n. 7, 180 e Lape 2004, 175). May 2005, 278-288 ha suggerito che nel taglio dei capelli si possa cogliere anche un'allusiva anticipazione delle nozze finali di Glicera, in quanto il taglio di una ciocca o dell'intera chioma (a Sparta) rientrava nel rito di passaggio che marcava il matrimonio; con una lettura ancora più lambiccata, Petrides 2005; 2010, 80-81 osserva che imponendo il taglio con la violenza Polemone sovverte il gesto rituale che una ragazza fa preparandosi per le nozze, infliggendo così a Glicera «an act of symbolic rape». Giustamente Furley 2015, 14-17 sottolinea che l'elemento preponderante nell'atto di Polemone è l'oltraggiosa violenza che il soldato infligge trascinato dalla

dal locutore del fr. 96 dell'omonimo dramma *Glykera* del commediografo, plausibilmente un'etera, nonché alla cortigiana alla quale, nella finzione letteraria di Alcifrone, l'innamorato Menandro scrive una lettera (IV 18)<sup>876</sup>. Alla maschera e al nome si aggiunge l'unanime giudizio da parte degli altri personaggi. Ciascuno dalla propria prospettiva descrive infatti Glicera come una bella ragazza: Agnoia, la divinità che recita il prologo, la presenta come εὐπρεπῆ [...] καὶ νέαν (v. 143); l'innamorato Polemone si lascia trasportare dal proprio flusso di pensieri e ricorda quanto è bella quando indossa le vesti che sono a casa sua e quanto è alta (vv. 519-522 οἷα δὲ φαίνεθ' ἥνικ' ἄν / λάβῃ τι τούτων [...] καὶ γὰρ τὸ μέγεθος δῆπουθεν ἦν / ἄξιον ἰδεῖν); il giovane Moschione ne è chiaramente attratto e appena vede che sta sulla soglia di casa le corre incontro baciandola e abbracciandola (vv. 154-156 [all'interno del racconto di Agnoia]: ὡς δ' ἐπὶ ταῖς θύραις / αὐτὴν γενομένην εἶδεν, εὐθὺ προσδραμῶν / ἐφίλει, περιέβαλλ'). Come le altre due παλλακαί Cratea e Criside, Glicera è presentata dagli altri personaggi come l'oggetto del desiderio o dell'amore degli uomini, in particolare del desiderio di Moschione, il quale la invoca *in absentia* con l'epiteto φιλότατη (v. 305) e la chiama la propria ἐρωμένη al v. 549, e dell'amore di Polemone, definito da Pateco il διακειμένω / ἐρώντι di Glicera (vv. 498-499, "amante ripudiato") e che poco più avanti si dice pronto a impiccarsi perché lei l'ha lasciato (vv. 504-505). Giovane e bella, ma contesa tra due innamorati e senza la protezione di una famiglia, Glicera è introdotta nella commedia come ingiusta vittima della punizione violenta del soldato. La serva Doride contribuisce a enfatizzare la nostra percezione della posizione di debolezza della ragazza e dell'oltraggioso torto che ha ricevuto definendola δυστυχῆς per avere come compagno uno στρατιώτης (vv. 185-186) e riferendoci che il soldato l'ha lasciata in lacrime (v. 189 κλάουσεν αὐτὴν). Nel seguito della commedia, tuttavia, non è solo l'immagine di Polemone a capovolgersi da soldato violento e aggressivo a innamorato disperato: anche la caratterizzazione della παλλακή Glicera, tanto nelle parole degli altri personaggi quanto nelle sue, si arricchisce di tratti ben diversi dalla remissività impotente che mettono in luce le prime scene.

In quest'ottica ricopre un ruolo importante il dialogo tra Polemone e Pateco, che si è già commentato nel cap. II 3.2c in funzione della caratterizzazione dello sconvolto Polemone come *miles amatorius*, e che merita di essere qui approfondito in virtù delle due diverse prospettive del soldato impulsivo e del saggio e razionale Pateco su Glicera che vi si confrontano. Compito di Pateco è infatti far capire a Polemone la situazione attuale, chiarendogli quali azioni siano effettivamente in suo potere per riconquistare l'amata e quale sia lo status giuridico di Glicera. Come si è visto, il soldato era intenzionato a scagliarsi, a capo della schiera dei suoi servi, contro la casa dei vicini per riprendersi la παλλακή, fuggita da lui in seguito alla violenza subita. Convinto da Pateco a desistere, Polemone

---

rabbia e dalla gelosia e che è del tutto estranea al contesto della preparazione rituale a un matrimonio. Nel gesto andrà dunque piuttosto colta l'intenzione dell'innamorato ferito di ferire a sua volta l'amata da cui pensa di essere stato tradito, e che egli decide di ripagare con un'offesa che considera, genericamente, degradante e capace di farla soffrire, senza per forza volerla in questo modo assimilare a una sua schiava o punirla come un'adultera.

<sup>876</sup> Il giuramento pronunciato dal personaggio parlante nel fr. 96, che si interrompe prima che possiamo capire il contesto e la funzione dell'invocazione agli dei, potrebbe infatti rafforzare la confessione del proprio amore per la Glicera a cui si rivolge con l'appellativo φιλότατη, ma mancano altri appigli testuali; nella lettera di Alcifrone Menandro esalta l'amata Glicera dicendo che niente potrebbe farlo più felice della sua φιλία e dichiarando di voler vivere per sempre con lei (IV 18.1-3). Sul nome Glicera cfr. Webster 1974, 95, Auhagen 2009, 89-91 e Sommerstein 2009, 54.

immagina allora di vendicarsi sul seduttore Moschione, ma di nuovo il vecchio lo dissuade dall'usare la violenza<sup>877</sup> e accetta di intercedere per lui presso la ragazza, dal momento che, come egli stesso spiega al *miles*, l'unica via che a Polemone resta da percorrere per riavere Glicera è la persuasione (v. 498 λοιπὸν τὸ πείθειν). Riportiamo i vv. 486-499 del dialogo:

- (ΠΑ) εἰ μὲν τι τοιοῦτ' ἦν, Πολέμων, οἶον φατε  
 ὑμεῖς τὸ γεγονός, καὶ γαμετὴ γυναῖκά σου—
- (ΠΟ) οἶον λέγεις, Πάταικε.
- (ΠΑ) διαφέρει δέ τι.
- (ΠΟ) ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα ταύτην.
- (ΠΑ) μὴ βόα.  
 τίς δ' ἔσθ' ὁ δοῦς;
- (ΠΟ) ἐμοὶ τίς; αὐτή.
- (ΠΑ) πάνυ καλῶς. 490  
 ἤρεσκες αὐτῇ τυχὸν ἴσως, νῦν δ' οὐκέτι·  
 ἀπελήλυθεν δ' οὐ κατὰ τρόπον σου χρωμένου  
 αὐτῇ.
- (ΠΟ) τί φῆς; οὐ κατὰ τρόπον; τουτί με τῶν  
 πάντων λελύπηκας μάλιστ' εἰπών.
- (ΠΑ) ἔρας. 495  
 τοῦτ' οἶδ' ἀκριβῶς· ὥσθ' ὁ μὲν νυνὶ ποεῖς  
 ἀπόπληκτόν ἐστιν. ποὶ φέρει γάρ; ἢ τίνα  
 ἄξων; ἑαυτῆς ἐστ' ἐκεῖνη κυρία.  
 λοιπὸν τὸ πείθειν τῷ κακῶς διακειμένῳ  
 ἐρώντι τ' ἐστίν.

<sup>877</sup> L'assenza del vincolo matrimoniale a legare formalmente Glicera a Polemone impedisce a quest'ultimo anche un'eventuale vendetta privata contro Moschione, la cui offesa nei confronti del soldato può essere contrastata solo con una lagnanza verbale (vv. 500-503 ὥστ' ἐγκαλεῖν / ἀδικεῖ σ' ἐκεῖνος, ἂν ποτ' ἔλθῃς εἰς λόγους. / εἰ δ' ἐκβιάσει, δίκην ὀφλήσεις· οὐκ ἔχει / τιμωρίαν γὰρ τὰδίκημ', ἔγκλημα δέ ["Lui ti offende e dunque lo puoi accusare se vieni a parole, ma se userai la forza ne dovrai rispondere; la sua offesa non ammette una vendetta col ricorso all'azione, ma un'accusa privata"]), proprio come non è lecito a Polemone riprendersi Glicera con la forza, ma solo tentare di convincerla a tornare. Gli studiosi dibattono sul carattere formale o meno dell'ἔγκλημα che Polemone poteva imputare a Moschione (cfr. Gomme - Sandbach 1973, 507 *ad vv.* 499-503, Konstan 1987, 131, Lamagna 1998, 247-248 *ad v.* 250 e 253, Traill 2001, 290 e Furley 2015, 11; 139 *ad v.* 500), perché tale sostantivo può indicare sia l'accusa in una discussione privata e informale che l'imputazione di un'accusa che dava avvio a un processo ufficiale; se si sceglie di dare al termine questo secondo valore, inoltre, anche il precedente v. 500 indicherà piuttosto l'adire vie legali citando Moschione in giudizio (a questa interpretazione del passo si allineano le traduzioni di Paduano 1980, 237 e Ferrari 2001, 405). Come sottolinea la Traill, tuttavia, il tono pacato di Pateco e l'invito a risolvere la situazione attraverso il dialogo con Glicera rendono più probabile che anche in riferimento all'ingiustizia di Moschione egli avesse in mente un chiarimento verbale (per questa interpretazione propendono anche Konstan, Lamagna e Furley e anche Blanchard 2013, 182 la segue nella sua traduzione).



La ragione della necessità dell'intervento chiarificatore del vecchio amico è individuata da Pateco stesso, ai vv. 494-496, nella perdita di autocontrollo e razionalità provocata in Polemone dalla passione d'amore: ἐρᾶς / τοῦτ' οἶδ' ἀκριβῶς· ὥσθ' ὁ μὲν νυνὶ ποεῖς / ἀπόπληκτον ἐστίν ("Sei innamorato, questo l'ho capito bene; perciò il tuo attuale comportamento è quello di un uomo fuori di sé"). Infatti, alla base dello sconsiderato tentativo di assalto alla casa in cui Glicera si è rifugiata c'è l'errata convinzione del soldato che ella sia la sua γαμετὴ γυνή. Pateco fa innanzitutto notare al soldato che egli avrebbe diritto di riprendersela solo se fosse tale (vv. 486-487 εἰ μὲν τι τοιοῦτ' ἦν, Πολέμων, οἶόν φατε / ὑμεῖς τὸ γεγονός, καὶ γαμετὴν γυναικὰ σου–), perché lo status di moglie legittima farebbe la differenza (v. 488 διαφέρει δέ τι); la visione delle cose di Polemone, che replica ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα τάυτην ("Io la considero mia moglie" [v. 489]) non è sufficiente, perché Glicera ha il potere di decidere di lasciarlo o di stare con lui: lei stessa si era 'concessa' a Polemone (al v. 490, all'interrogativo τίς δ' ἔσθ' ὁ δούς; ["Ma chi te l'ha concessa?"]) Polemone risponde: ἐμοὶ τίς; αὐτή ["Chi? Lei stessa"]) perché il soldato le piaceva (v. 491 ἤρεσκες αὐτῇ τυχὸν ἴσως). Invece, ora che Polemone l'ha oltraggiata non è più così (νῦν δ' οὐκέτι) e lei è libera di andarsene come se fosse padrona di se stessa. L'uso, da parte di Pateco, del verbo δίδωμι nel senso di "concedere", "dare in sposa" ricorda la formula dell'ἐγγύη con cui il κύριος prometteva in sposa la ragazza al futuro marito (δίδωμι σοι) e fa così notare a Polemone che nessun κύριος gli ha mai dato in sposa Glicera. Questa ha semplicemente accettato di essere affidata a lui come παλλακὴ dalla donna che l'aveva cresciuta e che, come racconta Agnoia, ne aveva disposto come di una figlia consegnandola al soldato perché non soffrisse dell'indigenza in cui lei versava (vv. 126-131 ἡ γραῦς ἀπορουμένη σφόδρα / [...] δίδωσι τὴν κόρην ὡς θυγατέρα / αὐτῆς ἔχειν). È necessario a questo punto precisare che come l'uso del verbo δίδωμι vuole riecheggiare l'ἐγγύη ma non indica che Glicera si sia davvero data in sposa (o che la vecchia che l'ha allevata l'abbia fatto per lei), così anche l'affermazione di Pateco che Glicera εἰσαυτῆς ἐστ' ἐκείνη κυρία, "è padrona di se stessa" (v. 497), non va interpretata alla lettera, in quanto nessuna donna godeva di reale capacità giuridica sotto il profilo legale<sup>878</sup>; l'affermazione va letta come negazione del controllo che un uomo poteva avere sulla donna che non era la sua moglie legittima ma solo la sua concubina. Sul piano della caratterizzazione di Glicera, soprattutto, le parole di Pateco sono il riconoscimento della volontà di indipendenza e della capacità di decidere per sé di questa donna, l'unico mezzo per convincere la quale a tornare dal soldato innamorato è la persuasione. Tale volontà è esplicitamente affermata da Glicera stessa nel dialogo con Pateco che seguirà e che riprenderemo nel prossimo cap. III 3.1b sul ritratto caratteriale della παλλακὴ nelle sue stesse parole. In questo ruolo unico del πείθειν, che sostituisce ogni sorta di imposizione forzata, Glicera è avvicicabile a Panfile degli *Epitrepontes*, che pone le decisioni riguardo al proprio matrimonio sul piano della persuasione retorica ed esige di discuterne col padre prima che questo si comporti da δεσπότης e la costringa a lasciare Carisio<sup>879</sup>. La spiegazione di Pateco riguardo

<sup>878</sup> Su questa forma di αὐτοέκδοσις cfr. specialmente Martina 2002, 380-384. Merita di essere ripresa anche l'osservazione di Konstan 1987, 130 e Furley 2015, 11, i quali hanno messo in luce come la prospettiva sulla situazione offerta da Pateco non rilevi la mancanza di un κύριος come un ostacolo, che priva Glicera della possibilità di diventare una γαμετὴ γυνή; il personaggio, al contrario, la presenta come punto di forza della donna che può decidere per sé con chi vuole vivere (così ad esempio Furley: «Menander is turning what was usually perceived as a disadvantage in a non-citizen woman's position into an unexpected source of strength»).

<sup>879</sup> A Panfile è dedicato l'intero cap. III 2.3a.

alla condizione giuridica di *παλλακή* libera di Glicera e ai confini della possibilità di azione legittima di Polemone su di lei rettifica l'opinione del soldato di poter trattare la ragazza al pari di una moglie legittima anche sul piano legale oltre che su quello dei sentimenti e della vita quotidiana (v. 489). Come Polemone nel preparare l'assedio, così anche il suo servo Sosia aveva fatto propria tale convinzione quando aveva bussato alla porta di Moschione per esigere dal servo Davo che Glicera fosse restituita al padrone, presentando la permanenza della donna in casa dei vicini come un oltraggio al κύριος di lei perpetrato con la forza: ἔχειν γυναῖκα πρὸς βίαν τοῦ κυρίου / τολμάτε κατακλείσαντες; (vv. 376-377)<sup>880</sup>. L'assimilazione, nella concretezza quotidiana, della relazione tra la *παλλακή* e il partner con cui vive a un matrimonio vero e proprio è, come si vedrà, un elemento che accomuna (in gradi diversi) le situazioni di tutte e tre le *παλλακαί*. Nella *Perikeiromene* in particolare la visione che Polemone ha di Glicera e dei termini del loro rapporto riveste però un'importanza particolare in quanto è anche il fondamento dell'azione drammatica. Il taglio di capelli inflitto da Polemone che spingerà Glicera ad abbandonarlo, il tentato attacco alla casa dei vicini, il dialogo tra Polemone e Pateco hanno tutti alla base la convinzione del *miles* di poter trattare una *παλλακή* libera come se avesse su di lei gli stessi diritti di un marito sulla *γυνή* legittima; di qui l'importanza della conversazione con Pateco, che ridimensiona le pretese del soldato e occupa il centro del dramma, e quella del successivo dialogo del vecchio con Glicera, nel quale la giovane dà prova di voler avere pieno controllo di quell'autonomia che Pateco le aveva attribuito definendola *ἑαυτῆς [...] κυρία*.

### Cratea

A differenza di Glicera, da sempre libera, Cratea è stata acquistata da schiava dal soldato Trasonide, il quale l'ha poi liberata e la tiene ora in casa come sua *παλλακή*, non potendo sposarla in quanto non è (a quanto ne sanno i personaggi prima della sua riunione col padre Demea nel III atto) figlia di un cittadino. Come Glicera, però, Cratea è trattata al pari di una moglie, considerata la padrona di casa e colmata di ricchi doni, come rende noto Trasonide stesso quando, in dialogo col servo Geta, elenca tutto quello che le ha dato: la libertà, l'autorevolezza in casa propria della padrona, serve, gioielli e vesti, e la considerazione che avrebbe per una *γυνή* legittima (vv. 37-40 *πριάμενος / [... περιθεις ἔλευθερίαν, τῆς οἰκίας / [δέσποιν]αν ἀποδείξας, θεραπαίνας, χρυσία, / [ἰμάτια δο]ύς, γυναῖκα νομίσας*). Diversamente da Polemone, tuttavia, che adduce l'equiparazione di Glicera a una moglie come ragione della sua intenzione di riprendersela con la forza, il soldato del *Misoumenos* menziona ciò che ha fatto per Cratea per far capire (al servo e agli spettatori) perchè ai suoi occhi il comportamento della ragazza sia del tutto inspiegabile. Di qui anche l'uso, da parte di Trasonide, di appellativi che sottolineano il passato di serva e prigioniera di Cratea, che lei ha potuto lasciarsi alle spalle solo grazie a lui: *τῆς αἰχμαλώτου* (v. 37) e *παιδισκάριον [...]* *εὐτελής* (fr. 1.1). L'immagine di Cratea che emerge dal dialogo tra il protagonista e Geta nel I atto è quella di un'ingrata, la cui condotta, apparentemente immotivata, è presentata dai due uomini come un'offesa all'onore del soldato e come un'azione disumana da parte della ragazza.

<sup>880</sup> Si noti, inoltre, che Sosia bolla ricorrentemente l'offesa arrecata da Moschione a Polemone baciando la sua *παλλακή* come un atto di *μοιχεία* e il rivale come un *μοιχός* (vv. 357, 370 e 390), assumendo tacitamente che Glicera e Polemone siano effettivamente sposati e incolpando così Moschione di "adulterio".

Per quanto riguarda il primo aspetto, è significativo l'uso del verbo ὑβρίζω, che rende l'insolenza con cui Cratea osa oltraggiare colui che le ha ridato la libertà; il verbo è usato da Trasonide al v. 36 unito al neutro avverbiale ἐλείνα (ἐλείν' ὑβρίζομαι) a sottolineare la pietà che suscita il *miles vilipeso*, tanto da vergognarsi di confessare al servo l'identità di chi lo offende (v. 41 λέγειν αἰσχύνομαι)<sup>881</sup>. ὑβρίζω è poi ripetuto da Geta, incredulo che il padrone sia ridotto in quello stato da una ragazzetta (v. 41 [γυνή σ' ὑβ]ρίζει;<sup>882</sup>). Sull'ingratitude di Cratea il *miles* torna anche nel suo intenso monologo del IV atto<sup>883</sup>. Qui, al colmo della disperazione per il rifiuto incassato circa la proposta di matrimonio, Trasonide si autoesorta a vivere ἀ[π]όρως [...], ὀδυνηρῶς, ἀσθενῶ[ς], affinché il suo dolore sia un biasimo imperituro per Cratea e, per rafforzare tale proposito, ricorda a se stesso che la spietata παλλακή “pur essendo stata trattata bene, ha punito il suo benefattore”: εὖ παθοῦς' ἐτιμωρήσατο / τὸν τὰγάθ' αὐτῇ δόντα (vv. 805-806). L'odio di Cratea non è dunque percepito dal *misoumenos* solo come l'offesa umiliante arrecata da una servetta a un valoroso soldato, ma anche come una vendetta (τιμωρέω) assolutamente ingiusta, in quanto nessun benefattore la merita. L'immoralità della condotta di Cratea risulta qui inoltre evidenziata dalla ripetizione del “bene” e del “buono” che la donna ha avuto dal soldato, con l'avverbio εὖ prima e con l'aggettivo sostantivato τὰγάθ' poi.

Nel I atto Trasonide aveva già posto l'accento sulla disumanità del comportamento di Cratea sia con la domanda retorica rivolta a Geta ἦ ἠθρώπινον / [...]ν τ' εἶναι τόδ'; (vv. 44-45) sia nel racconto dell'esito del piano architettato per ottenere una manifestazione di affetto dall'amata (vv. 50-56); come riferisce a Geta, infatti, la παλλακή non si era minimamente interessata a lui all'idea che uscisse di notte e sotto la pioggia, diversamente da come si sarebbe comportata qualsiasi donna (vv. 55-56 πᾶσ' ἂν γυνή δὴ τ[ο]ῦ[το] γ' εἴποι “τοῦ Διὸς / ὕοντος, ὦ τάλαν;” [“Qualunque donna avrebbe detto: ‘Con questa pioggia, poverino?’”]). Alla luce poi del freddo silenzio di Cratea nel IV atto, quando lui le dichiara implorante il suo amore, il *miles* può prevedere, nel suo monologo successivo, che non riuscirebbe a impietosirla fingendo di assecondare la sua scelta di lasciarlo; immagina anche le parole di scherno con cui lei lo disilluderebbe: “θῆξι[εις] ἄ[π]αν / οἴκτω τὸ μισοῦν ὡς σεαυτόν; ἀσχα[λάς]” (“Pensi che incanterai il mio odio con la pietà, misero? Come ti illudi!” [vv. 797-798]). Il fatto che

<sup>881</sup> Questo aspetto pertinente alla caratterizzazione di Trasonide è stato approfondito nel cap. II 3.2b.

<sup>882</sup> Scegliamo qui l'integrazione congetturale proposta da Turner 1982 sulla base di adesp. trag. fr. 34b Kann. - Sn. (ap. Ap. Dysc. *De constr.* I 41 [p. 37 Uhlig]: ἐκκείσθω δὲ ὑποδείγματα, τοῦ μὲν προτέρου πῶς ἢ γυνή σε ὑβρίσει;), ma resta possibile anche l'integrazione di Austin ap. Turner 1981, 16 ad v, A41 [ἐλείν' ὑβ]ρίζει, con la ripresa completa dell'affermazione di Trasonide del v. 37. Soprattutto se [γυνή σ' ὑβ]ρίζει; è l'integrazione corretta, per comprendere il paradosso dell'idea di una donna e moglie che oltraggia il suo uomo e lo stupore incredulo di Geta si possono confrontare le molte occorrenze letterarie del sostantivo γυνή con il verbo ὑβρίζω, in cui la donna è costantemente colei che viene oltraggiata, mentre gli autori degli atti di ὕβρις sono uomini: e.g. Thuc. VIII 74.3, Dem. 23.141, Isocr. 24.10 (ep. 9.10) e Lib. *Progymn.* 7.2.14 (in cui le donne sono fisicamente violate dai nemici invasori), ma anche Luc. *Sol.* 10 (in cui il senso è quello più generico di offendere).

<sup>883</sup> I passaggi principali del testo sono stati riportati nel cap. II 3.2b. Si noti che un'accusa di ingratitude è mossa anche da Demea a Criside (vd. *infra* in questo capitolo) e potrebbe lamentarsi di irricoscenza anche Stratofane a proposito di Filumena nel *Sikyonios*, dicendosi εὐεργέτην (v. 79), menzionando il fatto che l'ha allevata da quando era bambina (παιδίον) e parlando di χάρις (v. 84); cfr. anche Favi 2019, 79-80, che propone di interpretare φιλανθρωπων del v. 85 come il participio φιλανθρωπῶν (invece che come il genitivo φιλανθρωπῶν stampato da tutti gli editori), e immagina che con esso il soldato si riferisca al trattamento benevolo che ha riservato all'ingrata ragazza.

nemmeno l'οἶκτος riesca a toccare Cratea ricorda, con un rovesciamento di parti, la vicenda di Tecmessa e Aiace nell'*Aiace* di Sofocle, in cui il corifeo lamenta che la compassione ispirata dalle preghiere della donna non fa breccia nel cuore dell'eroe: Αἶας, ἔχειν σ' ἄν οἶκτον ὡς καὶ γὰρ φρενὶ / θέλωμι' ἄν· αἰνοίης γὰρ ἄν τὰ τῆσδ' ἔπη ("Aiace, vorrei che sentissi nell'animo la pietà che provo io; se così fosse approveresti le sue parole" [vv. 525-526]). Riprenderemo il confronto tra Tecmessa e Cratea nel prossimo paragrafo; qui rimarchiamo invece che questa battuta fittizia che il soldato mette in bocca a Cratea segna l'apice della sua caratterizzazione come donna gelida e insensibile che Trasonide le attribuisce dalla propria prospettiva, soltanto parziale, sul suo comportamento (il soldato non sa, infatti, che Cratea crede che lui abbia ucciso suo fratello)<sup>884</sup>.

La stessa prospettiva parziale sulla *παλλακή* è condivisa da Geta, che insiste sulla crudeltà disumana della ragazza nel IV atto, quando riferisce al pubblico l'impassibilità e il silenzio (v. 711 οὐδ' ἀπόκρισις) con cui ella dimostra di non provare nemmeno un briciolo di compassione per l'innamorato che la chiede in sposa. Geta esordisce infatti ai vv. 685-686 esclamando ὦ Ζεῦ πολυτίμητ' ὠμότητος ἐκτόπου<sup>885</sup> / ἀμφοῖν ἀπανθρώπου τε, νῆ τὸν Ἥλιον ("Onoratissimo Zeus! Che straordinaria crudeltà in entrambi, e disumana, per il Sole!"). L'eccezionalità della cattiveria di padre e figlia è enfatizzata dalle due invocazioni divine, all'inizio e alla fine della battuta, e dall'uso di ὠμότης di cui questa è l'unica occorrenza in commedia; il termine si trova invece in tragedia nell'adesp trag. fr. 325.1, in cui si parla di un πάσης μὲν ὠμότητος ἀνάπλεων φόνον, "un'uccisione carica di ogni forma di ferocia", e in Eur. *Ion* 48, nel racconto di come nella Pizia sia prevalsa la pietà sulla durezza (οἶκτω δ' ἀφήκεν ὠμότητα) ed ella abbia perciò allevato il figlio di Apollo (Ione) lasciato in fasce sui gradini del suo tempio a Delfi<sup>886</sup>. Poco più avanti, il servo definisce inoltre Cratea βάρβαρος, λ[έ]αινά τις (v. 712), trasfigurando il tratto della crudeltà nell'animale che lo possiede per eccellenza, il leone. L'accostamento della donna alla leonessa in virtù della comune ferocia si è cristallizzato nella *gnome*, tramandata nel corpus delle *Menandri Sententiae*: ἴση λεαίνης καὶ γυναικὸς ὠμότης ("È pari la ferocia di

<sup>884</sup> Non va tuttavia dimenticato che per quanto Trasonide riconosca e deplori la spietatezza di Cratea, egli non muta i suoi sentimenti per lei e continua a desiderare che l'amata torni a voler vivere con lui. Lo dimostra scegliendo di restare fuori casa pur potendo stare a letto con lei all'inizio della commedia, volendola ancora nonostante l'ingiusto odio, supplicandola di non lasciarlo e chiedendola in sposa a Demea; ai vv. 88-89 si dice inoltre pronto a sacrificare a tutti gli dei se solo Cratea pronunciasse il suo nome con affetto: ἀλλ' ἔγωγ' ἄν, φι[λοφρόνως / κλη[θ]εῖς μόνον, θύσαιμι πᾶσι τοῖς θε[ο]ῖ[ς] e nella medesima direzione andrà plausibilmente interpretata anche la battuta precedente, in cui il soldato si rivolge all'amata forse chiamandola φιλ[τ]άτη e pregandola di rivolgergli qualche attenzione (πρόσεχ'), e poi elenca i mali (gelosia, dolore, follia) che con il suo odio e la sua indifferenza (v. 86 παρορωμένω) gli arreca (vv. 85-87). Spetta invece a Geta il commento offensivo, su tutto il genere femminile più che su Cratea in particolare: μιαρ[δ]ὲ τὸ φύλον [έ]στι, δέσ[π]οτ[ρ]α ("Le donne sono una razza perversa, padrone" [v. 97]). La caratterizzazione di Trasonide come *miles amatorius* è infatti imperniata sulla sua continua manifestazione di amore per la *παλλακή* e sulla sua determinazione, per tutto l'arco della commedia, a riconquistarla.

<sup>885</sup> Anche altri personaggi menandrei descrivono con l'aggettivo ἔκτοπος fatti o comportamenti fuori dal normale, come la visione di Cnemone portato fuori di casa su un letto da Gorgia e dalla figlia (in *Dysk.* 690 Sostrato esclama: ὦ Ζεῦ Σῶτερ, ἐκτόπου θέας) e la cacciata di Criside da parte di Demea (che Nicerato, prima di saperne la ragione, definisce una ἀηδία τις [...] ἔκτοπος in *Sam.* 434).

<sup>886</sup> Sull'insistenza di Geta sulla disumanità di Demea (qui e al v. 703) e sull'importanza del parametro morale dell'umanità in Menandro ci siamo già soffermati nel cap. II 3.2a.

una donna e di una leonessa” [sent. 374 Pern.] e ha un paradigma tragico di spicco nella figura della Medea di Euripide, che Giasone rimpiange di aver sposato preferendola alle donne greche (vv. 1339-1342): οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ’ ἂν Ἑλληνίς γυνή / ἔτλη ποθ’, ὦν γε πρόσθεν ἤξιον ἐγὼ / γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριον τ’ ἐμοί, / λέαιναν, οὐ γυναικά (“Nessuna delle donne greche l’avrebbe mai fatto<sup>887</sup>, alle quali io ho preferito sposare te, un guadagno odioso e nefasto per me, te che sei una leonessa, non una donna”). Nelle parole di Giasone l’accusa di crudeltà leonina e l’idea del nuocere tremendamente al compagno sono associate al rilievo della lontananza di tale condotta dal codice morale greco, a cui la straniera Medea non si conforma così come la “barbara” Cratea. A parte questa suggestione tragica, peraltro assai squilibrata se si considera la diversa entità delle colpe di cui si sono macchiate le donne, si è già visto come l’accusa di barbarie sia ricorrentemente usata dai personaggi menandrei per biasimare comportamenti denunciati come non conformi alla morale greca<sup>888</sup>. Infine, a margine del ritratto di Cratea che emerge dalle parole di Trasonide e Geta, va segnalata l’osservazione di Criside<sup>889</sup> del v. 536. Probabilmente in risposta al servo, che rileva come la ragazza sembri condurre (al contrario del padrone col cuore spezzato) una vita felice e invidiabile (vv. 534-535 μακάριον / αὕτη δὲ καὶ ζηλωτὸν, ὅσα γ’ οὕτως ἰδεῖν)<sup>890</sup>, la vecchia replica: [αὐ]τῆ δ’ ἄμ[ει]νον οἶδε τά γ’ εἰσὶν (“Lei conosce meglio di tutti i fatti suoi”), alludendo alla conoscenza di Cratea di una verità ignota a Geta e Trasonide oppure, più probabilmente, riaffermando la volontà di indipendenza della ragazza e la sua risolutezza nel lasciare il soldato.

La *παλλακή* del *Misoumenos* è dunque presentata dagli altri personaggi come una donna dura e determinata, soprattutto nello spietato rifiuto che oppone all’amore di Trasonide. Anche un confronto con la tragedia può aiutare a mettere in luce l’eccezionalità della fermezza impassibile e dell’autocontrollo che dimostra Cratea<sup>891</sup>. Sviluppando un’osservazione di Lape<sup>892</sup> e mantenendo sempre consapevolezza delle sostanziali differenze tra commedia e tragedia, abbiamo recentemente

<sup>887</sup> Giasone si riferisce dell’assassinio dei figli (vv. 1337-1338 τεκοῦσά μοι τέκνα / εὐνής ἕκατι καὶ λέχους σφ’ ἀπώλεσας).

<sup>888</sup> Vd. i passi citati nel cap. III 2.3a (a proposito del ravvedimento di Carisio negli *Epitrepontes*) e nella n. 823; cfr. inoltre Sommerstein 2013, 263.

<sup>889</sup> In questa donna tutti gli studiosi identificano la nutrice di Cratea (cfr. Gomme - Sandbach 1973, 449-450, Sisti 1985, 103, Miller 1987, 166, Arnott 1996a, 302-303, Ferrari 2001, 353; 355, Balme 2001, 171-172, Traill 2008, 141 e Blanchard 2016, 369-270), ma in Bonollo 2019a, 97-100 abbiamo argomentato che il ruolo della τροφός di Cratea (che è presente sulla scena assieme a lei, come κωφὸν πρόσωπον, nella scena di riconoscimento del III atto) potrebbe essere più verosimilmente rivestito da Simiche, la vecchia che raggiunge Trasonide durante il suo monologo del IV atto per prendere le difese della *παλλακή* (vv. 791-793).

<sup>890</sup> Il verso è pronunciato sulla scena da Criside, che sta qui probabilmente riferendo all’interlocutrice Sira (vecchia serva della casa del vicino Clinia), con la tecnica del dialogo riportato, uno scambio di battute avvenuto in un momento precedente tra lei e Geta. Non è chiaro se il commento del v. 536 fosse parte della conversazione riportata o se sia un’aggiunta della locutrice nel suo attuale dialogo con Sira.

<sup>891</sup> La forza di Cratea è rilevata, tra gli altri, da Zagagi 1995, 40, Ferrari 1996, 232 (= 2001, XXIX-XXX) e Traill 2008, 155. Come si è visto (e si vedrà) di simili caparbità e forza d’animo sono dotate anche altre donne menandree, soprattutto Glicera nella *Perikeiromene* e Panfile negli *Epitrepontes*. Diversamente, ma ben poco convincentemente, Krieter-Spiro 1997, 159 vede in Cratea un carattere debole, la cui «emotionale Schwäche» si rivelerebbe nell’eccitazione del momento in cui ritrova il padre.

<sup>892</sup> Lape 2004, 192-193.

proposto<sup>893</sup> un confronto tra l'αἰχμάλωτος Cratea e Tecmessa, prigioniera di guerra di Aiace nell'omonima tragedia sofoclea, in virtù del diverso atteggiamento con cui affrontano la medesima situazione. In *Ai.* 285-294 Tecmessa si trova infatti nella stessa situazione in cui abbiamo visto che Trasonide pone Cratea uscendo di casa nella tempesta notturna in cui è ambientato l'inizio della commedia (vv. 50-54); nel colmo della notte, quando erano già spente le fiaccole, anche Aiace esce infatti di casa. All'opposto di Cratea che non si interessa affatto del soldato, Tecmessa rimprovera Aiace e lo interroga insistentemente sulla ragione della sua immotivata uscita notturna: τί χρήμα δρᾶς, / Αἴας; (vv. 288-289, e poi indaga: τί τήνδ' ἄκλιτος οὔθ' ὑπ' ἀγγέλων / κληθεὶς ἀφορμᾶς πείραν οὔτε του κλυῶν / σάλπιγγος; ["Perché ti metti in partenza senza essere stato chiamato dagli araldi e senza aver sentito la tromba?"]). L'eroina della tragedia fa dunque proprio ciò che Trasonide sostiene che avrebbe fatto qualunque donna –eccetto Cratea– in tale situazione (vv. 55-56). Allo scoraggiamento deluso del soldato del *Misoumenos* si contrappongono la noncuranza e l'insofferenza di Aiace, che impone alla preoccupata Tecmessa il silenzio ubbidiente che si addice alle donne (v. 293 γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγῇ φέρει). La distanza tra le due donne nel rapporto con i protagonisti emerge anche nel confronto tra la preghiera che Tecmessa rivolge ad Aiace, ascoltato il suo desiderio di uccidersi, e il comportamento di Cratea: mentre la prima dichiara di essersi affezionata all'uccisore dei propri genitori (v. 491 εἶ φρονῶ τὰ σά) e di riconoscere ora in lui la propria salvezza (v. 519 ἐν σοὶ πᾶσ' ἔγωγε σῶζομαι), la seconda ha preso a odiare il soldato per l'uccisione del parente sul campo di battaglia. Sullo sfondo della dichiarata sottomissione all'eroe da parte di Tecmessa (v. 489 νῦν δ' εἰμὶ δούλη) risalta inoltre l'anomalia rappresentata dalla colpa di ὕβρις di Cratea (v. 36 ἐλείν' ὕβριζομαι) e dall'assoggettamento del *miles* (fr. 1). Nei due drammi, infine, è invertita anche la voce del richiamo alla reciprocità dell'affetto: nella tragedia è la donna a pregare Aiace di non abbandonarla in nome del letto in cui si sono uniti (vv. 492-494) e della felicità goduta (vv. 520-524), mentre nella commedia, come si è detto, Cratea viola l'obbligo di gratitudine e affetto che le imporrebbero i benefici ricevuti dal soldato (vv. 38-40 e 805-806). Mancano puntuali riprese testuali che segnalino una chiara volontà allusiva ai versi sofoclei da parte di Menandro<sup>894</sup> e hanno certamente peso le differenze tra l'eroina tragica, una principessa figlia del re della Frigia diventata schiava di Aiace in seguito alla sconfitta dei Troiani, e Cratea nella commedia, una comune giovane che viene fatta prigioniera ed è venduta come schiava a un mercenario. Il confronto con Tecmessa, tuttavia, permette di mettere in evidenza l'atipicità della schiava di guerra del *Misoumenos*, che occupa con freddezza e irrispettosa spietatezza la posizione di forza nel rapporto col padrone-liberatore.

<sup>893</sup> In Bonollo 2019a, 92-94.

<sup>894</sup> L'*Aiace* offre però un parallelo significativo per il dolore di Trasonide e Carisio di cui abbiamo proposto un'analisi nel cap. II 3.2. Come i due innamorati di Menandro, infatti, Aiace si colpisce il capo e grida (v. 308 παίσας κάρα ἠθύξεν), si strappa i capelli con le unghie (v. 310 κόμην ἀπριξ ὄνυξι συλλαβῶν χερί) e geme a bassa voce come i muggiti di un toro (v. 322 ὑπεστέναξε ταύρος ὡς βρυχώμενος). Non serve ricordare che la disperazione dell'eroe sofocleo fuori di sé ha un motivo ben più 'tragico' di quella dei due personaggi menandrei: l'uno scopre di aver fatto strage di animali credendoli i Greci, gli altri soffrono per amore.

## Criside

Comprendere la prospettiva in cui Criside viene presentata dagli altri personaggi richiede innanzitutto di affrontare la questione del suo status sociale spiegando l'apparente variare delle categorie in cui viene inclusa. Nell'arco della commedia la donna di Samo viene infatti definita, da diversi personaggi, *γυνή*, *παλλακή* e *έταίρα*, ma questo non comporta che la sua identità non sia chiara o che i personaggi si contraddicano tra loro. Nel momento in cui il dramma si apre Criside è senza dubbio la *παλλακή* di Demea e di fatto riveste, come emerge da più elementi su cui torneremo più avanti, il ruolo della padrona di casa che spetterebbe a una legittima *γυνή*. La coesistenza dei tre modi di riferirsi a lei è dovuta al fatto che se da una parte è l'unica partner di Demea, dall'altra egli non è stato il suo primo uomo: Criside era infatti un'έταίρα, ma accogliendola in casa sua e diventandone l'unico amante, Demea l'ha resa la sua *παλλακή*. La fluidità tra i due stati sociali di έταίρα e *παλλακή*<sup>895</sup> spiega la variabilità degli appellativi di Criside e legittima l'altalenante classificazione degli studiosi tra le due categorie<sup>896</sup>. Infatti, quando all'inizio della commedia Moschione introduce il personaggio di Criside definendola una *Σαμία έταίρα* (v. 21) e ricordando come egli temesse che il padre sarebbe stato infastidito da rivali più giovani se non se la fosse portata in casa, l'intento di Menandro è delineare il contesto della vicenda fornendo al pubblico alcune informazioni sul background dei personaggi coinvolti e sui loro rapporti. Ci sembra invece meno condivisibile l'idea di Vester, per cui il fine del poeta sarebbe quello di depersonalizzare Criside e sottolineare il suo essere straniera e prostituta<sup>897</sup>. L'inquadramento della situazione fornito da Moschione, inoltre, si focalizza su se stesso e sulla nascita di un figlio illegittimo che ora si trova ad affrontare; è dunque naturale che nella sua prospettiva sulla vicenda egli parli del suo rapporto col padre adottivo, del suo stupro di Plangone nel contesto (tipico, nella *Nea*) di una festa e della promessa di sposarla fatta alla madre di lei, mentre Criside passa in secondo piano ed è rapidamente presentata, senza bisogno di dirne il nome, come la donna di cui il padre si è innamorato (vv. 21-22 *Σαμίας έταίρας εις έπιθυμίαν τινά / έλθειν εκείνον*) e di cui, con l'approvazione del figlio, è diventato il 'padrone' (v. 25 *τῆς έταίρας έγκρατής*).

Anche Demea parla di Criside come di un'etera quando crede che gli abbia dato uno υόν [...] / νόθος (vv. 135-136), un "figlio illegittimo", e anticipa a Moschione la sua intenzione di cacciarla col bambino: *[ἦ δ'] έξ [κόρ]ακας άπεισιν εκ τῆς οικίας / [ἦ]δη λαβ[ο]ύσα* (133-134). Dice, ironicamente, che non sapeva di avere una "amante moglie" (vv. 130-131 *[γ]αμετήν έταίραν, ώς έοικ', έλάνθανον / [έχ]ων*), definendo Criside con l'ossimoro formato dall'accostamento dei due estremi nella gamma delle

---

<sup>895</sup> Tale fluidità è valida in entrambe le direzioni, come dimostra il caso di Criside stessa, di cui si ricorda il passato di etera ora che è una *παλλακή* e alla quale viene prospettato il medesimo futuro di *έταίρα*.

<sup>896</sup> Ad esempio, quando Sommerstein 2013, 21 scrive che Criside è una «professional *hetaira*» bisogna intendere che lo studioso si sta riferendo alla condizione della donna precedente il suo stabilirsi nell'οἶκος di Demea e iniziare una relazione stabile ed esclusiva con lui; a p. 31 Sommerstein stesso afferma che Criside è poi diventata la «live-in partner (*παλλακή*)» di Demea. Anche Omitowoju 2002, 219 colloca Criside tra le *έταίραι*, accanto ad Abrotono degli *Epitrepontes*; quest'ultima, però, non è di condizione libera (mentre Criside è un'έλευθέρα *γυναίκα* [v. 577]) e non diventa mai la *παλλακή* di Carisio.

<sup>897</sup> Vester 2013, 232b. Non condividiamo nemmeno la lettura di Traill 2008, 157 secondo la quale Moschione avrebbe qui interesse a mettere in rilievo «Chrysis' sexual role» per controbilanciare la vergogna e il senso di colpa per la propria riprovevole condotta sessuale.

condizioni sociali di una donna, la moglie e l'etera. Demea abbassa qui Criside al rango di *ἐταίρα* per evidenziare la lontananza della sua posizione da quella della moglie legittima (che veniva sposata, come dichiarato nella formula dell'ἐγγύη, "per la procreazione di figli legittimi") e per rafforzare la sua decisione di non tenere il bambino. La 'degradazione' di Criside per bocca di Demea peggiora quando egli pensa di capire che il bambino non sia suo ma di Moschione; sforzandosi di guardare all'accaduto con razionalità riesce ad assolvere il figlio, convinto che non avrebbe mai potuto fargli un tale torto<sup>898</sup>, e addossa tutta la colpa su Criside, che l'avrebbe sedotto approfittando della sua giovane età e dell'ubriachezza di una sera (vv. 339-342 *παρέλαβεν αὐτόν που μεθύοντα δηλαδή, / οὐκ ὄντ' ἐν ἑαυτοῦ· πολλὰ δ' ἐξεργάζεται / ἀνόητ' ἄκρατος καὶ νεότης, ὅταν λάβῃ / τὸν συνεπιβουλεύσαντα*<sup>899</sup> *τούτοις πλησίον* ["chiaramente l'avrà preso ubriaco e fuori di sé: vino puro e giovinezza sono causa di molte sciocchezze se nei paraggi c'è qualcuno che ha complottato con essi"]). Demea fa dunque propria l'immagine standard dell'etera opportunistica e senza scrupoli morali, attribuendo a Criside la più tipica caratterizzazione del personaggio in commedia. Moschione, però, ha già raccontato in apertura del dramma come sono andate le cose, di fatto allineandosi pienamente al *topos* comico del giovane che violenta una ragazza in una notte di ubriachezza<sup>900</sup>. Con le scelte verbali *παραλαμβάνω* e

<sup>898</sup> Ai vv. 343-347 spiega infatti: *οὐδενὶ τρόπῳ γὰρ πιθανὸν εἶναι μοι δοκεῖ / τὸν εἰς ἅπαντας κόσμιον καὶ σώφρονα / τοὺς ἄλλοτρίους εἰς ἐμὲ τοιοῦτον γεγονέναι, / οὐδ' εἰ δεκάκις ποιητὸς ἐστὶ, μὴ γόνῳ / ἐμὸς ὕος* ("Non c'è modo che io possa credere che lui che è corretto e moderato con tutti gli estranei, si sia comportato così con me, nemmeno se fosse dieci volte figlio adottato e non mio"), e si convince che la felicità e la fretta di Moschione a sposare Plangone rispecchino in realtà il suo desiderio di allontanarsi da Criside.

<sup>899</sup> Ai vv. 341-342 manteniamo il testo trádito *ὅταν λάβῃ / τὸν συνεπιβουλεύσαντα* (conservato da Austin 1969a, 43 [con comm. in Austin 1970, 71 *ad vv.* 341s. e cfr. anche Austin 1969b, 167 *ad vv.* 341-342], Sandbach 1990<sup>2</sup>, 246 [con comm. in Gomme - Sandbach 1973, 578-579 *ad vv.* 340-342], Paduano 1980, 288 [con n. *ad vv.* 340-342], Lamagna 1998a, 111 e Ferrari 2001, 474), non seguendo dunque la scelta di Sommerstein 2013, 75 [con comm. *ad vv.* 341 e 342 alle pp. 208-209] di accogliere gli emendamenti, rispettivamente, di Luppe 1976 e Jacques 1971, 23 con n. 1, ottenendo *ἄν τις λάβῃ / τὸν συνεπιβουλεύσοντα τούτοις πλησίον*. I sostenitori di questo testo motivano le congetture spiegando che *ἄκρατος καὶ νεότης* non possono essere al contempo i soggetti di *λάβῃ* e i referenti del pronome *τούτοις* e che il valore passato del participio aoristo *συνεπιβουλεύσαντα* non ha senso nella frase generale. Tuttavia, come già segnalato da Austin 1969b, *λάβῃ* può sottintendere un pronome indefinito che ne fa da soggetto, senza richiedere la congettura di Luppe e permettendo così che *ἄκρατος* e *νεότης* siano i referenti di *τούτοις*. Quanto al participio all'aoristo, il fatto che sia riferito all'azione seduttrice e approfittatrice di Criside rende ben giustificato l'uso di un tempo passato (lett. "se nei paraggi c'era qualcuno che..."); il carattere generalizzante dell'osservazione di Demea spiega invece il genere maschile del participio, sebbene nella sua esperienza sia stata Criside a giocare quel ruolo. Infine, segnaliamo l'interpretazione (non ritenendola convincente quanto l'interpretazione sostenuta nella traduzione) di Thomas 1975 e Lamagna 1998a, 296-297 *ad v.* 342 per cui il dativo *τούτοις* indicherebbe il fine della congiura e dunque sarebbe una ripresa dei *πολλὰ [...]* *ἀνόητ'* della reggente ("qualora esse [sc. l'ubriachezza e la giovinezza] trovassero qualcuno che cospiri con loro per provarle [sc. molte sciocchezze]"). Scartiamo anche la lettura di Bain 1983, 42-43 e Arnott 2000, 84-87 (con Arnott 1998b, 14-15), che mettono a testo le lezioni tramandate, ma interpretano *ἄκρατος καὶ νεότης* sia come soggetti di *λάβῃ* che come referenti di *τούτοις* («when they [sc. strong wine and youth] find their collaborator close at hand»); tale pronome non può però riferirsi al soggetto della frase in cui si trova e sarebbe allora necessaria una delle due correzioni in *συνεπιβουλεύσοντα γ' αὐτοῖς* (di Jacques 1971, 23) o *συνεπιβουλεύσονθ' ἑαυτοῖς* (di Oguse *ap.* Jacques 1971, 23).

<sup>900</sup> Lo scenario del giovane che, ubriaco, violenta una ragazza di notte e in occasione di una festa religiosa è identico, ad esempio, nella vicenda di Carisio e Panfile negli *Epitrepontes*, e il *topos* ha la sua più emblematica espressione in commedia in Ter. *Ad.* 470: *persuasit nox amor vinum adolescentia*. Il motivo della giovinezza



συνεπιβουλεύω Demea dipinge Criside come una seduttrice che sa “prendere con sé” un uomo nel momento di debolezza, “ordendo una congiura” perchè cada nella sua trappola. παραλαμβάνω unito a un accusativo di persona significa infatti “prendere presso di sé” (e.g. una concubina, uno schiavo) e denuncia qui la calcolata mossa di Criside di accalappiarsi Moschione ubriaco; συνεπιβουλεύω poi, che indica la pianificazione di una congiura, rende efficacemente l'idea che Criside abbia sfruttato la situazione a suo vantaggio. Tali riflessioni e l'abbassamento della stima e del rispetto per la donna si riflettono anche negli appellativi con cui Demea si riferisce a lei nel suo monologo: definisce Criside τὴν ἐμὴν / Ἑλένην (vv. 336-337), la seduttrice infedele per antonomasia<sup>901</sup>, e dichiara perentorio che è lei la causa di quanto è successo (v. 338 αὕτη γὰρ ἐστὶν αἰτία τοῦ γεγονότος), come la Elena del mito era stata la causa della guerra di Troia. Sempre più convinto dell'innocenza del figlio, Demea svilisce ulteriormente Criside togliendole anche l'arte di seduzione di Elena e dicendo al v. 348: χαμαιτύπη δ' ἄνθρωπος, ὄλεθρος (“questa femmina è una puttana, un flagello”). L'uso di ἄνθρωπος (ἢ ἄνθρωπος) al posto di γυνή è indice della rabbia e del disprezzo di chi parla; il sostantivo è infatti usato per schiave o prostitute negli oratori e in commedia si trova in Ar. *Lys.* 936, detto di Mirrine dall'esasperato Cinesia, che vorrebbe fare l'amore con lei che però continua a tenerlo sulle spine<sup>902</sup>. Il valore spregiativo dell'epiteto è qui ingigantito da χαμαιτύπη, che i lessicografi (Moeris χ 33 Hans. e Hesych. χ 137 Cunn.) glossano con πόρνη ἄδοξος (“prostituta malfamata”). La differenza tra la πόρνη e l'ἑταίρα non è netta nelle fonti e gli studiosi hanno proposto di individuare il criterio di distinzione in diversi aspetti; in termini generali, secondo le analisi di quanti sottolineano la differenza tra le due figure, la πόρνη sarebbe la prostituta di strada o di bordello, che si vende a una clientela larga e anonima, mentre l'ἑταίρα rappresenterebbe un tipo più decoroso e costoso di prostituta, che ha clienti abituali e che in commedia gli amanti conquistano con i loro regali<sup>903</sup>. Anche rimanendo all'interno del genere comico, tuttavia, il fr. 21 della *Neottis* di Anassila, in cui il parlante sottolinea la differenza tra una

---

come scusante di una cattiva condotta è trasversale a più generi, cfr. e.g. in tragedia Eur. *Suppl.* 250-251 ἤμαρτον; ἐν νέοισι δ' ἀνθρώπων τόδε / ἔνεστι· συγγνώμην δὲ τῷ δ' ἔχειν χρεών.

<sup>901</sup> Per l'uso del nome dell'eroina in forma proverbiale cfr. schol. Plat. *Menex.* 235e, che ci informa che Eupoli chiamava Aspasia Elena nei suoi *Prospaltioi* presentandola così come la causa della Guerra del Peloponneso (= Eup. fr. 267), e A.P. XI 278 (ἔνδον ἔχων πολλοὺς σῆς Ἑλένης Πάριδας). Altri paralleli sono riportati da Lamagna 1998a, 292, il quale insiste però sulla distanza tra l'azione di cui Demea accusa Criside e l'abbandono della casa del marito da parte dell'Elena del mito e sottolinea come il parallelo mitico che più si confà a Criside è quello con Fedra (pp. 292-294 e cfr. anche Blume 1974, 127). Per quanto riguarda l'epiteto Elena, comunque, il testo e i paralleli indicano che è usato da Demea soltanto come un generico riferimento alla moglie più infedele del mito (cfr. Dedoussi 1965, 46-47 *ad vv.* 120-121 e Gomme - Sandbach 1973, 578 *ad loc.*). Il parallelismo tra la vicenda di Demea, Moschione e Criside e quella di Teseo, Ippolito e Fedra è stato ampiamente analizzato dai commentatori, rimandiamo soprattutto a Katsouris 1975b, 131-135, Lamagna 1998a, 64-67, Cusset 2003, 163-168, Omitowoju 2010, Sommerstein 2013, 36-40; 2014c (il quale aggiunge all'*Ippolito* di Euripide anche l'*Hippolytos kalyptomenos* dello stesso come modello tragico di riferimento della *Samia*) e Martina 2016, III, 133-138.

<sup>902</sup> Esempi di passi negli oratori sono elencati da Sommerstein 2013, 210 *ad loc.*, mentre, per quanto riguarda i comici, va precisato che l'occorrenza del termine al v. 713 del *Misoumenos* riferito a Cratea a cui rimanda Sommerstein è solo congetturale: βάρβαρος, λ[έ]αινά τις / α .[, con ἄνθρωπος proposto da Handley *ap.* Turner 1968, 42 *ad v.* 312.

<sup>903</sup> Sul binomio ἑταίρα - πόρνη si vedano e.g. Pomeroy 1975, 141, Kurke 1997, Cantarella 2005, 251 e Cohen 2006; tra i contributi sulla commedia, la questione è presa in considerazione in Fantham 1975, 50-52, Brown 1990b, 247-250, Rosivach 1998, 11 e Vester 2004, 131-138.

gentile *ἑταίρα*, che merita di essere chiamata “compagna” (vv. 3-4 *ἐκ τῆς ἑταιρείας ἑταίρα τοῦνομα / προσηγορεύθη*), e una *πόρνη*, coesiste con il fr. 22 dello stesso dramma, in cui invece i due termini sono usati per la stessa persona a distanza di pochi versi (1, 22 e 31). Sembra dunque più prudente convenire con Gomme - Sandbach e Brown sulla varietà delle condizioni in cui potevano trovarsi a vivere le etere<sup>904</sup> e ipotizzare che le due parole differissero nella valenza positiva o spregiativa più che nel soggetto, la prostituta, che di fatto entrambi indicano<sup>905</sup>. È certo, comunque, che *χαμαιτύπη* fosse un termine ancora più spregiativo e letteralmente indica infatti la prostituta “che batte per terra”<sup>906</sup>, perché non dispone di una stanza in cui portare i clienti. In commedia la parola si trova nell’inc. fab. fr. 472 di Menandro, contenente la sola menzione di una prostituta che grida (*κρίζει*), e nel fr. 24 dei *Marathonioi* di Timocle, in cui il locutore descrive la grande differenza (*ὅσον τὸ μεταξύ μετὰ κορίσης ἢ μετὰ / χαμαιτύπης τὴν νύκτα κοιμάσθαι. βαβαί*) tra il passare la notte con una ragazza libera (*κορίση*) e con una *χαμαιτύπη*. Infine, il sostantivo *ἄλεθρος* è invece ricorrente in Menandro ed è usato come epiteto per un personaggio, ad esempio, in *Dysk.* 366, in cui Davo avverte Sostrato che se Cnemone non lo vedrà intento a zappare lo chiamerà *ἄλεθρον ἀργόν*. Nel momento in cui Demea la caccia, la degradazione che egli infligge a Criside con questi appellativi trova ragione, oltre che nell’oltraggio compiuto con Moschione, nella svergognata ingratitudine con cui la donna l’ha ripagato di tutto ciò che lui le ha dato. Demea le ricorda infatti che è arrivata in casa sua con uno straccetto da quattro soldi (vv. 377-379) e rammenta alla concubina irricoscente di come lui fosse tutto per lei allora che se la passava male, mentre ora che non le manca niente si permette di oltraggiarlo (vv. 379-380 *τότ’ ἦν ἐγὼ σοι πάνθ’, ὅτε / φαύλως ἔπραττες*). Non potendo aggiungere nessun’altra spiegazione senza infangare la reputazione di Moschione che si è ripromesso di tutelare, Demea la caccia preannunciandole che capirà presto quale sbaglio ha commesso (v. 397 *γνώσει τίς οὖσ’ ἡμάρτανες*), non appena si vedrà costretta a fare la vita della vera *ἑταίρα* in città, correndo ai banchetti, bevendo vino puro o facendo la fame se non sarà pronta a tutto per racimolare dieci dracme. Alla fortunata *παλλακή* Criside spetta cioè di tornare una comune *ἑταίρα*. Che però Criside fosse, nel momento in cui è ambientata la commedia, la *παλλακή* di Demea e come tale fosse considerata nel suo *οἶκος* e dai vicini è confermato al v. 508, in cui Nicerato, informato dal vicino sui genitori del bambino, inveisce contro Moschione e Criside, sostenendo che lui non si sarebbe comportato da *ἀνδράποδον* come Demea (v. 506), ma avrebbe diseredato il figlio e venduto la *παλλακή* (vv. 508-509 *παλλακὴν δ’ ἂν αὐρίον / πρῶτος ἀνθρώπ[ω]ν ἐπώλουν*). Si noti, infine, che quando il malinteso sui genitori sul bambino è stato chiarito e Criside viene riaccolta in casa di Demea, egli chiede a lei di far uscire di casa le donne e di far arrivare chi porta l’acqua per il bagno rituale e la flautista (v. 730 *Χρυσί, πέμπε τὰς γυναῖκας, λουτροφόρον, ἀλητρίδα*). Menandro non si sofferma sul momento del perdono di Criside o sull’ammenda di Demea per le erronee conclusioni sulla donna, ma lascia trasparire come il rapporto tra il cittadino e la *παλλακή* si sia ristabilito dal fatto che lui le affidi compiti simili ai preparativi per le nozze che Nicerato aveva chiesto di fare alla propria moglie ai vv. 196-197 (*εἰσιῶν φράσας / [πρὸς τ]ῆν*

<sup>904</sup> Gomme - Sandbach 1973, 30 e Brown 1990b, 248.

<sup>905</sup> Del resto, anche l’etera Abrotono, una *ψάλτρια* (“suonatrice d’arpa”) ingaggiata da Carisio e dalla quale si crede che egli abbia avuto un figlio, viene definita dall’indignato Smicrine *πόρνη* in *Epitr.* 646.

<sup>906</sup> Cfr. *Suda* χ 73 Adl. *χαμαιτυπέιον· πορνείον. καὶ χαμαιτύπη, ἢ πόρνη. ἀπὸ τοῦ χαμαὶ κειμένην ὀχεύεσθαι.*

γυναίκα τάνδον εὐτρεπή ποεῖν). È chiaro che all'interno dell'οἶκος di Demea si sono ripristinati gli equilibri che si avevano nei prodromi del dramma, quando Plangone e la madre erano andate a festeggiare le Adonie da Criside (vv. 38-41): l'ex-etera straniera può comportarsi alla stregua della γυνή di Demea e venire trattata come tale dalla figlia e dalla moglie di Nicerato, un cittadino. Che Criside ricoprisse di fatto la posizione della padrona di casa emerge anche dall'appellativo αὐτή con cui le serve di casa si riferiscono a lei al v. 258 (αὐτή καλεῖ, τίτθη) all'interno del dialogo udito da Demea tra la θεραπαινίδος e l'anziana nutrice in cui egli viene a sapere che Moschione è il padre del bambino. Traducibile con "padrona", il valore di αὐτή a indicare il corrispettivo femminile di Demea nell'οἶκος è sottolineato dalla menzione di Demea stesso come αὐτός appena due versi prima, da parte della servetta (v. 256 ἔνδον ἐστὶν αὐτός)<sup>907</sup>.

In parallelo alla degradazione nello status sociale, Criside viene dunque presentata in termini assi negativi anche nella condotta morale, sia da Demea che da Nicerato. Quest'ultimo, infatti, la chiama τὴν τὰ δεῖν' εἰργασμένην ("colei che ha compiuto il misfatto", "la criminale") al v. 516 e assicura Demea che la cacerà mostrandogli solidarietà nell'oltraggio subito, come lui lo scongiura di fare: ἔκβαλ' ἰκετεύω· συναδικοῦ γνησίως ὡς ἂν φίλος ("cacciala, ti prego; mostrami di sentirti veramente offeso assieme a me da vero amico" [v. 518]). Lo sdegno e l'ira del personaggio crescono quando scopre che il bambino è di sua figlia Plangone; il vecchio allora si scaglia su Criside minacciando di ucciderla perché si rifiuta di consegnarglielo (ai vv. 560-561 avverte Demea: μὴ θαύμαζ', ἐὰν / αὐτόχειρ αὐτῆς γένωμαι ["non stupirti se la uccido con le mie mani"]) e inseguendola con un bastone (σὺ δ' ἐπ' ἐλευθέραν γυναῖκα λαμβάνεις βακτηρίαν / καὶ διώκεις: "Tu alzi il bastone contro una donna libera e la insegui", lo biasima Demea ai vv. 577-578). Nella sua furia incontrollata, Nicerato la accusa di aver ordito una congiura contro di lui (vv. 556-557 συνίσταται / ἐπ' ἐμῆ) convincendo sua moglie e sua figlia a non ammettere chi sia la madre del bambino, e di essere complice in tutto e per tutto nella situazione (v. 562 πάντα γὰρ σύνοιδεν αὐτή). Criside è dunque per la seconda volta accusata di ordire un complotto, ora per ostacolare Nicerato nella scoperta della verità, prima per sedurre il giovane Moschione (al v. 342 Demea parla di lei come τὸν συνεπιβουλεύσαντα). Nei verbi συνεπιβουλεύω e συνίσταμαι ("complottare") e in πάντα σύνοιδα ("essere a conoscenza di tutto") che esprimono, nell'intenzione dei due parlanti, la condanna del comportamento immorale di Criside, il pubblico coglie anche un elemento di verità nel fatto che Criside è davvero parte di un piano per nascondere la reale identità della madre del bambino e sa effettivamente come stanno tutte le cose. Agli occhi dei personaggi, invece, Criside merita di essere disprezzata come seduttrice calcolatrice, come concubina ingrata e anche come maligna che plagia le donne della casa di Nicerato. L'unico riconoscimento della sua indole altruista e della bontà delle sue azioni è espresso da Moschione, che al v. 524 confessa al padre: ἐμοὶ χαρίζεται τοῦθ' ὁμολογοῦσ' αὐτῆς ("[Criside] fa un favore a me fingendosi [la madre del bambino]"). La χάρις, la "benevolenza", è infatti la qualità che caratterizza tutte le battute e azioni di Criside sulla scena, come si vedrà nei capitoli successivi. In questo paragrafo merita invece qualche

<sup>907</sup> Sulla considerazione di cui godeva Criside prima della cacciata cfr. in particolare Vester 2004, 156-159. Nel quadro della definizione dello status di Criside da parte degli altri personaggi, non ha invece peso il fatto che essi si riferiscano a Criside come a una γυνή ai vv. 561 (Nicerato) e 577 (Demea), perché il termine non significa qui "moglie", come viene usato per la moglie di Nicerato ai vv. 198, 558, 580 e 584, ma genericamente "donna" (il parallelismo è impropriamente rilevato da Vester 2013b, 236-237).

altra osservazione la rappresentazione del rapporto tra Demea e Criside, presentato da Moschione nel suo monologo di apertura e poi meglio connotato, per bocca di Demea stesso, sia nel suo secondo monologo del III atto (vv. 325-356) che nel dialogo tra lui e Criside al momento della cacciata di lei col bambino (vv. 369-398). Come le altre due *παλλακαί*, anche Criside è tipicamente caratterizzata come l'έρωμένη di Demea e come tale viene per la prima volta menzionata da Moschione: μετὰ τοῦτο συνέβη [...] / Σαμίας ἑταίρας εἰς ἐπιθυμίαν τινὰ / ἔλθειν ἕκκινον, πράγμα ἴσως ἀνθρώπινον ("In seguito [...] lo prese la passione per un'etera di Samo, cosa umana" [vv. 19-22]). Il legame tra Demea e Criside è dunque presentato come nato dall'ἐπιθυμία di lui<sup>908</sup>, sostantivo indicante il desiderio amoroso che connota l'attaccamento all'etera Criside come univocamente passionale e non affettivo<sup>909</sup>. Nel III atto lo stesso Demea descrive in termini simili il proprio rapporto con la donna. Egli apre il monologo in cui farà cadere tutto il biasimo su Criside con un'apostrofe a se stesso (vv. 326-327 τί, Δημέα, βοᾷς; / τί βοᾷς, ἀνόητε; κάτεχε σαυτόν), strumento principe della caratterizzazione dei personaggi attraverso le proprie parole<sup>910</sup> che Menandro usa anche per altri suoi giovani innamorati<sup>911</sup> e che accresce inoltre il *pathos* delle parole del parlante in forza dei tanti paralleli tragici che richiama alla memoria del pubblico<sup>912</sup>. Altrettanto patetiche sono le due precedenti esclamazioni ὦ πόλισμα Κεκροπίας χθονός, / ὦ ταναός αἰθήρ, ὦ- (vv. 325-326), che Demea interrompe con un'aposiopesi per cercare di calmarsi e che hanno l'effetto di amplificare le sue emozioni, non senza un tocco di comicità paratragica<sup>913</sup>. La crescente indignazione che prova verso Criside e la certezza che sia lei la colpevole sono invece rese nell'allocuzione al pubblico (ἄνδρες al v. 529) e dalle serie di imperativi con cui si autoesorta. Agli iniziali κάτεχε σαυτόν, καρτέρει ("calmati, sii forte" [v. 328]) fanno seguito quelli ai vv. 349-354<sup>914</sup>,

<sup>908</sup> Per l'espressione εἰς ἐπιθυμίαν τινός ἐλθεῖν a indicare passione amorosa cfr. e.g. Plat. *Criti.* 113d.

<sup>909</sup> L'aggiunta giustificatoria di Moschione che si tratta di un impulso proprio di tutti gli uomini richiama le parole della nutrice a Fedra in Eur. *Hipp.* 439 (ἐράς τί τοῦτο θαύμα; σὺν πολλοῖς βροτῶν) ed è un *topos* nei romanzi (cfr. Ach. Tat. V 27.2 ἔπαθόν τι ἀνθρώπινον e Helioid. VII 21.1 τι πέπονθεν ἀνθρώπινον καὶ νενίκηται [...] καὶ ἦττων ἐστὶ τῆς ἐπιθυμίας). Cfr. anche Lamagna 1998a, 168-169 *ad loc.*

<sup>910</sup> Dal momento che mediante l'allocuzione a se stessa la *persona loquens* concentra l'attenzione sui propri sentimenti e pensieri profondi, Katsouris 1975a, 156 la definisce «the best mirror of character».

<sup>911</sup> Ad esempio Sostrato in *Dis. ex.* 23 (ἐ[π]ᾶν[αγε, Σ]ώστρατε) e Sostrato in *Dysk.* 214 (οἶμοι, κακοδαίμων. παῦε θρηγῶν, Σώστρατε). Un elenco commentato completo delle apostrofi che gli innamorati rivolgono a se stessi è in Blundell 1980, 66-70 («Self-address [...] belongs to lovers, usually in distress»)

<sup>912</sup> Elenchi di apostrofi a se stessi nei tragici e nei comici si trovano in Katsouris 1975a, 158-160; lo studioso a ragione sostiene (pp. 162-163) che Menandro fosse consapevole della tradizione comica di queste apostrofi tanto quanto di quella tragica, ma che, nell'usare questa tecnica retorica, si ispirasse direttamente alla tragedia e in particolare a Euripide (cfr. anche Sommerstein 2013, 205 *ad loc.*).

<sup>913</sup> Una nota a margine del v. 326 nel Papiro Bodmer (ΟΙΔΙΠΟΥΣΙ[oppure Υ]ΠΙΠΟΔΟ[oppure ΟΥ΄], ossia Οἰδίπου Εὐριπίδο(υ)) segnala che le due esclamazioni sono una citazione (possibilmente anche riadattata) dell'*Oidipous* di Euripide (ne forma il fr. 554b Kann.); inoltre, per Κεκροπία χθών cfr. anche Eur. *Hipp.* 34 e *Ion* 1571 mentre per ταναός αἰθήρ Eur. *Or.* 322.

<sup>914</sup> Demea concluderà poi il monologo ai vv. 355-356 con altre tre autoesortazioni che rinforzano l'ammonimento, già espresso ai vv. 351-352, a tenere segreto l'accaduto per non macchiare la reputazione del figlio e che rendono il discorso una *Ringkomposition*. Esso si chiude infatti con lo stesso καρτερέω e con una variante di κατέχω (ἀνέχω) con cui Demea l'aveva aperto: ἐμφανίης γὰρ ἄλλο μηδὲ ἐν, / δακῶν δ' ἀνάσχου, καρτέρησον εὐγενῶς ("non far trasparire nient'altro, ma morditi le labbra e sopporta con coraggio").

introdotti da una seconda allocuzione a se stesso che mantiene alto il livello di introspezione del monologo:

[...] Δήμεα, νῦν ἄνδρα χρῆ  
εἶναί σ' ἐπιλαθοῦ τοῦ πόθου, πέπαυσ' ἐρώων, 350  
καὶ τὰτύχημα μὲν τὸ γεγονὸς κρύφθι' ὅσον  
ἔνεστι διὰ τὸν ὑόν, ἐκ τῆς δ' οἰκίας  
ἐπὶ κεφαλὴν ἐς κόρακας ὤσον τὴν καλὴν  
Σαμίαν.

[...] Demea, ora devi essere  
un uomo; dimentica la passione, smetti di essere innamorato  
e per il bene di tuo figlio nascondi più che puoi  
la sventura che è capitata; caccia invece di casa  
la bella Samia facendola ruzzolare via con la testa e mandala  
al diavolo.

La stessa esortazione a comportarsi da uomo era stata pronunciata nel I atto dal servo Parmenone per incitare il pusillanime Moschione a rispettare la promessa di sposare Plangone e a dire la verità al padre<sup>915</sup>; è ora usata di nuovo in relazione al controllo delle emozioni di cui un vero ἀνὴρ deve essere capace, vincendo la vergogna nel caso di Moschione, mettendo a tacere i sentimenti per Criside in quello di Demea. Nello sforzo che egli deve imporsi emerge il suo attaccamento alla παλλακὴ, esplicitato col sostantivo πόθος e col verbo ἐράω. Entrambi i termini, in accordo con il precedente ἐπιθυμία nella battuta di Moschione, connotano l'amore passionale<sup>916</sup> che ha spinto Demea a prendersi in casa una prostituta più giovane di lui e καλή, come la definisce al v. 354 del passo citato. Si noti che anche l'ἑταίρα Abrotono degli *Epitrepontes* ricorre al verbo ἐράω per indicare le aspettative (disattese) che aveva sul proprio rapporto con Carisio: in quanto etera, credeva naturalmente che egli la tenesse con sé perché la desiderava (v. 432 ἐρᾶσθαι προσεδόκων), ma ora è certa che non è così visto che non le permette neanche di sederglisi accanto, ma la tiene a distanza (vv. 434-435 οὐκέτι μ' ἐᾷ γὰρ οὐδὲ κατακείσθαι, τάλαν, / παρ' αὐτόν, ἀλλὰ χωρίς). Il verbo ἐράω, nel senso più ampio di essere innamorati, è usato anche da Criside stessa per definire il legame che tiene vincolato a lei Demea e in forza del quale si dice certa che l'uomo metterà da parte l'ira per la nascita del bambino (v. 81 ἐρᾷ, γάρ [...] κάκεινος κακῶς)<sup>917</sup>.

<sup>915</sup> Cfr. cap. II 2.2 e *infra* nel cap. III 3.1b.

<sup>916</sup> Abbiamo già rilevato la sfumatura erotica o sessuale che può avere ἐράω in Menandro nella n. 536 a proposito di *Per.* 494 (l'argomento è stato poi ripreso anche nel cap. III 1.2 in relazione all'adesp. com. fr. 1084.10-12). πόθος ha invece il significato di desiderio amoroso in tutti i *loci* menandrei in cui ricorre: oltre che in questo passo il sostantivo è usato da Moschione in *Sam.* 624, nell'elenco dei fattori che gli impediscono di partire davvero come mercenario, e dalla *persona loquens* del fr. 1 della *Leukadia*, che individua in "un desiderio che l'ha fatta impazzire" per Faone (v. 3 οἰστρώωντι πόθῳ) la ragione per cui Saffo si buttò dalla scogliera.

<sup>917</sup> Torneremo sui vv. 80-83 nel prossimo cap. III 3.1b. Sottolineiamo qui che Criside associa nel medesimo ἔρωος Demea e Moschione (vv. 81-82 ἐρᾷ, γάρ, ὦ βέλτιστε, κάκεινος [*sc.* Demea] κακῶς, / οὐχ ἦττον ἢ σύ [*sc.* Moschione]): l'amore e la passione amorosa connotano tanto il sentimento verso un'etera quanto quello per una fanciulla di nascita libera e cittadina quale è Plangone. In effetti (sebbene gli studiosi non lo rilevino spesso

La scena della cacciata di Criside doveva essere la più rappresentativa della commedia, come prova il mosaico di Mitilene, che illustra il momento in cui Demea sembra alzare il braccio per ordinare a Criside di andarsene. Limitandosi a biasimarla per aver tenuto il νόθος e non dicendo (nel presunto interesse del figlio) il vero motivo per cui la caccia, Demea non rivela l'esistenza del suo fraintendimento, impedendo così agli altri personaggi (Criside e Moschione) di spiegarli che la παλλακή non è davvero la madre del bambino. Criside cerca di capire l'improvvisa decisione di Demea e insiste ponendogli domande, alle quali lui non può però rispondere senza venir meno al proposito di salvaguardare Moschione. Gli interrogativi della donna sono involontariamente sollecitati da Demea stesso, che Menandro rappresenta nello sforzo di tacere e non rinfacciare a Criside la propria scoperta dell'accaduto<sup>98</sup>. Il vecchio lascia infatti trasparire il suo desiderio di dire la verità alla donna iniziando delle frasi che lascia però a metà, provocando così le domande incalzanti di Criside: παύσω σ' ἐγώ, / ὡς οἴομαι– comincia Demea e τί ποιοῦσαν; chiede Criside, a cui lui, pentitosi di ciò che stava per dire, replica subito οὐδέν (vv. 371-372). La titubanza si ripresenta ai vv. 374-375, in cui Criside, incredula, chiede se davvero Demea la stia cacciando solo perché ha tenuto il bambino e lui risponde διὰ τοῦτο καί– (“Per questo e...”); la παλλακή cerca allora di fargli concludere la frase domandando τί “καί”; (“E” cosa?), ma Demea si è ricomposto di nuovo e si corregge ripetendo il solo διὰ τοῦτο (“Per questo”). Sono due tocchi drammaticamente efficaci del commediografo, che rendono la fatica di Demea e la tensione dell'equivoco che per un attimo è sul punto di sciogliersi. A Criside non resta dunque che compiangersi, all'inizio (v. 369 ὦ τάλαν) e alla fine (v. 398 τάλαιν' ἔγωγε τῆς ἐμῆς τύχης) della conversazione<sup>99</sup>. Demea, dal canto suo, ammette di stare organizzando le nozze di Moschione e Plangone ingoiando bile (v. 447 καταπιὼν τὴν χολήν) e ha bisogno di invocare Apollo

---

e preferiscano sottolineare che i sentimenti nei confronti di fanciulle rispettabili e mogli pertengono alla sfera privata e non vengono espressi verbalmente) non è rara la dichiarazione verbale dell'ἔρωσ provata dai giovani innamorati nei confronti di vergini di nascita cittadina, inteso come amore in generale oppure specificamente come passione amorosa. Lo dimostra, ad esempio, il riconoscimento da parte del padre di Sostrato Callippide dell'amore del figlio per la giovane che vuole sposare: parlando a Sostrato, in *Dysk.* 786 Callippide si riferisce a lei come ἥς ἐρᾶς (“colei di cui sei innamorato”) e poi ribadisce il proprio assenso alle nozze in quanto sa “che per un giovane il matrimonio è saldo se è persuaso a sposarsi dall'amore” (vv. 788-790 γινώσκων ὅτι / νέω γάμος βέβαιος οὕτως γίνεται / ἐὰν δι' ἔρωτα τοῦτο συμπεισθῆ ποεῖν). Anche Sostrato stesso si definisce ἐρώντα (v. 77) e dice di essere follemente innamorato della figlia di Cnemone: κόρην τιν' εἶδο[ν ἐνθαδί· τ]αύτης ἐρῶ (v. 302) e οὕτω σφόδρ' ἐ[ ... ] / ἐρῶ (vv. 688-689). Sulla ricorrenza della menzione di ἔρωσ anche per donne di nascita libera e cittadina nelle commedie menandree cfr. Omitowoju 2002, 225-226. Per tornare alla *Samia*, inoltre, anche Moschione stesso dice che Ἐρως, padrone della sua volontà (ὁ τῆς ἐμῆς νῦν κύριος γνώμης), non gli permette di lasciare Plangone (vv. 631-632), e tra i vincoli che lo legano a lei menziona πόθος (v. 624), ossia lo stesso desiderio che Demea deve qui combattere per riuscire ad allontanare Criside. Il diverso status sociale delle due ἐρώμεναι Criside e Plangone, perciò, non impedisce che i due innamorati esprimano negli stessi termini la passione amorosa per loro.

<sup>98</sup> È in questo momento che emerge il fatto che «the struggle between Demea's reason and his emotions is the dominant aspect of his character». Con queste parole Kiritsi 2013, 97 commenta l'atteggiamento di Demea nel monologo precedente, in cui si costringe a sopprimere l'ἔρωσ per Criside. Altri studiosi rilevano invece, nel monologo o al momento dell'attuazione della cacciata, la profondità del sentimento d'amore che lega Demea a Criside (cfr. Del Corno 1970b, 74 e Sherberg 1995, 47)

<sup>99</sup> Si veda la sezione su Criside nel prossimo capitolo.

perché lo aiuti a non far trapelare il suo stato d'animo (v. 448 ἵνα γένωμαι μὴ ἴδιλος μηδ[ενί]) e lo costringa (v. 449 εἰσανάγκασόν με).

Il ritratto che gli altri personaggi delineano di Criside e il loro comportamento nei suoi confronti non rendono dunque giustizia alla sua vera indole buona. Menandro ha costruito la caratterizzazione di questa *παλλακή* sul contrasto tra la sua presentazione da parte degli altri personaggi e gli elementi di contorno come la maschera, il nome e il passato di *ἑταίρα* da un lato e la più profonda e veritiera caratterizzazione che emerge invece dalle parole e dalle azioni di Criside stessa dall'altro. Faremo meglio affiorare tale voluta dicotomia nel prossimo capitolo.

### III 3.1b

#### Nelle parole delle *παλλακαί*

Se alcuni elementi della visione che i personaggi maschili esprimono di loro permettono di rilevare tratti condivisi dalle tre *παλλακαί*, sotto il profilo degli aspetti caratteriali che emergono dalle loro stesse battute non sono invece proponibili confronti precisi tra i loro ritratti. Mentre infatti Glicera spiega la sua posizione e rivendica la propria decisione di lasciare Polemone in un dialogo con Pateco, Criside pronuncia poche battute in cui emergono la sua bontà nei confronti del bambino e il lamento per la propria sventura, e di Cratea non ce n'è rimasta quasi nessuna. Le parole di Cratea e Glicera che è possibile raffrontare sono quelle nelle scene di riconoscimento e riunione con i padri; in esse è però opportuno riconoscere una successione di battute e azioni e un registro stilistico 'tipici', in virtù dei quali le analizzeremo nel cap. III 4.1 nella sezione su lingua e stile. Un'osservazione più generale e valida per le tre concubine riguarda invece la moralità delle loro scelte e azioni, in virtù della quale Criside è disposta a custodire il bambino ad ogni costo, Glicera rivendica che tradire Polemone per sposare Moschione contrasta con i suoi valori e Cratea abbandona Trasonide perché sente di non poter restare assieme a colui che crede essere l'uccisore del fratello; le prime due danno anche voce, nelle poche battute che pronunciano, ai principi morali a cui il loro agire è ispirato. Sotto quest'aspetto, le *παλλακαί* costituiscono dei paradigmi positivi di condotta morale all'interno dei rispettivi drammi, tanto quanto la *bona meretrix* Abrotono e la *bona mulier* Panfila negli *Epitrepontes*.

#### Glicera

Come si accennava nel paragrafo su Glicera nel capitolo precedente, quando Pateco, per aiutare Polemone, va a parlarle e cerca di convincerla a tornare dal soldato, questa dimostra di essere pronta a impugnare quell'indipendenza e quella capacità di scegliere per se stessa che Pateco le aveva poco prima attribuito nel dialogo con Polemone<sup>920</sup>. Ben diversamente dal caso di Criside nella *Samia*, che incassa silenziosamente accuse e offese, ma come per Panfile negli *Epitrepontes*, nelle parole di

---

<sup>920</sup> A differenza di Gruen 1991, 52 riteniamo infatti che Glicera non possa essere descritta come il tipico esempio di donna della *Nea* che viene malvista e criticata dai personaggi maschili e poi ripagata solo dall'esito della commedia. Un tale ritratto può addirsi alla Criside della *Samia*, ma non coglie nel segno nel caso della *παλλακή* della *Perikeiromene*, che vuole essere artefice della propria sorte e per questo lascia la casa del soldato e difende a parole la sua reputazione e il suo onore di donna libera.

Glicera la forza di opporsi e dire la propria va di pari passo con la capacità di esprimersi in modo retoricamente efficace e persuasivo. La parte iniziale del dialogo tra i due, che alla fine si scopriranno padre e figlia, non ci è giunta, e al v. 708 entriamo *in medias res* nel discorso di Glicera. La *παλλακή* si rivolge qui al vecchio con una serie di interrogative retoriche che abbiamo già citato e brevemente commentato nel cap. III 2.3a<sup>921</sup> per mettere in luce la possibile ispirazione euripidea dell'abile uso delle τέχναι ῥητορικάι di Glicera e Panfile. Riportiamo i vv. 708-719, per analizzarli più approfonditamente contestualizzandoli nella conversazione tra Glicera e Pateco e concentrandoci sul ritratto caratteriale che la donna dà di se stessa.

τὴν μ]ητέρ' αὐτοῦ, φί[λτ]ατε,  
κα]ταφυγοῦσ' ἐδυναμην; οὐ σκοπεῖς;  
[ἴ]γα με λ[άβη] γυναικα; κατ' ἐμὲ γὰρ πάνυ  
[γέ]γον' οὔτ[ρος]. ἀλλ' οὐ τοῦθ', εταίραν δ' ἵνα μ' ἔχη;  
εἶτ' οὐ λαθεῖν τούτους ἂν ἔσπευδον, τάλαν,  
αὐτός [τ'] ἐκεῖνος; ἀλλ' ἰταμῶς εἰς ταυτό με  
τῷ πατρὶ κατέστησ', εἰλόμην δ' οὕτως ἐγ[ώ]  
ἀφρόνως ἔχειν ἔχθραν τε πρ .[  
ὑμῖν θ' ὑπόνοιαν καταλιπεῖν [  
ἦν ἐξαλείψετ' οὐκέτ'; οὐδ' αἰσχ[ύνομαι,]  
Πάταικε; καὶ σὺ ταῦτα συμπεπ[εισμένος]  
ἦλθες, τ[ο]ιαύτην θ' ὑπέλαβες [με γεγονέναι;]

710  
715

Come si è visto, in questi versi Glicera sta confutando l'idea di Pateco e del soldato di essere stata sedotta da Moschione e di essersi rifugiata in casa di sua madre Mirrine per stare con lui. Glicera costringe l'interlocutore a seguire il suo ragionamento, risposta dopo risposta, fino a dover constatare l'infondatezza di tale idea. La *παλλακή* basa tutta la sua *persuasio* su un approccio razionale, che fa leva sull'inoppugnabilità degli argomenti che propone e sul vaglio di diverse ipotesi. Emblematico di tale procedere è l'interrogativo οὐ σκοπεῖς; ("Non pensi?") con cui richiede a Pateco di mettersi nei suoi panni e considerare oggettivamente la situazione. Nel condurre il ragionamento, Glicera rivela inoltre grande indignazione per la sprovvedutezza e la spudoratezza di cui Pateco l'ha implicitamente accusata, e dimostra di avere chiara coscienza della propria condizione sociale e di ciò che essa le permette. Con le domande dei vv. 708-710, infatti, la *παλλακή* nega di appartenere a stati sociali diversi dal suo. Dapprima, chiedendo all'interlocutore se avrebbe davvero potuto farsi accogliere da Mirrine per diventare la moglie di Moschione (v. 710 [ἴ]γα με λ[άβη] γυναικα)<sup>922</sup>, ella mostra di sapere

<sup>921</sup> Alcune osservazioni sullo stile di questa battuta di Glicera sono inoltre esposte da Lamagna 1994, 263-264 *ad* v. 303, Traill 2008, 144-146 e Furley 2015, 149-149 *ad* vv. 708-719.

<sup>922</sup> Allineandoci alle interpretazioni che Ferrari 2001, 409 e Blanchard 2013, 185 lasciano trasparire dalle loro traduzioni, crediamo che la domanda dei vv. 708-709, mutili degli inizi, mettesse l'accento sullo scopo che Glicera avrebbe potuto avere chiedendo alla madre di Moschione di rifugiarsi da loro: *e.g.* "[Cosa] avrei potuto [ottenere], mio caro, [andando da] sua madre e rifugiandomi qui?". Il fatto che questa domanda possa avere inizio nel verso precedente rende però troppo arduo proporre congetture solide per i vv. 708-709. Una tale ricostruzione del senso dell'interrogativa risulta comunque supportata dall'ἵνα con cui comincia la domanda seguente (v. 710), nella quale Glicera inizia appunto a vagliare, per scartarle, le possibili motivazioni del suo



di non poterlo fare in quanto non è figlia di cittadini: la risposta sarcastica “infatti lui è proprio giusto per me”, “infatti lui è proprio del mio stesso stato sociale” (κατ’ ἐμὲ γὰρ πάνυ / [γέ]γον’ οὐτ[ος] [vv. 710-711]) sottolinea l’assurdità di tale idea di Pateco<sup>923</sup>. Quest’uso di un sarcasmo tagliente nel rispondere a interrogative che la stessa *persona loquens* si pone, con l’effetto di enfatizzarne la totale assurdità, ricorre nelle ῥήσεις di alcune eroine euripidee. Richiamando dunque la nostra ipotesi di riconoscere nel tragediografo il modello principale dell’impostazione retorica dei discorsi di Glicera e Panfile, aggiungiamo qui, relativamente ai versi della prima, che una serie incalzante di domande retoriche si trova anche ai vv. 192-203 della ῥήσις di Andromaca<sup>924</sup>. Nell’omonima tragedia l’eroina replica alle accuse di Ermione di renderla sterile e di volersi impadronire del suo posto di moglie legittima di Neottolemo:

εἴπ', ὦ νεᾶνι, τῷ σ' ἐχεγγύω λόγῳ  
 πεισθεῖσ' ἀπωθῶ γνησίων νυμφευμάτων;  
 ὡς ἢ Λάκαινα τῶν Φρυγῶν μείων πόλις  
 †τύχη θ' ὑπερθεῖ† κᾶμ' ἐλευθέραν ὀρᾶς;  
 ἢ τῷ νέῳ τε καὶ σφριγῶντι σώματι  
 πόλεως τε μεγέθει καὶ φίλοις ἐπηρμένη  
 οἶκον κατασχεῖν τὸν σὸν ἀντὶ σοῦ θέλω;  
 πότερον ἴν' αὐτῇ παῖδας ἀντὶ σοῦ τέκω  
 δούλους ἐμαυτῇ τ' ἀθλίαν ἐφορκίδα;  
 ἢ τοὺς ἐμούς τις παῖδας ἐξανέξεται  
 Φθίας τυράννους ὄντας, ἦν σὺ μὴ τέκης;  
 φιλοῦσι γὰρ μ' Ἕλληνας Ἐκτορός γ' ὕπερ;

Andromaca prova l’infondatezza dell’accusa di voler rubare il marito a Ermione dimostrando sia di non avere i mezzi per potersi sostituire a Ermione come moglie di Neottolemo (vv. 192-193: “Dimmi, ragazza, con quale discorso fondato potrei essere convincente e privarti di un matrimonio legittimo?”), sia di non avere motivo per desiderare tale posizione (vv. 196-198: “O il mio corpo giovane e in fiore, la grandezza della città e amici mi spingono a voler occupare la tua posizione in casa?”). Poi, alle seguenti domande retoriche che Andromaca formula per dimostrare l’assurdità dell’idea che la moglie di Ettore e schiava di guerra possa desiderare di spodestare Ermione (vv. 201-202: “Forse per

---

essersi rifugiata dalla vicina. Non convincono, invece, le integrazioni proposte da Furley 2015, 58, 149 *ad loc.*, il quale stampa [τίσιν ἂν λόγοις τὴν μ]ητέρ' [...] / [πεῖσαι γε κα]ταφυγοῦσ' [...], immaginando che Glicera chiedesse con quali parole ella avrebbe potuto convincere Mirrine a ospitarla; le domande successive non risultano però ben connesse a questa, come emerge tra l’altro dalla traduzione dello studioso stesso, che non riesce a rendere la congiunzione finale in modo appropriato: «And how could I have won his mother over, my friend, when I ran to her? Don't you see? That he would marry me?» (p. 78).

<sup>923</sup> Alla base di questa domanda provocatoria di Glicera c’è la sua consapevolezza dell’impossibilità di essere data in sposa a un cittadino (per adozione nel caso di Moschione) e non, come scrive Furley 2015, 149, il fatto di essere «already ‘married’ to Polemon» (cfr. però poco oltre p. 150 *ad v.* 710, in cui anche lo studioso adotta questa prospettiva).

<sup>924</sup> Nel cap. III 2.3a abbiamo invece portato l’esempio del successivo discorso di Andromaca indirizzato a Menelao (vv. 339-351).

generare dei figli schiavi al posto tuo e infelice rimorchio per me? O si accetterà che i miei figli siano re di Ftia se tu non ne hai?") si risponde con efficace sarcasmo al v. 203 "Certo, perché i Greci mi amano grazie a Ettore!". È la stessa combinazione di interrogativa retorica e risposta ironica che abbiamo rilevato per i vv. 710-711 di Glicera. Della medesima ironia fa uso anche Medea quando, in dialogo con Giasone, si chiede dove possa andare una volta esiliata da Corinto (*Med.* 502 νῦν ποῖ τράπωμαι;) ed enfatizza la difficoltà della sua situazione dicendosi sicura che le figlie di Pelia, da lei spinte a uccidere il padre, le darebbero affettuosa ospitalità: ἢ πρὸς ταλαίνας Πελοπιδάδας; καλῶς γ' ἂν οὔν / δέξαιντό μ' οἴκοις ὧν πατέρα κατέκτανον (vv. 504-505). Torniamo ora a Glicera e al secondo status sociale che prende in considerazione nella sua argomentazione. Dimostrato di sapere che non avrebbe potuto diventare la γυνή di Moschione, prosegue infatti escludendo anche la possibilità di essersi rifugiata dai vicini come ἑταίρα del giovane (v. 711 ἀλλ' οὐ τοῦθ', ἑταίραν δ' ἴνα μ' ἔχη; ["L'ho fatto forse perché mi tenesse come etera?"]). Queste due ipotesi che la ragazza prende in esame per scartarle sono legate tra loro dalla ripetizione di ἴνα με nelle due interrogative (vv. 710-711 [ἴ]να με λ[άβη] [...] / [...] ἑταίραν δ' ἴνα μ'), che sottolinea l'impegno della locutrice nel fornire un quadro completo delle possibili motivazioni della sua azione. Per mettere in luce l'irrazionalità della seconda ipotesi, per cui ella sarebbe l'amante di Moschione, non ricorre di nuovo all'ironia, ma pone altre tre domande, attraverso le quali in modo implicito argomenta, rispettivamente, che Moschione non l'avrebbe introdotta sfrontatamente (ἰταμῶς) in casa dei genitori se avessero voluto essere amanti, ma avrebbero tenuto segreta (λαθεῖν) la loro relazione (vv. 712-713); che lei sa che, accettando di diventare l'ἑταίρα di Moschione, avrebbe alimentato ostilità verso di lei (da parte dei genitori di Moschione oppure sia da parte loro che di Polemone<sup>925</sup>) e avrebbe rovinato per sempre l'immagine che Polemone

<sup>925</sup> Diversamente crede Furley 2015, 58, 150-151 *ad loc.*, il quale ipotizza che il v. 715 finisca con l'avverbio οἰκοθεν e dunque immagina che Glicera si riferisca qui all'ostilità che si sarebbe attirata da parte della casa di Polemone. Alla luce dei versi precedenti, in cui la ragazza ha appena menzionato quanto sarebbe stato spudorato Moschione a introdurla in casa dei genitori come sua amante, sembra piuttosto plausibile che qui ella si figuri l'odio che essi avrebbero preso a nutrire per lei; a Polemone e a Pateco che è venuto a parlare per lui Glicera si riferisce invece esplicitamente nella coordinata successiva con l'ὑμῖν all'inizio del v. 716, che sposta il fuoco del discorso dalle reazioni della famiglia di Moschione a quelle della casa di Polemone. È tuttavia anche lecito ipotizzare che Glicera non faccia qui specificazioni e combini tutti i coinvolti nell'idea dell'ostilità che si sarebbe attirata, dal momento che entrambe le case avrebbero avuto motivo di odiarla. Per quanto riguarda poi la lacuna del v. 715 che doveva contenere il verbo di cui ἔχθραν è l'oggetto (ἔχθραν τε πρ. []), a ragione Furley 2015, 150-151 *ad loc.* obietta all'integrazione πρᾶ[ττειν] di Schmidt 1909, 434 che nessun parallelo supporta l'uso del verbo con ἔχθραν nel senso di "creare", "alimentare ostilità" e rileva che ci si aspetta piuttosto un aoristo in accordo col seguente καταλιπεῖν coordinato (Jensen 1929, 62 *ad v.* 308 ipotizza infatti πρᾶ[ξαι]); le proposte di Furley προ[σθέσθαι] oppure προ[σάγεσθαι], col significato di "attirarsi ostilità", per le quali lo studioso riporta opportuni paralleli, sono buone (ο invece di α sembra possibile in P. Cair. 43227 dopo πρ). Plausibile è anche l'integrazione di Traill 2007, 43 πρὸς τ[ὴν μητέρα]: la mancata integrazione di un verbo in questa lacuna implica che καταλιπεῖν al verso successivo regga anche ἔχθραν oltre a ὑπόνοιαν e la studiosa opportunamente cita il parallelo di Lys. 64.16 (ὥστε τὴν μὲν ἔχθραν ὑμῖν αὐτοῖς καταλείψετε). Come si diceva sopra, in effetti, la menzione da parte di Glicera degli effetti negativi che il suo introdursi in casa come amante di Moschione avrebbe avuto sul rapporto di amicizia con Mirrine (alla quale aveva chiesto ospitalità) non risulterebbe inappropriata nel passo.

e Pateco avevano di lei (vv. 714-717)<sup>926</sup>; infine, che il suo senso dell'onore non le avrebbe permesso di comportarsi così, oppure non le consentirebbe ora di parlare a Pateco (o a Mirrine) senza vergognarsi (vv. 717-718 οὐδ' αἰσχ[ύνομαι,] / Πάταικε;) <sup>927</sup>. Anche la forma interrogativa e provocatoria dell'argomentazione di Glicera rende efficacemente la sua indignazione nel sentirsi accusata di comportarsi alla stregua di un'etera o di essere così sciocca da non conoscere la posizione che le spetta in quanto donna libera ma senza origini cittadine, e da danneggiare i propri rapporti con gli altri per un amante. I due aspetti della mancanza di pudore e decoro da un lato e della stoltezza dall'altro che Glicera si sente immeritabilmente attribuiti sono esplicitati, rispettivamente, nel verbo αἰσχύνομαι (v. 717) e nell'avverbio ἀφρόνως (v. 715). Le due domande εἰλόμην δ' οὕτως ἐγ[ὼ] / ἀφρόνως ἔχειν (“e io avrei scelto di comportarmi in modo così stupido”) <sup>928</sup>, riferita nella lettera del testo al rendersi odiata e infamata, e οὐδ' αἰσχ[ύνομαι,] / Πάταικε; (“E non mi vergognerei, Pateco?”) danno inoltre l'idea del tono stizzito e sdegnato con cui la παλλακή pronuncia l'intera battuta. Nell'interrogativa finale Glicera enfatizza il suo biasimo nei confronti di Pateco evidenziando il carattere inaspettato delle accuse che lui le ha mosso con καὶ σὺ: “Anche tu sei venuto con questa convinzione e pensi che [io abbia agito] in questo modo?” (vv. 718-719).

Nei versi successivi il dialogo si fa più fitto e le possibilità del vecchio di convincere la ragazza a perdonare Polemone si assottigliano. Al v. 722 Glicera cerca infatti di tagliare corto intimando a Pateco di andarsene (ἀλλ' ἄπιτι μηδὲν ἦττον [“vattene comunque”]) e aggiunge perentoria che Polemone dovrà trovarsi un'altra donna da oltraggiare in futuro, sottintendendo che non avrà più a che fare con lei: εἰ[ς ἐτέρων τινά] <sup>929</sup> / ὑβρίζετω τὸ λοιπόν (vv. 722-723). La percezione di Glicera della gravità del taglio di capelli inflitto dal soldato è chiarita dall'uso del verbo ὑβρίζω, con cui l'offesa ricevuta viene presentata come un'azione oltraggiosa (ὑβρις) che travalica i limiti imposti dal rispetto per la sua condizione di donna libera <sup>930</sup>. In questi versi, tuttavia, Glicera non si pone come la vittima

<sup>926</sup> Ai vv. 716-717 in particolare Glicera dice che avrebbe lasciato in Pateco e Polemone un sospetto che non si sarebbe potuto cancellare (ὑπόνοιαν καταλιπεῖν [ / ἦν ἐξαλείψῃ οὐκέτ' ] “di immoralità”, se si accetta, come fanno anche gli ultimi due editori, la congettura di Körte 1938<sup>3</sup>, 61 (ad v. 309) [ἀκοσμίας] per la fine del v. 716.

<sup>927</sup> Come osserva Traill 2008, 145, dimostrando che non avrebbe tratto alcun vantaggio dal diventare l'amante di Moschione, Glicera sta di fatto applicando la seconda parte del precetto retorico fornito in *Rhet. ad Alex.* 1428b: τοῖς δὲ ἀπολογουμένοις μάλιστα δεικτέον ὡς οὐδεπώποτε τῶν κατηγορουμένων τι πρότερον οὔτε αὐτοὶ οὔτε τῶν φίλων οὐδεὶς οὔτε τῶν ὁμοίων αὐτοῖς ἔπραξέ τις, οὐδ' ἐλυσιτέλησε τοιαῦτα πράττειν (“Chi si difende deve soprattutto dimostrare che né lui stesso, né qualcuno dei suoi amici o della sua condizione ha mai commesso in precedenza alcuna delle azioni di cui è accusato e che non sarebbe di nessuna utilità commetterla”).

<sup>928</sup> Si noti che la negazione di essere tanto stolti da compiere l'azione di cui si è accusati è un motivo ricorrente nell'oratoria, per cui cfr. *e.g.* Dem. 3.21 (οὐ γὰρ οὕτως ἀφρων οὐδ' ἀτυχής εἰμ' ἐγὼ ὥστ' [...]) e, con la stessa formula ma con variazioni nell'aggettivo coordinato a ἀφρων, Dem. 19.173 e 21.143. La stessa costruzione è retta dal verbo ὑπολαμβάνω (usato anche da Glicera al v. 719) in Isae. 12.4 (ἀλλὰ μὴν οὐδ' ἐμέ γε οὐδεὶς ἀνθρώπων οὕτως τελέως ἂν ἀφρονα ὑπολάβοι ὥστε [...]).

<sup>929</sup> L'integrazione è di Sudhaus 1914<sup>2</sup>, 48.

<sup>930</sup> Si può ricordare a questo proposito il rimprovero che Demea muove a Nicerato nella *Samia*, quando quest'ultimo stava inseguendo la παλλακή Criside per colpirla col bastone affinché gli cedesse il bimbo che teneva stretto. Le parole di Demea rilevano l'ingiustizia rappresentata dall'uso della violenza su una donna libera, che sia cittadina, etera o παλλακή: σὺ δ' ἐπ' ἐλευθέραν γυναῖκα λαμβάνεις βακτηρίαν / καὶ διώκεις (“E tu alzi il bastone contro una donna libera e la insegui”) [vv. 577-578]). Per quanto riguarda Glicera, si noti inoltre che il

della barbara prepotenza del soldato, perché i rapporti di forza tra i due si sono ormai invertiti ed è lei a farlo soffrire. In quest’ottica l’uso dell’imperativo ὑβριζέτω (“vada a oltraggiare”) enfatizza la forza con cui Glicera impone al soldato la propria decisione di lasciarlo. τὸ λοιπόν a fine frase sancisce invece l’inammissibilità che lei possa subire un’altra offesa simile. Non riusciamo a seguire il dialogo nei due versi seguenti (probabilmente al v. 724 Glicera torna a ribadire l’empietà del gesto del soldato, definendolo ἀνόσι[ον e poi rimarca l’inaccettabilità dell’oltraggio subito accusando il *miles* di averla trattata alla stregua di una serva [v. 725 θεράπαινον]<sup>931</sup>) e dopo il v. 725 si apre una lacuna di circa sedici versi. È chiaro però che Pateco non ha gettato la spugna e tenta fino alla fine di spingere la ragazza a riconsiderare la decisione di lasciare Polemone e la sua casa. Quando riprendiamo a leggere il testo, Glicera chiede l’aiuto di Pateco per portar via dalla casa del soldato la cassa contenente gli γνωρίσματα lasciati dai suoi veri genitori quando è stata abbandonata in fasce (vv. 742-745). Il vecchio prova a farla rallentare e a ripensarci chiedendole se ha davvero deciso di rinunciare al soldato (vv. 745-746 [ἀπέγν]ωκας σὺ [γὰρ] / κομιδῆ τὸν ἄνθρωπον;), ma Glicera ribadisce la sua richiesta di aiuto a portare fuori gli oggetti: διὰ σοῦ γενέσθω τοῦτό μ[ο]ι (v. 747). Pateco acconsente (v. 747 [π]ραχθ[ή]σεται, “sarà fatto”), ma non senza aver definito questo desiderio di Glicera ridicolo (v. 748 τοῦτο <τὸ> γελοῖον) e averla di nuovo esortata a considerare la questione sotto tutti gli aspetti e a riflettere su tutte le sue conseguenze: ἀλλ’ ὑπὲρ πάντων [ἐ]χρήν / [ὀρᾶ]ν σε (vv. 748-749). La lapidaria replica di Glicera a tale ennesima esortazione racchiude il nocciolo della personalità di questa παλλακή: ἐγὼ δὲ τὰ μ’ ἄριστα, “Io so cosa è bene per me” (v. 749). La posizione enfatica del pronome di prima persona all’inizio dell’affermazione e l’unione di esso col possessivo τὰ μ’ sottolineano la prerogativa della donna di decidere riguardo al proprio bene<sup>932</sup>. Si ricordi che il medesimo concetto è espresso anche a proposito di Cratea in *Mis.* 536 ([αὖ]τη δ’ ἄμ[ει]νον οἶδε τὰ γ’ ἑαυτῆς); sebbene la παλλακή del *Misoumenos* non difenda a parole i propri diritti e le proprie scelte, la volontà di decidere il proprio destino è ciò che rende particolarmente interessanti dal punto di vista della caratterizzazione queste due παλλακαί

---

suo status di donna libera era già stato affermato da Davo, mentre cercava di frenare l’entusiasmo del padrone Moschione (sicuro che la ragazza fosse venuta in casa sua perché innamorata di lui) ricordandogli: [οὐ γὰρ ὡς αὐ]λ[ητρ]ίς οὐδ’ ὡς πορνίδιον τρισάθλιον / [ῆ]λθε (“[Non è arrivata come una flautista] né come una miserevole squaldrinella”).

<sup>931</sup> Nei precedenti vv. 723-724, se è corretta l’integrazione di Sudhaus 1914<sup>2</sup>, 49 che dà οὐχ ἔ[κούσιον] / γέγονε τὸ δεινόν (“questa azione terribile non è stata volontaria”), Pateco aveva proposto a Glicera di considerare l’accaduto come un atto involontario di Polemone e dunque perdonabile (la stessa prospettiva era stata adottata da Agnoia ai vv. 164-165, per cui vd. *infra* a testo). A sostegno di tale congettura Sudhaus cita il parallelo del fr. 272b.2 Kann. dell’*Auge* di Euripide: τὸ δ’ ἀδικημ’ ἐγένετ’ οὐχ ἐκούσιον. La sua integrazione è stata accolta, a testo o in traduzione, da quasi tutti gli editori successivi (cfr. *e.g.* Lamagna 1994, 119, 266 *ad v.* 316, Arnott 1996a, 438, Ferrari 2001, 411; 2014, 169 e Blanchard 2013, 186). In alternativa, ma meno convincentemente, Furley 2015, 58, 152 *ad loc.* propone di completare il verso con οὐχί [σοι μόνον] (che lui stampa a testo), immaginando che Pateco replichi che anche Polemone stesso soffre per l’azione commessa.

<sup>932</sup> Il vecchio comunque ancora non molla e chiede ulteriore conferma a Glicera della sua scelta di farsi portare le sue cose nel tentativo di farla riflettere: οὕτως ἔχεις; (“È così?”, ossia “sei davvero sicura che questo sia il tuo bene?” [v. 749]). Infine, conclude la sua missione non andata a buon fine dando una nota implorante alle sue parole, unendo il vocativo del nome della ragazza all’invocazione agli dei: ἀλλ’ ὅμως, Γλυκέρα, πρὸς τῶν θεῶν (v. 752); è plausibile che nei frammentari versi successivi tenti per l’ultima volta di persuadere la ragazza a perdonare Polemone. Con l’arrivo in scena della cassa con gli γνωρίσματα ha poi inizio la scena di riconoscimento.

menandree. Si tratta, del resto, delle stesse forza e volontà di autodeterminazione che contraddistinguono la γυνή Panfile quando è decisa a stare col marito e si oppone al volere del padre. Sia nel caso di Glicera che in quello di Cratea, inoltre, tale forza caratteriale si concretizza nell'atto di abbandonare la casa dei soldati, che è la manifestazione sul piano dei πράγματα della loro determinazione a non sopportare oltre la convivenza con il geloso aggressore o con il supposto uccisore del fratello.

Infine, è opportuno confrontare l'immagine di Glicera che traspare dal V atto con il ritratto caratteriale che abbiamo ricavato dal suo dialogo con Pateco nel IV, per chiarire come si possa ricondurre al τρόπος finora emerso l'atteggiamento che la παλλακή assume nel lieto fine. Verso la fine della commedia la ormai ex-παλλακή Glicera, riscopertasi figlia del cittadino Pateco, è infatti chiamata di nuovo a perdonare Polemone, e questa volta acconsente a sposarlo. L'episodio è stato ampiamente discusso e gli studiosi sono giunti a conclusioni molto diverse sia sotto il profilo della ricostruzione dei movimenti scenici e della distribuzione delle battute sia sotto quello (strettamente connesso al primo) dell'analisi caratteriale della παλλακή. Iniziando dal primo aspetto, sono in particolare oggetto di dibattito le questioni della presenza in scena di Glicera, del momento della sua entrata e del suo essere *persona muta o loquens*. La ricostruzione più convincente ci sembra quella che prevede che la ragazza entri assieme a Pateco al v. 1005 (o poco dopo di lui) e che sia accanto al padre e a Polemone come *persona muta* quando il primo pronuncia la formula dell'έγγύη, esige che il soldato prometta di lasciarsi alle spalle i modi irruenti e violenti della sua professione e gli assicura che ha ottenuto il perdono della figlia<sup>933</sup>. La regola dei tre attori richiede infatti che sia Pateco a pronunciare i vv. 1023-1025 in cui esso viene concesso, ma più editori li attribuiscono invece a Glicera<sup>934</sup>. L'assegnazione alla ragazza impedisce allora di immaginare che lei entri in scena assieme al padre, perché l'attore che impersonava Doride, uscito di scena dopo aver pronunciato la prima parte del v. 1005, non ha il tempo per indossare maschera e costume di Glicera e rientrare a fianco del padre che conclude il medesimo verso 1005<sup>935</sup>. L'ipotesi che la concubina raggiunga il padre in un secondo momento, ma comunque in tempo per trovarsi accanto a lui quando si riferisce a lei con il dimostrativo ταύτην del v. 1015<sup>936</sup>, tuttavia, rende più goffa la costruzione drammaturgica della scena (con Pateco che esce di casa parlando rivolto verso l'interno a Glicera e questa che poi lo raggiungerebbe un attimo prima che egli riprenda a parlare al v. 1014 e poi la additi con ταύτην). Per queste ragioni l'attribuzione dei vv. 1023-1025 a Pateco risulta preferibile, sebbene implichi di non

---

<sup>933</sup> Immaginano che Cratea sia qui un κωφὸν πρόσωπον e danno queste battute a Pateco anche Sandbach 1967, 40-41; 1990<sup>2</sup>, 221 con comm. in Gomme - Sandbach 1973, 529-530 *ad vv.* 1006ss., Paduano 1980, 252, Konstan 1987, 133-134, Frost 1988, 99-100 e gli ultimi editori Blanchard 2013, 196-197 e Furley 2015, 65, 178-179 *ad vv.* 1005ss.

<sup>934</sup> Così Arnott 1995, 29-30 *ad vv.* 1003-26; 1996, 463-466, Lamagna 1994, 131, 294-295, 298 *ad vv.* 443-4, Ferrari 2001, 426, 1007-1008 e Gutzwiller 2012, 73. Anche Belardinelli 1990, 56-57 fa parlare Glicera, ammettendo però che Menandro infrangesse la regola dei tre attori attribuendo brevi battute (come i due versi e mezzo pronunciati da Glicera) a un quarto attore soprannumerario (sulla teoria della studiosa cfr. n. 501).

<sup>935</sup> A meno che non si immagini che prima dell'arrivo dei due la scena rimanesse vuota per il tempo necessario alla preparazione dell'attore (sembra questa la ricostruzione più probabile nel caso in cui le battute fossero effettivamente di Glicera).

<sup>936</sup> La presenza in scena di Glicera è garantita anche dall'allocuzione con cui Polemone si rivolge e lei al v. 1022, con il vocativo φιλάττη e l'imperativo διαλλάγηθι.

dare valore alla *nota personae* Γλυκέ(ρα) che la seconda mano ha scritto nel margine sinistro all'altezza del v. 1023 in P. Oxy 211; tale assegnazione potrebbe comunque essere stata erroneamente dedotta dallo scrivente dal contenuto delle battute. Questo, tuttavia, si confà del tutto anche al κύριος Pateco. Nella ricostruzione che seguiamo, dunque, il padre arriva sulla scena insieme a Glicera (che è κωφὸν πρόσωπον) e ripete, approvandola, la decisione di riappacificarsi col soldato che la figlia gli ha appena comunicato dentro casa, per poi far venire Polemone (vv. 1006-1009):

πάνυ σοῦ φιλῶ τὸ [“νῦν δι]αλλαχθήσομαι”·  
 ὅτ’ εὐτύχηκας, τότε δέ[χεσθαι] τὴν δίκην  
 τεκμήριον τοῦτ’ ἔστ[ιν “Ελλ]ηνος τρ[όπου].]  
 ἀλλ’ ἐκαλείτω τις δ[ραμῶν] αὐ[τὸν ταχύ].

Mi piace molto la tua affermazione “Ora farò pace”;  
 quando si ha avuto la meglio, accettare la conciliazione  
 è indice della morale greca.

Ma su, qualcuno [corra] presto a chiamarlo.

Quando il soldato li raggiunge, Pateco pronuncia la formula dell’έγγύη (vv. 1015-1016) e affida alla figlia una dote (v. 1017). Seguono la raccomandazione ἐπιλαθοῦ στρατιώτης ὦν e la promessa di farlo da parte di Polemone (vv. 1018-1021), già commentate, e poi la sua preghiera di potersi riappacificare con l’amata, pronunciata rivolgendosi direttamente a lei: διαλλάγηθι, φιλτάτη, μόνον (“Fai solo pace con me, mia cara” [v. 1022]). Si collocano qui i vv. 1023-1025 di dibattuta attribuzione, in cui a Polemone viene accordato il perdono di Glicera:

ΠΑ νῦν μὲν γὰρ ἡμῖν γέγονεν ἀρχή [πραγμάτων]  
 ἀγαθῶν τὸ σὸν πάροινον.  
 ΠΟ ὀρθῶ[ς γὰρ λέγεις].  
 ΠΑ διὰ τοῦτο συγγνώμης τετύχηκα[ς]<sup>937</sup>  
 PA La tua furia è infatti stata causa  
 di [eventi] positivi.  
 PO [È vero.]  
 PA Per questo ottieni il perdono [

Il silenzio di Glicera non è una scomoda imposizione della regola dei tre attori, che contrasta con la volontà di indipendenza e con la libertà di decidere per sé che la donna ha finora dimostrato tanto da spingere a trovare espedienti per attribuire a lei questi versi; il fatto che sia il ritrovato padre a parlare è piuttosto il naturale riflesso dell’acquisizione della protagonista del nuovo stato sociale, passando da παλλακή a figlia di un cittadino, che è il suo κύριος e ha perciò il dovere di parlare per lei in una situazione ufficiale quale è questa<sup>938</sup>. Mentre dunque Arnott sostiene che questi versi siano «more

<sup>937</sup> Quanti attribuiscono queste due battute a Glicera integrano la fine del v. 1025 con ἐξ ἔμοῦ di Grenfell - Hunt 1899, 16; se invece le si dà a Pateco, è possibile εἰκότως di Sandbach 1990<sup>2</sup>, 221 che in alternativa propone una seconda breve approvazione di Polemone: τετύχηκα[ς. (ΠΟ) εὖ λέγεις.]

<sup>938</sup> Alcune considerazioni in questo senso si trovano anche in Henry 1985, 76 e Konstan 1987, 134; 1995, 115-116.

effective» se pronunciati da Glicera<sup>939</sup>, potrebbe essere vero esattamente l'opposto. Per quanto infatti «un'esplicita riconciliazione dei due innamorati» sia ciò che noi lettori moderni ci aspetteremmo<sup>940</sup>, è molto più in linea con le tecniche di caratterizzazione e i toni della commedia menandrea concludere il dramma con il silenzio di Glicera che marca il suo passaggio di status da *παλλακή* a *γαμετή* *γυνή*. Dal v. 1006 emerge comunque chiaramente che il *κύριος* Pateco sta eseguendo la volontà della figlia quando la dà in sposa a Polemone e che letteralmente parla per lei quando conferma al soldato che è stato perdonato. Si noti, infine, come ai vv. 1023-1024 riportati alla base del perdono di Glicera (e Pateco) ci sia il riconoscimento delle conseguenze fortunate dell'azione violenta di Polemone (il ritrovamento del vero padre e lo stesso passaggio di status della figlia), in accordo con le parole di Agnoia all'inizio del dramma (già riportate nel cap. II 3.2a su Polemone). La divinità *προλογίζουσα* si era presa infatti la responsabilità del taglio di capelli inflitto dal *miles* dichiarandone il fine superiore nella catena di eventi a cui avrebbe dato avvio, culminante nel ritrovamento del padre da parte di Glicera e Moschione (vv. 165-167 [...], ἀρχὴν δ' ἴνα λάβῃ / μὴνύσεως τὰ λοιπὰ– τοὺς θ' αὐτῶν ποτε / εὔροιεν). Come esplicita Pateco col nesso διὰ τοῦτο del v. 1025, è proprio il fatto che l'azione di Polemone si sia rivelata ἀρχὴ ἀγαθῶν a essere la ragione del perdono di Glicera che lui chiede<sup>941</sup>.

### Cratea

La *παλλακή* del *Misoumenos* è prevalentemente caratterizzata attraverso le battute degli altri personaggi (Trasonide, Geta e molto probabilmente la divinità che recita il prologo). Per quanto riguarda invece l'immagine di lei che traspare dalle sue parole, va menzionato il breve lamento che pronuncia uscendo di casa e rivolgendosi alla nutrice al v. 609: οὐκ ἂν [δύ]ναίμην κ[α]ρτερ[εῖ]ν [ (“Non potrei sopportare”). Non sappiamo per certo a che cosa si riferisca, ma è possibile che Cratea stia esprimendo il desiderio di non restare più nella casa del soldato<sup>942</sup>, di cui non sopporta la vista ora che pensa di aver scoperto che ha ucciso suo fratello. Si tratterebbe dunque di una manifestazione del suo vero sentire, al di là dell'immorale crudeltà che le attribuiscono Trasonide e Geta nella superficialità

<sup>939</sup> Amott 1995, 30.

<sup>940</sup> Le parole sono di Lamagna 1994, 295, il quale attribuisce però tale esigenza agli spettatori antichi.

<sup>941</sup> Un secondo fattore del perdono da parte di Glicera, messo in rilievo da Dutsch - Konstan 2013, 65, può essere stato l'evidente pentimento di Polemone. Si noti che anche Aristotele, in *E.N.* 1109b, spiega che mentre le passioni o le azioni volontarie meritano lode o biasimo, quelle involontarie vengono perdonate e a volte anche compatite: ἐπὶ μὲν τοῖς ἐκουσίοις (sc. πάθεισι καὶ πράξεσι) ἐπαίνων καὶ ψόγων γινομένων, ἐπὶ δὲ τοῖς ἀκουσίοις συγγνώμης, ἐνίοτε δὲ καὶ ἐλέου. In terzo luogo, può avere un certo peso anche l'affetto di Glicera per il soldato, taciuto in conformità all'uso comico di non esplicitare tali sentimenti quando sono le donne a provarli. La ragazza aveva infatti accettato l'idea della donna che l'aveva cresciuta di diventare la *παλλακή* di Polemone e nessun elemento del testo suggerisce che ella non fosse contenta di vivere con lui prima di subire l'atto di ὕβρις. Piuttosto, può essere significativa la reticenza di Glicera ai vv. 746-747 (φίλτατ'ε, / διὰ σοῦ γενέσθω τοῦτό μ[ο]ι), in cui evita deliberatamente di rispondere alle domande di Pateco se abbia davvero deciso di rinunciare a Polemone (vv. 745-746 [ἀπέρν]ωκας σὺ [γάρ] / κομιδῇ τὸν ἄνθρωπον; τί βούλει;) e ripete invece il desiderio di portare via dalla casa del soldato i suoi oggetti, lasciando che le domande restino in sospenso.

<sup>942</sup> Mentre Glicera chiede ospitalità alla vicina, è possibile che Cratea vada (o abbia intenzione di andare) a chiedere protezione presso l'altare o il sacello di un dio (di qui le menzioni dell'ἵκετηρία [il ramo d'olivo che identifica un supplice] ai vv. 522 e 532); similmente nel *Sikyonios* Filumena trova rifugio come supplice presso l'altare di Demetra a Eleusi.

delle loro prospettive. Su questa linea la caratterizzazione di Cratea continua nel dialogo col padre che sta per ritrovare (cap. III 4.1).

Alla fine della commedia, invece, Geta riferisce al padrone le parole con cui Cratea acconsente a sposare Trasonide prima del momento dell'ἐγγύη: “ναί”, φησί, “πάπ<π>α, βούλ[ομαι] ( “Ha detto: ‘Sì papà, lo voglio [...]’” [v. 969])<sup>943</sup>. Nel *Misoumenos* c'è dunque uno schema simile a quello che abbiamo sostenuto vada ricostruito per la *Perikeiromene*, secondo il quale è naturalmente il πατήρ-κύριος a pronunciare la formula dell'ἐγγύη promettendo in sposa la figlia al futuro marito, ma solo dopo aver ottenuto il consenso della ragazza alle nozze. Cratea non sembra essere in scena accanto a Demea e Trasonide nel momento della promessa di matrimonio, ma la considerazione della sua volontà risulta qui particolarmente enfatizzata dal fatto che Trasonide esige che il servo ripeta esattamente le parole di Demea e della παλλακή: πῶς εἶπεν; (“Cos'ha detto [sc. Demea]?” [v. 965])<sup>944</sup> e poi τὰ ῥήματ' αὐτά μοι [<sup>945</sup> (“[Dimmi] le parole esatte” [vv. 966])].

### Criside

La παλλακή di Samo è il personaggio che dà il titolo alla commedia, è protagonista dell'inganno pensato per nascondere a Demea l'identità dei veri genitori del νόθος ed è poi al centro del malinteso che ne nasce (quando Demea scopre che il padre è Moschione, ma ancora non sa che la madre è Plangone). Nel travisamento delle azioni e delle nature dei personaggi dovuto all'equivoco, come si è visto, Criside viene additata da Demea e Nicerato come una vergognosa approfittatrice che merita di essere cacciata. I giudizi negativi espressi da questi personaggi trovano appiglio nell'immagine di Criside che veicolano gli elementi esteriori della sua caratterizzazione. La maschera, il costume e il nome di Criside, infatti, ne ricordano il passato di ἑταίρα, e inizialmente dovevano suggerire che il suo τρόπος fosse in linea con la tipica figura dell'etera che si era affermata sulla scena comica: una seduttrice avida dei doni e delle ricchezze dei suoi clienti. A creare questa aspettativa sul personaggio contribuisce anche la presentazione di Criside da parte di Moschione all'inizio della commedia, già accennata nel capitolo precedente. Moschione introduce infatti il personaggio come la canonica etera comica: la chiama Σαμία ἑταίρα al v. 21, definendola così col mestiere e con la provenienza straniera, e poco più avanti menziona i rivali più giovani con cui il padre avrebbe dovuto competere per ottenerne i favori (vv. 25-26), accennando dunque alla necessità di conquistare l'etera offrendole una ricompensa più vantaggiosa. Quando poi, al v. 56, Moschione rivela il nome della Samia, esso è un altro tassello della caratterizzazione del personaggio in accordo con la tradizione comica: il nome Χρυσίς, in Menandro e nella Commedia Nuova, è infatti strettamente connesso alla figura dell'ἑταίρα<sup>946</sup>

---

<sup>943</sup> Ai vv. 970-971, di lettura incerta, continua la risposta di Cratea al padre: ἤκουσ' ἃ δ' ἤκουσα . . . [ / ἔκπλεα γέλωσ' ἄ γ' ἦπ[ (“ho ascoltato; e ciò che ho ascoltato [...] sorridendo piena [di gioia ...]”. La ragazza potrebbe rallegrarsi alla notizia che Trasonide non si è ucciso davvero (al v. 970 Turner 1968, 53 *ad v.* 441 integra *exempli gratia* χαρᾶς).

<sup>944</sup> Il soggetto sottinteso di εἶπεν nella domanda di Trasonide dev'essere Demea perché Geta risponde riferendo quello che ha detto Demea alla figlia (v. 968 ἔλεγεν) e poi continuando con la risposta datagli da Cratea.

<sup>945</sup> Turner 1965, 69 *ad v.* 8; 1968, 53 *ad v.* 436 integra il verso con l'imperativo φράσον.

<sup>946</sup> Per le etere di nome Criside in commedia di cui ci è arrivata testimonianza e per le riprese del nome e del personaggio in Luciano rimandiamo a Bonollo 2019a, 97-98.



e contiene un riferimento all'oro necessario per ingraziarsela. Ammettendo poi l'attendibilità della testimonianza del mosaico di Mitilene nel dare almeno un'idea della maschera e del costume dei personaggi menandrei<sup>947</sup>, la raffigurazione di Criside risponde bene all'immagine della tipica etera della *Nea*. Il mosaico illustra la famosa scena della cacciata di Criside (a destra, con il bambino in braccio<sup>948</sup>) da parte di Demea (al centro, con il braccio destro teso verso la donna e un bastone nella mano sinistra), in presenza del cuoco (a sinistra) nel III atto della commedia (come assicurano l'indicazione dell'atto e i nomi dei personaggi scritti nel mosaico stesso)<sup>949</sup>. Criside indossa vesti ricche e porta sul capo un diadema dorato. È difficile dire se si tratti della maschera della cosiddetta etera dorata (διάχρυσος ἑταίρα, per il molto oro che le adorna la chioma)<sup>950</sup> oppure di quella della παλλακή (descritta da Polluce solamente come uguale alla maschera dell'etera che si è ritirata dalla sua professione, ma con i capelli attorno al viso [περίκομος])<sup>951</sup>. In ogni caso, va osservato che sia la maschera (con la carnagione chiara, i capelli e il diadema incastonato di pietre preziose) che le vesti di Criside sono del tutto simili a quelle con cui sono raffigurate l'etera Pizia delle *Synaristosai* nel mosaico di Antiochia (la donna più a destra tra quelle sedute)<sup>952</sup>, e, nella serie di Mitilene, sia Pizia (a destra nel pannello della commedia)<sup>953</sup> che la παλλακή Cratea del *Misoumenos* (a destra nel suo mosaico)<sup>954</sup>, la quale invece non è e non è mai stata un'etera<sup>955</sup>. Per quanto dunque non sia possibile affermare che i tre personaggi femminili indossassero davvero la stessa maschera al tempo della messa in scena delle commedie, è possibile immaginare che entrambe le acconciature della παλλακή e della διάχρυσος ἑταίρα (con cui è assai probabilmente ritratta Pizia) fossero adornate da un diadema prezioso e che le due maschere differissero piuttosto nei tratti del volto, difficilmente distinguibili con

<sup>947</sup> Abbiamo già affrontato le questioni nei capp. II 2.3 e III 2.2a.

<sup>948</sup> Charitonidis - Kahil - Ginouvès non menzionano questo dettaglio, ma la sagoma chiara del bambino risalta chiaramente sullo sfondo della veste blu di Criside.

<sup>949</sup> Su questo pannello cfr. Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 38-40, Webster 1995<sup>3</sup>, I, 93 (XZ 31); II, 469 (6DM 2.2), Arnott 2000, 4-5, Sommerstein 2013, 50-51 e Casanova 2014b, 112-113.

<sup>950</sup> Così ritengono Keuls 1973, 17, Wiles 1990, 179 e Arenas Dolz 2002, 44. Cfr. Poll. IV 153-154 ἡ δὲ διάχρυσος ἑταίρα πολὺν ἔχει τὸν χρυσὸν περὶ τῆς κόμης.

<sup>951</sup> Così invece Brea 1981, 209-210, 223; 2000, 253, Webster 1995<sup>3</sup>, I, 45 e Heap 1998, 55. Cfr. Poll. IV 153 ἡ δὲ παλλακή ταύτη μὲν ἔοικε, περίκομος δ' ἐστίν. Webster rileva l'assenza di testimonianze della maschera dell'etera dorata e ritiene possibile che essa corrispondesse a un 'tipo' presente nella *Mese*, ma raro o del tutto inesistente nella *Nea*. Brea, invece, traduce περίκομος come indicazione di chiome "abbondanti" (sebbene l'aggettivo indichi piuttosto che i capelli cadessero lungo entrambi i lati del viso) e identifica la maschera della παλλακή con alcuni esemplari di terracotta caratterizzati da un'alta acconciatura 'a melone' sormontata da un complesso nodo di capelli.

<sup>952</sup> Per una descrizione comparativa dei quattro pannelli che raffigurano la medesima scena del I atto delle *Synaristosai* (a Pompei [nella cosiddetta villa di Cicerone, tardo II secolo a.C.; per i riferimenti bibliografici vd. Gutzwiller - Çelic 2012, 579 n. 30], Zeugma [nella cosiddetta casa di Zosimo (l'autore del mosaico), inizio del III secolo d.C.; per i riferimenti bibliografici cfr. Gutzwiller - Çelic 2012, 580 n. 38], Dafne [presso Antiochia] e Mitilene [casa di Menandro]; per questi ultimi due si torni al cap. II 3.2b) e in particolare di quello più ricco e dettagliato di Antiochia, si veda Gutzwiller - Çelic 2012, 597-606.

<sup>953</sup> Per cui si vedano Charitonidis - Kahil - Ginouvès 1970, 41-43; Webster 1995<sup>3</sup>, II, 469 (6DM 2.3); Arnott 2000, 326-327.

<sup>954</sup> Su cui cfr. la nostra n. 522 nel cap. II 3.2b.

<sup>955</sup> Cratea probabilmente indossa la maschera della παλλακή.

precisione nelle illustrazioni musive<sup>956</sup>. È ancor più lecito dedurre che i tre personaggi femminili fossero accomunati dalla possibilità di vivere agiatamente e permettersi ricche vesti e ornamenti preziosi, regali degli amanti (o più in generale frutto del suo successo come etera) nel caso di Pizia e manifestazione dell'affetto dell'unico uomo Trasonide nel caso di Cratea; quanto a Criside, si tratta di doni con cui Demea ricompensa la sua *παλλακή*<sup>957</sup>, ma alla sua prima comparsa in scena essi avranno contribuito, assieme alla presentazione come *ἑταίρα* oggetto della rivalità di più amanti da parte di Moschione e al nome, a suggerire al pubblico l'apparente caratterizzazione di Criside come la classica etera costosa e avida di ricchezze. Alla caratterizzazione della cortigiana senza scrupoli, si è detto, la riconducono lo stesso Demea e Nicerato pensando che abbia sedotto Moschione, ma le parole e le azioni che Criside pronuncia e compie (e gli accenni ad esse da parte dei personaggi che conoscono la verità come Moschione e Parmenone) contrastano con tale immagine e la smentiscono *in toto*.

La *παλλακή* entra in scena solo tre volte e vi pronuncia poche parole<sup>958</sup>, ma si presenta sempre come una donna buona e altruista, decisa ad aiutare Moschione e disposta a sopportare la rabbia di Demea pur di proteggere il bambino. Se in un primo momento può dirsi certa che in virtù dell'amore per lei Demea la perdonerà per aver tenuto quello che lui pensa essere un suo figlio illegittimo, tale certezza viene a mancare quando il fraintendimento prende piede; Criside accetta però anche di essere cacciata di casa pur di non abbandonare il bambino, sacrificando la vita agiata che conduceva nell'*οἶκος* di Demea<sup>959</sup>. Criside entra in scena per la prima volta nella seconda scena del I atto, che si apre con lo squarcio sul carattere del protagonista Moschione su cui si è fatta qualche osservazione nel cap. II 2.2. Riprendiamo qui l'episodio per chiarire il contesto in cui interviene Criside e le ragioni della posizione che assume nell'intreccio. Il giovane, timoroso e indeciso, esce di casa conversando col servo Parmenone, a cui chiede conferma del ritorno del padre (e del vicino Nicerato) dal loro viaggio. Rispostogli affermativamente, ai già citati vv. 63-65 Parmenone esorta con foga il padrone a parlare al padre del matrimonio con Plangone alla prima occasione, così da onorare la promessa fatta alla giovane Plangone, ora madre di suo figlio, e alla madre di lei che l'avrebbe sposata una volta che il

<sup>956</sup> Anche Brea 1981, 230; 2000, 264 identifica nella rappresentazione di Pizia a Mitilene la maschera dell'etera dorata, ma non si sofferma nemmeno a rilevare la somiglianza tra le *παλλακαί* Criside e Cratea da un lato e l'etera Pizia delle *Synaristosai* dall'altro. Nelle rappresentazioni di Cratea e Criside di Mitilene lo studioso (seguito da Ferrari 1996, 232-233 [= 2001, XXIX-XXX]) riconosce invece la maschera della *παλλακή* con la pettinatura 'a melone' da lui identificata come caratteristica di tale maschera (cfr. n. 951 *supra*). I due mosaici non escludono che Criside e Cratea avessero un'acconciatura simile dietro i diademi, ma la presenza di tali ornamenti non permette di confermare l'identificazione della maschera della *παλλακή* proposta da Brea (né di negare con sicurezza che l'etera Pizia avesse la medesima pettinatura dietro il simile diadema).

<sup>957</sup> Demea si riferisce anche alle belle vesti e ai gioielli che Criside indossa grazie a lui quando le rinfaccia di averle permesso di vivere nel lusso (τρυφάν, v. 376) e le ricorda che aveva solo un *σινδονίτης* [...] *πάνυ λιτός* (una vesticciola di lino davvero modesta) quando era arrivata a casa sua (vv. 377-379).

<sup>958</sup> Va tuttavia ammessa la possibilità che Criside pronunciasse altre battute, rilevanti per la sua caratterizzazione, alla sua prima comparsa in scena (accanto a Moschione e Parmenone) nei circa ventitré versi perduti nella lacuna che si apre dopo il v. 85 all'interno di una battuta della *παλλακή* stessa.

<sup>959</sup> Gli studiosi accostano perciò la *παλλακή* Criside alla *bona meretrix* Abrotono degli *Epitrepontes*, che si impegna a trovare i veri genitori del bambino abbandonato, viene guardata con disprezzo dagli altri personaggi (in particolare, si è visto, da Smicrine) e ottiene però ben presto la *σμπάθεια* del pubblico, che riconosce la bontà delle sue intenzioni.

padre avesse fatto ritorno<sup>960</sup>. Moschione risponde però di sentirsi δειλός (“vigliacco”)<sup>961</sup> ora che Demea è tornato e che sarebbe giunto il momento di concretizzare le promesse (vv. 65-66); la ragione, spiega lo stesso Moschione, è la vergogna che prova all’idea di confessare al padre di aver violentato una ragazza e di aver avuto un figlio illegittimo (v. 67 αἰσχύνομαι τὸν πατέρα). Il verbo αἰσχύνομαι era già stato significativamente ripetuto per due volte da Moschione ai vv. 47-48 del suo prologo in relazione alla vergogna al pensiero della violenza commessa, che l’aveva reso reticente nel riferire anche al pubblico cos’era accaduto quella notte durante le Adonie: [ὄκν]ῶ λέφειν τὰ λοιπ’, ἴσως δ’ αἰσχύνομαι / [οἶς] οὐδὲν ὄφελος· ἀλλ’ ὅμως αἰσχύνομαι. È chiaro come fosse dunque ancora maggiore il senso di colpa e imbarazzo del giovane all’idea di raccontare l’accaduto al padre. Al medio, il verbo αἰσχύνομαι ricorre nelle battute di altri personaggi menandrei per esprimere la vergogna (o per denunciare l’assenza di essa) in relazione al cedimento a una passione sconveniente<sup>962</sup> oppure l’imbarazzo (o la sua assenza) provato al cospetto del padre o più in generale della famiglia per un’azione commessa<sup>963</sup>. In entrambi i contesti il verbo è usato anche da Moschione, nel primo ai vv. 47-48 e nel secondo al v. 67. In quest’ultimo, l’ammissione di provare vergogna nel dire al padre quello che ha fatto riporta la morale del personaggio in linea con l’immagine di lui come un giovane ben educato, riconoscente e corretto (κόσμιος) che è emersa all’inizio della commedia nella sua espressione di gratitudine per tutto ciò che il padre gli ha dato (vv. 7-19) e che sarà ribadita nella descrizione del suo τρόπος da parte di Demea nel monologo in cui lo scusa (vv. 343-347). Indignato per la codardia del giovane che si lascia sopraffare da questa forma di αἰσχύνη, il servo alza la voce ricordandogli τὴν παρθένον / ἣν ἠδίκηκας (“la ragazza che hai offeso”) e sua madre (vv. 67-68). È sentendo queste urla che Criside esce di casa e il suo rimprovero, in forma di domanda, τί βοᾶς, δύσμορε<sup>964</sup>; (“Perché gridi, disgraziato?” [v. 69]) dà l’opportunità al servo di continuare il duro ritratto di Moschione, che non riesce a mettere in atto la promessa di sposare Plangone ma al contempo non può fare a meno di singhiozzare davanti alla sua porta: βούλομ’ εἶναι τοὺς γάμους / ἤδη, πεπαύσθαι τουτονὶ πρὸς ταῖς θύραις / κλάοντα ταύταις, μηδ’ ἐκεῖν ‘ ἀμνημονεῖν / ὦν ὤμοσεν (“Vorrei che finalmente si celebrassero le nozze, che questo qui la smettesse di piangere davanti a quella porta e che non si dimenticasse di ciò che ha giurato” [vv. 71-74])<sup>965</sup>. Criside è pronta ad affermare la sua fiducia nel fatto che Moschione farà ogni cosa e rispetterà la parola data

<sup>960</sup> L’aveva già raccontato Moschione nel prologo, ai vv. 50-53: οὐκ ἠρνησάμην / [τὴν] αἰτίαν σχῶν, ἀλλὰ πρότερος ἐνέτυχον / [τῆ] μητρὶ τῆς κόρης, ὑπεσχόμην γαμεῖν / ]υνεπανέλθῃ ποθ’ ὁ πατήρ, ὤμοσα (“Non mi tirai indietro dalle mie responsabilità, ma io per primo andai dalla madre della ragazza, promisi di sposarla [non appena] mio padre fosse tornato assieme al suo compagno di viaggio, e giurai”).

<sup>961</sup> È questo l’aspetto della caratterizzazione di Moschione a essere al centro della trattazione del dialogo con Parmenone nel cap. II 2.2.

<sup>962</sup> Così nel caso di Demea, invaghitosi di un’etera, in *Sam.* 23 (ἔκρυπτε τοῦτ’, ἡσχύνετ) e 27 (δι’ ἐμ’ ἴσως αἰσχύνεται), e così anche in riferimento a Carisio, che ha avuto un figlio da un’etera, in *Epitr.* 645-646 (οὐδ’ ἡσχύνετο / παιδάρι[ο]ν ἐκ πόρνης []).

<sup>963</sup> Così la *persona loquens* dell’inc. fab. fr. 821.1 di Menandro (αἰσχύνομαι τὸν πατέρα, Κλειτοφῶν, μόνον) e così in parte anche Glicera, che, come Pateco sembra insinuare, non si sarebbe vergognata di presentarsi in casa di Moschione come sua amante (*Per.* 717-718 οὐδ’ αἰσχ[ύνομαι,] / Πάταικε;).

<sup>964</sup> Cfr. *infra* con n. 971.

<sup>965</sup> L’accento al motivo del παρακλαυσίθυρον è un indizio importante del sentire di Moschione, perché suggerisce il suo attaccamento affettivo nei confronti della ragazza, verso la quale non è solo tenuto a rispettare, di mala voglia, un giuramento.

(vv. 76-77 [Mosch.] πάντα ποιήσω· τί δεῖ / λέγειν; [Cris.] ἐγὼ μὲν οἶομαι), rivelando alla sua prima entrata in scena quell'indole comprensiva e solidale che è il suo tratto caratteriale più peculiare. Il carattere di Criside emerge chiaramente nelle sue battute successive. Ai vv. 77-79, infatti, Parmenone incalza Moschione chiedendogli se continuerà a lasciare che la παλλακή del padre tenga il bambino fingendo che sia suo<sup>966</sup> e la donna interviene replicando τί δὴ γὰρ οὐ; ("Perché no?" [v. 79]); poi, al riconoscimento di Moschione che il favore fattogli da Criside salva lui dall'imbarazzo, ma attirerà contro di lei l'ira di Demea, Criside si dice certa che gli passerà in fretta perché in nome dell'amore si riappacificano anche le persone più colleriche. Sono i vv. 80-83:

MO ὁ πατήρ χαλεπανεῖ <σοι>.

XP πεπαύσεται πάλιν.

ἐρᾷ, γάρ, ὦ βέλτιστε, κάκεινος κακῶς,  
οὐχ ἦττον ἢ σύ· τοῦτο δ' εἰς διαλλαγὰς  
ἄγει τάχιστα καὶ τὸν ὀργιλώτατον.

MO Mio padre si arrabbierà con te.

CR Poi si placherà.

Perché anche lui, mio caro, è terribilmente innamorato,  
non meno di te; e questo porta presto alla riconciliazione  
anche la persona più incline all'ira.

Le parole di Moschione sull'ira di Demea<sup>967</sup> coglieranno nel segno e la rabbia di entrambi i padri farà da filo rosso per gran parte di questa commedia «full of anger»<sup>968</sup>. Invece, il malinteso di cui Demea si convincerà sui genitori del bambino smentirà la certezza di Criside sulla forza rappacificatrice della passione amorosa che l'uomo nutre per lei. Al contrario, infatti, al v. 350 del suo secondo monologo Demea si esorterà a dimenticare il desiderio (ἐπιλαθοῦ τοῦ πόθου) e a smettere di amare (πέπαυσ' ἐρῶν), usando in questo secondo imperativo lo stesso verbo παύομαι con cui la concubina rassicura Moschione che al padre passerà la collera (πεπαύσεται [sc. χαλεπαίνων]). Criside esprime tale

<sup>966</sup> Seguiamo Austin 1969a, 34 (come fanno anche Jacques 1971, 7, Paduano 1980, 264, Lamagna 1998a, 92 con comm. a p. 210 *ad loc.*, Ferrari 2001, 446 e Sommerstein 2013, 64 con comm. a p. 125 *ad loc.*) nell'attribuire questa battuta a Parmenone e non a Moschione, come preferisce invece Sandbach 1972<sup>1</sup> (= 1990<sup>2</sup>), 234 (seguito da Bain 1983, 12 e Arnott 2000, 29). Moschione ha infatti appena dichiarato che farà tutto ciò che deve (v. 76 *supra*) e la domanda se sia opportuno lasciare che Criside si finga la madre del bambino va letta come un incitamento rivolto al giovane a mettere in pratica ciò che ha appena affermato piuttosto che come un interrogativo sorto allo stesso Moschione; soprattutto, la domanda collima con l'insistere del servo sull'obbligo morale del padrone di sistemare la situazione al più presto.

<sup>967</sup> Le integrazioni χαλεπανεῖ <σοι>, proposta da Sandbach 1972<sup>1</sup> (= 1990<sup>2</sup>), 234 (e messa a testo da Jacques 1971, 7, Paduano 1980, 264, Bain 1983, 14, Lamagna 1998a, 92 e Ferrari 2001, 446), e χαλεπανεῖ. [Cris.] <τί δέ;> πεπαύσεται di West *ap.* Sandbach *ibid.* (stampata da Sommerstein 2013, 64) sono ugualmente possibili (cfr. Austin 1970, 55 *ad loc.*). Sommerstein sottolinea il vantaggio di <τί δέ;> di far coincidere il cambio di battuta con la cesura eptemimere, in linea con la maggior parte dei casi in cui la parola passa a un altro personaggio all'interno dello stesso verso, e χαλεπαίνω si trova col dativo in *Dysk.* 171, ma è usato in modo assoluto in *Sam.* 491 e 549 e nell'inc. fab. fr. 48. Preferiamo tuttavia <σοι> perché la domanda τί δέ; nelle sue due occorrenze in Menandro (*Asp.* 376 e *Dysk.* 785), in cui l'interrogativo si trova sempre all'inizio della battuta del personaggio parlante, ha il valore di "Perché mai?" e non quello di "E allora?" che avrebbe qui.

<sup>968</sup> Così la definiscono Dutsch - Konstan 2013, 63.

convinzione generalizzandola in un principio che assume una patina sentenziosa. Con lo stesso tono gnomico il motivo della resistenza che l'amore (o la passione amorosa) può opporre all'ira facendola durare poco o facilitando la riconciliazione si ritrova, rispettivamente, in commedia nell'inc. fab. fr. 790 di Menandro: ὀργή φιλοῦντων ὀλίγον ἰσχύει χρόνον, e nel romanzo (che dalla commedia attinge motivi e sentenze) in Charit. I 3.7: εὐκόλοι δὲ τοῖς ἐρώσιν αἱ διαλλαγαί. La bontà di Criside emerge soprattutto nella continuazione della sua battuta nel distico seguente (vv. 84-85):

πρότερον δ' ἔγωγε πάντ' ἄν ὑπομεῖναι δοκῶ  
ἢ τοῦτο τίτθην ἐν συνοικίᾳ τινὶ [

Penso che potrei sopportare tutto prima  
di [saper]lo [affidato] a una balia in un qualche villaggio.

La *παλλακή* si dice pronta a qualsiasi sacrificio, incluso dunque l'essere il bersaglio della rabbia di Demea, piuttosto di abbandonare il bambino al destino di un νόθος di essere esposto<sup>969</sup>. Criside darà prova della verità di queste parole in entrambe le sue successive comparse sulla scena, accettando di essere cacciata, assieme al bambino, da Demea nel III atto<sup>970</sup> (e privata così della vita agiata che lui le garantiva) e poi rifiutando di cederlo all'infuriato Nicerato nel IV atto, che la minaccia di bastonate (ai vv. 576-577 Demea glielo rinfaccia: σὺ δ' ἐπ' ἐλευθέραν γυναῖκα λαμβάνεις βακτηρίαν / καὶ διώκεις) e di morte (v. 561 αὐτόχειρ αὐτῆς γένωμαι). In particolare, la descrizione che Nicerato dà di lei è la dimostrazione di come Criside metta davvero in pratica le parole che aveva pronunciato al v. 84: ἔχει δὲ πρὸς βίαν τὸ παιδίον / οὐ προήσασθαί τε φησὶν ("tiene stretto con tutte le forze il bambino / e dichiara di non avere intenzione di consegnarlo" [vv. 559-560]). La lacuna che segue i versi qui riportati impedisce di approfondire la caratterizzazione di Criside nelle sue parole, ma è chiaro che il poeta vi ha unito i pregiudizi legati alla precedente professione di etera, il ruolo della moglie 'di fatto' e quello della madre, che lei stessa si assume e attraverso il quale più si manifestano i tratti del suo carattere.

Nella scena della cacciata, infatti, la scelta di Criside di prendersi cura del bambino, che precedentemente ne ha messo in rilievo l'indole altruista, la cala ora nella parte della vittima dell'equivoco sui genitori del bimbo, per cui (come si è visto nel precedente cap. III 3.1a) ella viene offesa e allontanata. Non capacitandosi di una reazione tanto dura da parte di Demea, la concubina lo interroga ripetutamente, ma alla fine del dialogo non le resta che ubbidire e andarsene, compiangendosi come quando Demea le aveva intimato ἄπιθι ("Vattene" [v. 369]) la prima volta: agli iniziali ὦ τάλαν (v. 369) e δῦσμορος (v. 370) di Criside fa infatti eco il finale τάλαιν' ἔγωγε τῆς ἐμῆς τύχης (v. 398). Quella del v. 370 è l'unica attestazione, in quanto ci è giunto di Menandro, dell'uso di

<sup>969</sup> L'affermazione della prontezza a qualsiasi cosa pur di evitare l'accadere di un fatto, resa con un ottativo della possibilità (con ἄν) unito alla comparazione espressa da πρότερον...ἢ, è simile alla frase che in *Epir.* 401-402 Siro pronuncia tra sé e sé quando Onesimo prende l'anello del padrone Carisio tra gli oggetti del bambino esposto: ἀποσφαγείην [π]ρότερον ἄν δῆπουθεν ἢ / τοῦτωγ τι [κα]θυφείμην.

<sup>970</sup> Nell'illustrazione della cacciata nel mosaico di Mitilene il bimbo è tenuto in braccio da Criside stessa; nel pannello non è però raffigurata la serva assieme alla quale Demea caccia la concubina (cfr. vv. 372-373 ἀλλ' ἔχεις / τὸ παιδίον, τὴν γρᾶν· ἀποφθείρου ποτέ ["Hai il bambino e la vecchia; vattene in malora!"]) e che forse tiene il bambino sulla scena (tra i commentatori, Ferrari 2001, 477 lo fa reggere alla serva nella sua didascalìa, mentre Sommerstein 2013, 216 *ad* vv. 369-382 deduce dalla testimonianza iconografica che lo tiene la *παλλακή*).

δύσμορος come espressione di infelicità invece che di disprezzo per l'interlocutore che si biasima<sup>971</sup>; nell'esclamazione della propria infelicità, nella descrizione del parlante stesso o di un altro personaggio come colpito da una disgrazia, oppure nell'allocuzione a uno sventurato, δύσμορος è ricorrentemente usato in tragedia<sup>972</sup>. Una forte patina tragica ha anche il seguente τάλαιν' ἔγωγε τῆς ἐμῆς τύχης<sup>973</sup>, ma va soprattutto osservato come esclamazioni di autocommiserazione tragicizzanti del tutto simili costituiscano un motivo che attraversa le poche battute di tutte e tre le παλλακαί menandree e anche l'unico episodio in cui la figlia di Cnemone del *Dyskolos* (vergine libera e di nascita cittadina) parla sulla scena. Come Criside, infatti, anche Cratea lamenta la propria malasorte con οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμ[ῆς / ἐγὼ τύ]χης (*Mis.* 648-649) quando informa l'appena ritrovato padre della (presunta) morte del fratello, e un lamento simile è pronunciato da Glicera in *Per.* 810 (τάλαιν' ἔγωγε τῆς τύχης) come reazione alla rievocazione, da parte del padre, del naufragio che l'aveva ridotto in povertà; con lo stesso tono di autocommiserazione la κόρη del *Dyskolos* esclama οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν ἐγὼ κακῶν (v. 189) quando fa ingresso sulla σκενή angosciata perché la nutrice ha fatto cadere il secchio nel pozzo e il padre la riempirà di botte se verrà a saperlo. Si tratta di una sfumatura patetica con cui il poeta colora l'espressione dell'emozione di questi personaggi femminili; allo stesso tempo, però, il sentimento non viene ulteriormente descritto e approfondito e l'invariabilità e la stringatezza del lamento lo appiattiscono.

Il *pathos* tragico dell'esclamazione di Criside ὦ τάλαιν' ἐγὼ viene però particolarmente marcato al v. 568, che la donna pronuncia entrando in scena trafelata e tenendosi stretto il bambino mentre scappa da Nicerato. Infatti, nell'episodio in cui questa 'tragica' espressione di autocommiserazione è calata, l'effetto farsesco delle urla di Nicerato quando perde le staffe alla vista della figlia Plangone che allatta il bambino e del suo andirivieni tra casa sua e la strada è forte<sup>974</sup>; il padre si precipita dentro per ottenere risposte sull'identità dei genitori del bambino dalla moglie, dalla figlia e da Criside e poi esce per raccontare a Demea (e così anche al pubblico) cosa succede dentro e per riferirgli le sue prossime

<sup>971</sup> In questo senso il vocativo δύσμορε è usato da Criside stessa rivolgendosi a Parmenone in *Sam.* 69 citato *supra*, dalla servetta che zittisce la vecchia nutrice per evitare che parli ancora del bambino come figlio di Moschione in *Sam.* 255 (δύσμορ', ἡλίκον λαλεῖς) e da Abrotono che rimprovera Onesimo per permettere che il figlio del padrone cresca come uno schiavo in *Epitr.* 468 (αἶ, δύσμορ'). In Menandro δύσμορος è un aggettivo di uso esclusivamente femminile (cfr. Bain 1984, 36 e *infra* nel cap. III 4).

<sup>972</sup> Cfr. e.g. *Soph. O.C.* 224 (in cui δύσμορος è esclamazione che Edipo riferisce a se stesso) e *El.* 282-283 ἐγὼ δ' ὀρώσα δύσμορος κατὰ στέγας / κλαίω (in cui è usato come attributo semplice) e *Eur. Tr.* 793-794 τί σ' ἐγὼ, / δύσμορε, δράσω; (in cui l'aggettivo è usato come appellativo nell'allocuzione a un personaggio infelice). Cfr. anche Sommerstein 2013, 122 *ad Sam.* 69.

<sup>973</sup> Cfr. e.g. il lamento di Cassandra in *Aesch. Ag.* 1136 ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι, quello della regina in *Aesch. Pers.* 445 οἶ γὼ τάλαινα συμφορᾶς κακῆς [...] e quelli di Elena in *Eur. Hel.* 139 ὦ τάλαιν' ἐγὼ κακῶν e 857 οἶ γὼ τάλαινα τῆς τύχης γὰρ ὦδ' ἔχω. Le occorrenze tragiche, in espressioni di autocommiserazione, di οἶ γὼ τάλαινα (e.g. in *Eur. Hec.* 676, *Or.* 266 e *Tr.* 624 e 1272), τάλαιν' ἐγὼ (e.g. in *Soph. O.C.* 1728 e *Eur. I.A.* 880 e *Med.* 511, 902 e 1016), ὦ τάλαιν' ἐγὼ (e.g. in *Soph. El.* 807 e *O.C.* 1439 e *Eur. Hec.* 514 e 813, *Hipp.* 300 e *Ph.* 623) e delle loro varianti sono innumerevoli.

<sup>974</sup> Demea, che rimane sulla scena, descrive la rapidità e l'impetuosità dei movimenti di Nicerato (e.g. ai vv. 555-556: πάλιν πέπληγε τὴν θύραν. στρόβιλος ἦ / σηηπτὸς ἀνθρωπόχ τις ἐστὶ ["Ha fatto cigolare la porta di nuovo. È un tornado, una saetta"]) e ci informa delle grida che gli arrivano dalla sua casa: "πῦρ" βοᾷ· τὸ παιδίον / φησὶν ἐμπρήσειν ἀπειλῶν. ὑποδοῦν ὀπτῶμενον / ὄψομαι ("Fuoco! urla e dice di bruciare il bambino. Vedrò mio nipote fatto arrosto" [vv. 553-555]).

intenzioni<sup>975</sup>. L'apice del comico si raggiunge quando Demea è costretto a prendere a bastonate il vicino per impedirgli di acciuffare Criside e darle il tempo di rifugiarsi in casa sua (vv. 574-576) e quando Nicerato, non essendo riuscito a uccidere Criside e a prendere il bambino, dichiara che non gli rimane altro che andare a uccidere la propria moglie (vv. 580-581 τὴν γυναῖκα ἀποκτενῶ / εἰσιών· τί γὰρ ποίησω;). Con l'andamento concitato della scena, alla cui resa contribuiscono anche l'uso del tetrametro trocaico catalettico in tutto il IV atto<sup>976</sup> e l'intensificazione delle ἀντιλαβαί<sup>977</sup>, e col comportamento di Demea fuori di sé contrasta fortemente il registro tragico delle poche parole che pronuncia Criside al v. 568: ὦ τάλαιν' ἐγώ, τί δράσω; ποῖ φύγω; ("Povera me, cosa posso fare? Dove posso fuggire?"). All'esclamazione di autocompatimento si uniscono anche due domande ricorrenti sulle labbra degli eroi e delle eroine della tragedia<sup>978</sup>, anche in coppia in Eur. *Med.* 1271 (οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;)<sup>979</sup>; τί δράσω in particolare è l'interrogativo più rappresentativo dell'eroe del genere tragico. Con l'esclamazione patetica e gli interrogativi degni di un'eroina tragica il poeta concentra in un verso l'espressione della drammaticità della situazione di Criside, che spicca nella concitazione grottesca della scena ma che viene anche presto sopraffatta da essa: Criside sparisce al sicuro dentro la casa di Demea e davanti agli spettatori restano i due padri che si colpiscono coi bastoni.

In conclusione del ritratto caratteriale di Criside aggiungiamo, a mo' di appendice, il confronto tra la vicenda della *Samia* e quella delineata in un'altra lettera di Aristeneto, la I 5<sup>980</sup>. L'epistola è inviata, nella finzione letteraria, da Alcifrone a Luciano, nomi che già preludono all'affinità del contenuto ai motivi tematici della Commedia Nuova. Protagonista è una moglie che, rischiando di essere sorpresa dal marito in casa di un altro uomo a causa del mantello che aveva lasciato in bella vista, riesce a ingannare lo sposo facendo finta di aver prestato tale mantello a un'amica; prontamente questa si presenta a restituirglielo di fronte al marito frenando così il suo accesso di collera. Il piano infatti funziona e alla vista del mantello il vecchio si ravvede e chiede addirittura perdono. Anche a prescindere dal confronto con la sola *Samia*, va notato che la lettera si innesta sul motivo, ricorrente nella *Nea*, della γυνή (o della παλλακή) che chiede aiuto alla vicina di casa, disposta a darglielo; così, ad esempio, nella *Perikeiromene* Glicera chiede ospitalità alla vicina Mirrine, nella *Casina* di Plauto Cleostrata si vendica del marito Lisidamo con l'aiuto della vicina Mirrine e la stessa Criside della

<sup>975</sup> Ai vv. 560-561, ad esempio, avverte Demea che sta per rientrare in casa con l'intento di uccidere Criside: μή θαύμαζ', ἐὰν / αὐτόχειρ αὐτῆς γένωμαι.

<sup>976</sup> L'effetto del tetrametro trocaico di enfatizzare l'andamento movimentato dell'azione in questo atto della *Samia* è stato messo in luce da Perusino 1962, 62-63, la quale rileva le diverse funzioni di questo metro nelle varie scene menandree (cfr. anche Martinelli 1995, 130 con n. 40).

<sup>977</sup> Si vedano soprattutto i tre cambi di battuta all'interno dei vv. 437, 569, 578, 580 e 613 e i quattro nel v. 476.

<sup>978</sup> In sintonia con le tonalità del compianto di Criside, Paduano 1980, 427 n. 80 paragona la sua situazione a quella dell'Andromaca dell'omonima tragedia euripidea, alla quale Menelao strappa il figlio Molosso con l'intento di ucciderlo.

<sup>979</sup> Cfr. anche Soph. *Ai.* 920 e 1024 οἴμοι, τί δράσω; e Eur. *Hec.* 419 οἴμοι, τί δράσω; ποῖ τελευτήσω βίον; con τί δράσω e Soph. *O.C.* 828 οἴμοι τάλαινα, ποῖ φύγω; e Eur. *I.T.* 291 οἴμοι, κτενεῖ με· ποῖ φύγω; con ποῖ φύγω.

<sup>980</sup> La lettera è già stata avvicinata alla *Samia* menandrea da Amott 1973, 203-205, Drago 2007, 152-153, 155-156 e Bing - Höschele 2014, XXIII-XXIV; resta però ancora qualche elemento da aggiungere alla lettura comparata.

*Samia* è amica della moglie di Nicerato della casa a fianco, le due sono solite farsi visita a vicenda<sup>981</sup>, Criside è accolta in casa loro e per tutta la commedia protegge il bambino di Plangone. Così, nel momento di difficoltà, la γυνή di Aristeneto fa venire la vicina (5.19-20 προσλαβομένη φίλην αὐτῆς ἐκ γειτόνων οἰκοῦσαν) e insieme pianificano come ingannare il vecchio (5.20-21 προδιέθηκεν ὅπως ἀμφοτέραι βουκολήσουσι τὸν πρεσβύτην). La *Samia* non costituisce infatti il referente allusivo della lettera solo sul piano lessicale (quello che ha permesso ad Arnott di mettere in correlazione i due testi in prima istanza), ma anche, per alcuni versi, sotto il profilo della vicenda. Oltre all'elemento della complicità delle due donne, va notato, con Drago, che alla base di entrambi gli intrecci c'è il motivo del tradimento, sia esso quello reale della protagonista di Aristeneto o quello di Criside frutto di un fraintendimento<sup>982</sup>. Si osservi inoltre come per raggiungere il medesimo scopo di non far arrabbiare il capofamiglia venga adottato lo stesso schema di inganno: una donna (Criside in Menandro, l'amica della casa vicina in Aristeneto) copre le spalle al responsabile (Moschione, la moglie protagonista)<sup>983</sup> assumendosi la colpa dell'accaduto (aver avuto un figlio illegittimo, aver partecipato al banchetto in casa di un altro uomo) e mettendo così il/la beneficiato/a al riparo dall'ira di un vecchio (prima Demea e poi Nicerato nella *Samia*, il marito nell'epistola). Non si tratta di analogie lampanti, che subito indirizzano il lettore di Aristeneto a questa commedia menandrea, ma le riprese lessicali del dramma individuate da Arnott (e Drago) e la caratterizzazione del marito furioso, che irrompe in casa e urla alla moglie come il Nicerato di Menandro, contribuiscono a rievocare il modello menandro; il lettore è così facilitato a coglierne gli echi su più livelli, linguistico, caratteriale e narrativo. Tutte le spie lessicali più evidenti si trovano nella descrizione del comportamento del marito furibondo e rimandano ora a Nicerato, ora a Demea. Innanzitutto, il precipitarsi in casa del marito dell'ingannatrice in Aristeneto è indicato con εἰσπεπήδηκεν ἔνδον (5.22), con lo stesso verbo che usa Demea per quello di Nicerato (*Sam.* 564 εἰσπεπήδηκεν); si noti inoltre che in entrambi i testi questa azione è unita al rilievo dell'essere fuori di sé del personaggio: nell'epistola εἰσπεπήδηκεν ἔνδον è seguito dai participi κεκραγῶς ἅμα καὶ πνέων θυμοῦ ("si precipitò dentro casa, gridando e spirando rabbia" [5.22-23]) e in *Sam.* 563, appena prima di εἰσπεπήδηκεν Demea aveva detto οὐτοσὶ μελαγχολᾷ ("Questo qui è impazzito!"). Anche il verbo κράζω connota la presenza di Nicerato in tutto l'episodio, ricorrendo ai vv. 549 (quando Demea si prefigura la sua reazione alla scoperta dei veri genitori del bambino: χαλεπανεῖ, κεκράξεται), 552-553 (quando Demea sente le urla provenire dalla casa: Ἡράκλεις, / ἡλίκον κέκραγε) e 580 (κέκραχθι, "grida pure" gli dice il vicino quando Nicerato si appella agli spettatori mentre si prendono a bastonate)<sup>984</sup>. È poi passato inosservato che lo stesso ricorso alla violenza caratterizza l'indole impulsiva e bellicosa di entrambi e come Nicerato insegue Criside col bastone, così il marito di Aristeneto, in preda alla follia, cerca la spada colmo d'ira (5.25-26 ξίφος ἤδη

<sup>981</sup> Ce lo dice Moschione in apertura: φιλανθρώπως δὲ πρὸς τὴν τοῦ πατρὸς / [Σαμί]αν θιέκειθ' ἢ τῆς κόρης μήτηρ, τὰ τε / [πλεῖ]στ' ἦν παρ' αὐταῖς ἤδη, καὶ πάλιν ποτὲ / [αὐτ]αί παρ' ἡμῖν (vv. 35-38).

<sup>982</sup> Drago 2007, 152.

<sup>983</sup> Bing - Höschele 2014, XXIII-XXIV osservano giustamente che in entrambe le narrazioni la colpa viene nascosta allontanando da sé il *corpus delicti*, il bambino nella commedia, il mantello nell'epistola.

<sup>984</sup> Il gridare di entrambi i vecchi è reso anche col verbo βοάω: il marito della lettera condanna a gran voce la svergognatezza della moglie (5.23 τῆς τε γαμετῆς ὦδε τὴν ἀκολασίαν ἐβόα) e Nicerato urla di voler dar fuoco al bambino: "πῦρ" βοᾷ (*Sam.* 553).



μεμηνῶς ἐπεζήτει). Entrambi, infine, sono definiti τραχὺς: ὁ τραχὺς ἐκεῖνος [...] γέρων il marito dell'epistola (5.30-31), τραχὺς ἄνθρωπος Nicerato (*Sam.* 550). Il segnale più sicuro del riecheggiamento della *Samia* in questa epistola è stato giustamente riconosciuto nella ripresa del verbo βουκολέω nel senso figurato di ingannare, usato per esprimere l'intenzione della moglie e dell'amica di raggirare il marito tradito (5.21 βουκολήσουσι τὸν πρεσβύτην); va tuttavia anche sottolineato che il verbo collega la vicenda della coppia di Aristeneto tanto a quella di Nicerato, che si sente preso in giro dal paragone tracciato da Demea tra lui e i padri del mito a cui Zeus ha sedotto le figlie (v. 596 καὶ βουκολεῖς με), quanto a quella di Demea, che teme di essere ingannato da Moschione (sebbene gli stia dicendo la verità) e gli intima: μή με βουκολεῖς ὄρα (v. 530). A Demea potrebbero riportare inoltre le parole finali di scusa del marito, che chiede alla moglie di perdonarlo per aver dubitato di lei e dice di essere stato fuori di sé: ἐξέστην (5.34). Nella *Samia* mancano la verbalizzazione del pentimento da parte di Demea e un momento in cui porga le sue scuse a Criside, ma con lo stesso verbo ἐξίστημι Demea descrive il suo stato d'animo al pensiero che il bambino fosse di Criside e Moschione in *Sam.* 279: ἐξέστηχ' ὄλωσ. L'estensione degli appigli linguistici e dei possibili confronti contenutistici depone a favore dell'opportunità di leggere questa epistola con l'intera commedia di Menandro sullo sfondo, per quanto sia senz'altro la caratterizzazione di Nicerato l'aspetto da cui Aristeneto ha più attinto.

### III 4

#### Altre riflessioni su lingua e stile

Nelle battute delle mogli e delle *παλλακαί* si ritrovano lessemi ed espressioni caratteristici (in Menandro o nel genere comico nel complesso) del linguaggio dei personaggi femminili oppure in esso spesso ricorrenti, come le invocazioni ad alcune divinità<sup>985</sup>, un più abbondante uso di diminutivi, epiteti affettivi come *πάππας*<sup>986</sup> e aggettivi che a seconda del contesto possono esprimere biasimo, compartecipazione alle sofferenze di un'altra persona o autocommiserazione: *ἄθλιος*<sup>987</sup>, *δύσμορος*<sup>988</sup> e *τάλας*. In particolare, l'aggettivo *τάλας*<sup>989</sup> ricorre nelle battute delle donne sia nella forma al vocativo (*ὦ*) *τάλαν*, di esclusivo uso femminile<sup>990</sup>, sia all'interno di esclamazioni tipicamente femminili di autocompatimento come *τάλαιν' ἔγωγε τῆς ἐμῆς τύχης*, nelle quali l'unione del pronome di prima persona e del femminile *τάλαινα* rievoca i tanti *ὦ γὼ τάλαινα*, (*ὦ*) *τάλαιν' ἐγὼ* e le loro varianti che tanto ricorrono sulle labbra delle eroine tragiche da essere quasi formulari<sup>991</sup>. Accanto ai marcatori del

---

<sup>985</sup> Cfr. Bain 1984, 40 e Ferrari 2014, 164 per le esclamazioni nel nome delle due dee (*νῆ τῶ θεῶ*) e in quelli di Afrodite, Artemide e Demetra, attestati solo in battute di donne. In linea con la possibile (ma non certa) ascrizione dell'invocazione *ὦ θεοί* alle sole figure femminili in Menandro, essa è pronunciata da Abrotono in *Epitr.* 484, 489 e 548 e da Glicera in *Per.* 807. *ὦ θεοί* è però detto anche da personaggi maschili nell'*Archaia* e la mancanza di occorrenze nelle battute di uomini nella *Nea* potrebbe essere dovuta alla perdita dei testi; un caso incerto è inoltre *Per.* 827, che contiene tale apostrofe e potrebbe essere assegnato tanto a Glicera quanto a Pateco (cfr. la nostra n. 1049). La prevalenza dell'uso di *ὦ θεοί* da parte delle donne resta comunque probabile. Su questa esclamazione in Menandro cfr. e.g. Lamagna 1994, 285 *ad v.* 397 e Ferrari 2014, 164.

<sup>986</sup> Per le ultime due categorie si vedano ad esempio le battute di Cratea nella scena di agnizione riportate nel prossimo cap. III 4.1. Per *πάππας* in particolare cfr. anche *Dysk.* 204 (parla la figlia di Cnemone), *Epitr.* 705 (verso di Panfile) e *Mis.* 969 (battuta di Cratea riferita da Geta sulla scena). Vd. Bain 1984, 37-38 e Ferrari 2014, 166.

<sup>987</sup> A differenza di *δύσμορος* e del vocativo *τάλαν*, *ἄθλιος* compare in Menandro anche in battute di personaggi maschili; va però nominato assieme agli altri due aggettivi perché è usato dalle donne nelle stesse funzioni: per lamentare una disgrazia capitata loro (così in *Dysk.* 581 la serva Simiche si dice *ἄθλια* per aver fatto cadere la zappa di Cnemone nel pozzo e in *Epitr.* 431 Abrotono si compiange perché Carisio non la desidera) oppure per compatire qualcun altro (ad esempio in *Epitr.* 144, in cui Abrotono definisce *ἄθλιος* Smicrine, visibilmente disperato per lo sperpero economico del genero, e in *Per.* 758, in cui Glicera vede Doride piangere [*τί κ*]λάεις, ἄθλια;]).

<sup>988</sup> Per le cui occorrenze menandree rimandiamo alla sezione su Criside (lei stessa lo usa due volte) nel cap. III 3.1b con n. 971.

<sup>989</sup> Per il cui uso in Menandro cfr. Bain 1984, 33-35, McClure 1995, 45 (si vedano anche le pp. 46-48 su *τάλας* in tragedia), Dickey 1996, 162-163 e Ferrari 2014, 162.

<sup>990</sup> Funge da esclamazione di autocompatimento in *Epitr.* 546 (in cui Abrotono chiarisce a Onesimo che il suo più grande desiderio è acquisire la libertà), *Per.* 712 (in cui Glicera, ammesso in via ipotetica di voler essere l'amante di Moschione, si rammarica di non aver tenuto segreta la loro relazione alla famiglia di lui) e *Sam.* 369 (quando Criside viene allontanata da Demea e non sa dove andare). (*ὦ*) *τάλαν* è invece manifestazione di *συμπάθεια* verso l'interlocutore o un terzo in *Epitr.* 466 e 853 (in entrambi i casi è usato da Abrotono nei confronti del bambino) e *Mis.* 56 (in cui Trasonide immagina cosa avrebbe detto ogni donna innamorata al partner che esce in una notte burrascosa).

<sup>991</sup> Cfr. cap. III 3.1b (con n. 973 per alcuni paralleli in tragedia).

linguaggio delle donne e a queste esclamazioni di colore paratragico<sup>992</sup>, a connotare lo stile dei personaggi femminili può essere anche l'adozione estesa e continuativa di moduli espressivi della lingua della tragedia, che determinano il registro di intere scene. Abbiamo già approfondito l'impiego degli schemi dialogici e delle strategie argomentative ricorrenti nella retorica agonale delle eroine euripidee<sup>993</sup>; ora va invece analizzata la ripresa del motivo tragico dell'agnizione, da cogliere, anche in questo caso, sia sul piano strutturale che su quello stilistico.

### III 4.1

#### Il registro tragico nelle scene di riconoscimento

Una breve introduzione sulle modalità e sulle possibili funzioni e finalità del paratragedismo di Menandro è stata già fornita in apertura al cap. II 4.2<sup>994</sup>. In quella sede non si è mancato di rilevare la difficoltà che i lettori e gli studiosi moderni spesso incontrano nel cogliere il tono della ripresa tragica, tra serietà e enfasi sulle emozioni dei personaggi coinvolti da un lato e ironia nel contrasto tra il contesto borghese della *Nea* e la dimensione eroica della tragedia dall'altro. Il tocco farsesco non è mai del tutto assente, ma si impone in diversa misura nelle varie forme di ripresa del tragico e a seconda dell'intento con cui il poeta ricorre al paratragedismo per caratterizzare i suoi personaggi. Lo scopo principale dei prossimi due capitoli dedicati alla ripresa dell'ἀναγνώρισις tragica<sup>995</sup> resta commentare in quali modi il paratragedismo contribuisce al ritratto caratteriale delle παλλακαί Glicera e Cratea. In entrambe le loro commedie la scena di riconoscimento costituisce uno dei picchi dell'intreccio sotto il profilo emozionale e al contempo riveste una parte fondamentale nel portare al lieto fine, fornendo alle concubine il requisito per poter sposare i loro amanti cittadini, la nascita da un padre della stessa condizione. Nella *Nea* di Menandro l'ἀναγνώρισις è dunque il momento di più

---

<sup>992</sup> Non mancano inoltre altri echi tragici isolati, come gli interrogativi τί δράσω; ποί φύγω; di Criside in *Sam.* 568, su cui cfr. cap. III 3.1b.

<sup>993</sup> Nei capp. III 2.3a e III 3.1b.

<sup>994</sup> Anche per i rimandi bibliografici su questo importante aspetto della commedia menandrea rimandiamo alle nn. 595 e 598-599 di quel capitolo.

<sup>995</sup> È necessario precisare che sebbene la tragedia attica del V secolo a.C. costituisca una tappa importante nello sviluppo del *topos* dell'ἀναγνώρισις, non va comunque dimenticato che esso risale all'*Odissea* (la sintassi dei riconoscimenti che coinvolgono Odisseo è illustrata in dettaglio da Gainsford 2003, a cui rimandiamo per la bibliografia precedente; per un'analisi in termini più generali cfr. Cave 1990, 41-46). Inoltre, tra gli sviluppi che questo motivo conosce nella tragedia e le riprese di esso nelle commedie di Menandro (che ai modelli tragici si ispira) il *topos* dell'ἀναγνώρισις viene riecheggiato anche da Aristofane, ma in una forma prettamente parodica da cui il paratragedismo menandro è ben lontano. Vanno ricordati *Thesm.* 902-915, in cui i personaggi aristofanei di Euripide e del Parente si calano nelle parti di Menelao ed Elena e riproducono, in chiave fortemente sarcastica, l'agnizione dell'omonima tragedia euripidea, e *Ra.* 1322, in cui Eschilo, nel parodiare i canti di Euripide, non tralascia l'abbraccio caratteristico della scena di riconoscimento e dice περιβαλλ', ὦ τέκνον ("Abbracciami, figlio"). Un accenno a un'altra scena di riconoscimento tragica si trova in *Nub.* 534-535, in cui si fa menzione del ritrovamento di un ricciolo di Oreste da parte di Elettra, punto di avvio dell'ἀναγνώρισις nelle *Coefore* di Eschilo. Di riprese del *topos* del riconoscimento rimangono tracce anche nei poeti della *Mese* (per cui cfr. Webster 1960, 170-172); per un quadro generale sui riconoscimenti in tragedia e nella commedia precedente a Menandro cfr. Martina 2016, I 132-134. Per tutti i riferimenti fatti qui alle tragedie si veda *infra*.

forte ed esplicita ispirazione tragica, ma è anche un episodio con una precisa funzione nel far procedere la trama verso la conclusione, tanto che Iversen vi identifica il *deus ex machina* della Commedia Nuova<sup>996</sup>. Come è già stato rilevato dagli studiosi, il debito nei confronti della tragedia riguarda sia la tipologia scenica che il metro e la dizione utilizzativi e riunisce nel bacino da cui Menandro attinge tutti e tre i tragediografi; scene di agnizione in cui due familiari si ricongiungono si trovano infatti nelle *Coefore* di Eschilo (Elettra riconosce Oreste ai vv. 168-245), nell'*Elettra* di Sofocle (ἀναγνώρισις tra gli stessi fratelli ai vv. 1110-1287) e, per Euripide, nell'*Elena* (tra Menelao e la moglie ai vv. 605-682), nello *Ione* (tra Ione e il figlio Xuto ai vv. 517-562 e poi tra Ione e la madre Creusa ai vv. 1351-1548), nell'*Elettra* (come negli altri due tragediografi, tra Oreste ed Elettra ai vv. 563-584) e nell'*Ifigenia in Tauride* (tra Oreste e l'altra sorella, Ifigenia, ai vv. 769-901)<sup>997</sup>. Attraverso la chiara rievocazione di questi episodi tragici e l'adozione di un registro stilistico elevato (dato soprattutto dalla dizione, dall'inserimento di citazioni euripidee e da trimetri che si attengono alla maggiore regolarità della metrica tragica) Menandro intensifica la serietà e la carica emozionale della situazione che vivono padri e figlie. L'effetto straniante dato dall'elevazione stilistica, comunque, non nasconde il carattere delle due *παλλακαί*, ma enfatizza i loro sentimenti e mette in rilievo i loro legami affettivi con gli altri personaggi. Questi aspetti acquistano particolare efficacia nel riconoscimento del *Misoumenos*.

### Cratea

Nel III atto del *Misoumenos* Demea e Cratea sanno già di essere padre e figlia, erano stati soltanto allontanati a causa della riduzione della ragazza alla condizione servile nelle vicende belliche e del suo acquisto come schiava da parte di Trasonide. Quando si incontrano non hanno perciò

<sup>996</sup> Iversen 1998, 122. L'importanza dell'ἀναγνώρισις è evidenziata, per i *plot* tragici, anche da Aristotele, il quale la definisce un cambiamento dall'ignoranza alla conoscenza che porta i personaggi alla felicità o alla sventura (*Poet.* 1452a ἀναγνώρισις δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή [...] τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων); l'autore riconosce inoltre in essa, nella περιπέτεια (ossia "il mutamento dei fatti nel loro contrario") e nel πάθος ("un'azione rovinosa o dolorosa") i principali componenti della trama (*ibid.* 1452b δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος). Su Aristotele rimandiamo soprattutto a Munteanu 2002, che legge le pagine di teoria letteraria che il filosofo dedica alla classificazione e al giudizio delle varie tipologie di ἀναγνώρισις (*Poet.* 1454b-1455a) in relazione ai riconoscimenti di Menandro (in *Aspis* e *Samia* in particolare). Sull'analisi dell'agnizione nella *Poetica* cfr. anche Cave 1990, 28-39.

<sup>997</sup> Precisiamo che i 'confini' delle scene di riconoscimento differiscono nei vari studi, a seconda che si considerino o meno parte di esse anche l'incontro iniziale dei due personaggi e poi il prosieguo del loro dialogo successivo all'ἀναγνώρισις *stricto sensu* (sulla questione cfr. De Poli 2017, 88). Inoltre, a queste tragedie si potrebbero aggiungere *Eracle*, *Baccanti* ed *Edipo re*, che non rappresentano però paralleli delle scene di ἀναγνώρισις menandree al pari delle altre tragedie menzionate, in quanto il riconoscimento non avviene nel dialogo tra i due personaggi che si ritrovano: Eracle si scopre l'uccisore dei figli, Agave si rende conto che quello che ha ucciso è suo figlio ed Edipo 'riconosce' se stesso come uccisore del padre e sposo della madre. Varie fonti, tra cui lo stesso Aristotele, ci informano poi della presenza di scene di riconoscimento in altre tragedie ancora, che conosciamo però soltanto in modo frammentario. Per quanto riguarda Euripide in particolare, ricordiamo che già secondo l'antico biografo Satiro il riconoscimento è, assieme allo stupro di ragazze e all'affidamento di neonati ad altri, uno dei motivi tipici della Commedia Nuova che Euripide aveva sviluppato al massimo grado: ἢ τ[ὰ κ]ατὰ τὰς π[ε]ριπέτειας, β[ι]α[σ]μοὺς παρθ[έ]νων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμοὺς διὰ τε δακτυλίων καὶ διὰ δεραίων, ταῦτα γὰρ ἐστὶ δήπου τὰ συνέχοντα τὴν νεωτέραν κωμωδίας, ἃ πρὸς ἄκρον ἤγα[γ]εν Εὐριπίδης (*V. Eur.* 39.7).

bisogno di provare la loro identità (descrivendo e dimostrando di riconoscere alcuni γνωρίσματα) o di giustificare la separazione o l'abbandono, come accade invece nell'agnizione più 'canonica' (rispetto ai modelli della tragedia) della *Perikeiromene*. Nel *Misoumenos* la scena topica viene riprodotta dunque in una versione abbreviata che ne comprende solo alcuni momenti. L'individuazione di essi avverrà attraverso il confronto con lo 'schema' del riconoscimento ricorrentemente adottato in tragedia, che abbiamo ricavato da una lettura comparata delle ἀναγνώσεις dei tre tragediografi menzionate sopra<sup>998</sup>. Tale individuazione, ora nel *Misoumenos* e poi nella *Perikeiromene*, dei passaggi caratterizzanti la scena di riconoscimento permetterà di interpretare il rigore della metrica e l'innalzamento stilistico delle battute di padre e figlia in un'ottica più ampia: poiché l'articolazione stessa della scena comica riproduce lo schema dell'ἀναγνώσις tragica, metro e dizione sono degli ulteriori indicatori della ripresa della tragedia piuttosto che gli unici fattori di essa<sup>999</sup>. Riportiamo i vv. 609-616 del *Misoumenos*, contenenti l'agnizione vera e propria:

KP	οὐκ ἄν [δυ]ναίμην κ[α]ρτερ[εῖ]ν [	
	τ.τ' ε[... ]νον· τί ταῦτ. [	610
ΔΗ	ὦ Ζεῦ, τίν' ὄψιν οὐδὲ προσδ[οκωμένην]	
	ὀ[ρ]ῶ;	
(KP)	τί βούλει, τηθία; τί μοι λαλεῖς;	
	πατήρ ἐμός; ποῦ;	
(ΔΗ)	παιδίον, Κράτεια.	
(KP)	[τίς]	
	καλεῖ με; πάππα, χαίρε πολλά, φίλτατ[ε]	
(ΔΗ)	ἔχω σε, τέκνον.	
(KP)	ὦ ποθούμενος φαν[εῖς,]	615
	ὄρω σ', ὄν οὐκ ἄν ὀρόμην ἰδεῖν ἔτι.	
CR	Non potrei sopportare [	
	[...]	
DE	O Zeus, che visione inaspettata	
	mi si presenta!	

<sup>998</sup> Alla nostra enucleazione dei passaggi topici che caratterizzano più scene di riconoscimento tragiche (illustrata nelle prossime pagine) si può aggiungere l'analisi di De Poli 2017, 92 (riassunta in una tabella) sulla loro ricorrente struttura metrica.

<sup>999</sup> Così vengono invece generalmente presentati dagli studiosi, che rilevano la tragicità data alla scena dal metro e dalla *lexis*, ma non confrontano la struttura dell'episodio con il paradigma tragico dell'ἀναγνώσις. Per quanto riguarda il riconoscimento del *Misoumenos* in particolare, tra i commenti di questo stampo segnaliamo quelli di Gomme - Sandbach 1973, 450 *ad vv.* 210-215, Goldberg 1980, 55-56, Hunter 1985, 132-133, Cusset 2003, 125-128 e Zanetto 2014, 91-92. Ancora più affrettata è inoltre la conclusione di Hurst 1990, 116 (= 2015, 97) per cui nel *Misoumenos* non ci sarebbe nessuno dei passaggi che definiscono una scena di riconoscimento e dunque stupisce, secondo lo studioso, che in una situazione semplice come questa e caratterizzata da un lessico altrettanto semplice, la parola τέκνον sia scandita in modo tragico. Un'analisi che dimostri come Menandro abbia costruito questo episodio inserendovi tutti i momenti tipici dell'ἀναγνώσις tragica che la vicenda drammatica di Cratea e Demea ammetteva farà apparire la purezza del metro pienamente giustificabile nel contesto dell'allusione al motivo tragico del riconoscimento.

- (CR) Che vuoi, nonnina? Cosa mi stai dicendo?  
Mio padre? Dove?
- (DE) Bambina, Cratea!
- (CR) [Chi]  
Mi chiama? Carissimo papà, salve, salve!
- (DE) Ti stringo, figlia.
- (CR) O apparizione tanto desiderata!  
Sei qui davanti ai miei occhi, non credevo che ti avrei più rivisto.

I versi non contengono alcun piede soluto e presentano tutti la cesura pentemimere<sup>1000</sup>. Al v. 609 Cratea entra in scena uscendo dalla casa di Trasonide mentre sta parlando alla vecchia nutrice, forse lamentando di non poter sopportare la vista del soldato, che ella crede essere l'uccisore del fratello, oppure la permanenza nella sua casa<sup>1001</sup>. Sulla scena si trova già Demea, che vede avvicinarsi la ragazza e la riconosce subito, mentre lei non si accorge subito della sua presenza, intenta nella conversazione con la balia. L'esclamazione dell'uomo ai vv. 611-612, con l'invocazione a Zeus e il rilievo del carattere del tutto inatteso della vista che gli si para davanti, aprono la tradizionale scena di riconoscimento. L'espressione di sorpresa e incredulità da parte di uno dei due personaggi coinvolti nell'ἀναγνώρισις costituisce infatti il segnale di inizio dello svolgimento del motivo in tragedia. Le parole di Demea ὦ Ζεῦ, τί' ὄψιν οὐδὲ προσδ[οκωμένην / ὁ[ρ]ῶ sono una chiara eco, ad esempio, dell'interrogativa di meraviglia di Creusa nel vedere le fasce in cui aveva avvolto Ione appena nato in Eur. *Ion* 1395 (τί δῆτα φάσμα τῶν ἀνεπίστων ὄρω; ["Che visione inaspettata ho davanti agli occhi?"]), del sorpreso ὦ θεοί che si lascia scappare Oreste nel sentire il contenuto della lettera che rivela l'identità della sacerdotessa (la quale dovrebbe preparare la sua immolazione) come la sorella Ifigenia in Eur. *I.T.* 780, e della battuta di Oreste in Soph. *El.* 1174-1175, spiazzato e incapace di portare avanti la finzione della propria morte dopo aver riconosciuto la sorella Elettra nella donna che pronuncia un lamento alla vista della falsa urna con le ceneri (φεῦ φεῦ· τί λέξω; ποί λόγων ἀμηχανῶν / ἔλθω; κρατεῖν γὰρ οὐκέτι γλώσσης σθένω ["Ahi ahi! Cosa dovrei dire? Mi sento disarmato, quali parole dovrei pronunciare? Non ho più la forza di governare la lingua"]). La stessa combinazione dell'apostrofe esclamativa ὦ Ζεῦ, pronunciata nell'attimo di smarrimento provocato da un grande stupore, con una domanda successiva (τί' ὄψιν οὐδὲ προσδοκωμένην / ὄρω; nel caso di Demea) ha numerosi paralleli tragici<sup>1002</sup>. All'esclamazione iniziale segue un altro passaggio caratteristico dell'ἀναγνώρισις tragica: l'espressione della realizzazione dell'identità dell'interlocutore dal parte del primo dei due che si rende conto dell'avvenuto ricongiungimento. Nel caso del *Misoumenos*, si tratta del dar voce da parte di Demea alla comprensione che la ragazza che gli compare di fronte è sua figlia, alla quale egli dunque si rivolge dicendo παιδίον, Κράτεια al v. 613. Questa tappa dell'episodio di agnizione si

<sup>1000</sup> Le lacune impediscono però di esserne certi per il v. 610.

<sup>1001</sup> Cfr. n. 942 *supra*.

<sup>1002</sup> Nella domanda il parlante può interrogarsi su ciò che ha visto o su come dovrebbe reagire ad esso (Cfr. *e.g.* Soph. *El.* 766-767 e *O.C.* 310 e Eur. *Hec.* 488 e *Cycl.* 375-376), oppure chiedersi impotente la ragione di una disgrazia o di una realtà su cui l'uomo non ha il controllo (cfr. *e.g.* Soph. *O.T.* 738 e Eur. *Med.* 516-519, *Hipp.* 616-617 e *H.F.* 1086-1087).

distingue chiaramente, ad esempio, nello *Ione* di Euripide, quando Creusa realizza che Ione è suo figlio e usa il vocativo ὦ τέκνον μοι (v. 1399) e poi dice σοῖς φίλοισιν εὐρίσκη φίλος (“sei ritrovato dai tuoi cari, caro” [v. 1408]), e nell’*Ifigenia in Tauride*, in cui Oreste si rivolge alla sorella, ancora ignara della sua identità, chiamandola ὦ φιλότατη μοι σύγγον’ (v. 795)<sup>1003</sup>.

A tali chiari segnali di apertura di una scena di riconoscimento ispirata ai modelli tragici, Cratea non ‘risponde’ nelle sue due battute successive allineandosi appieno all’innalzamento stilistico che richiederebbe la scena. I vv. 612-613 e 614 della *παλλακή* sono infatti trimetri giambici privi di soluzioni e con cesure regolari, ma il lessico è ancora pienamente colloquiale e affettivo: l’andamento franto dato dalle quattro brevi interrogative dei vv. 612-613 (τί βούλει, τηθία; τί μοι λαλεῖς; / πατήρ ἐμός; ποῦ;), la semplicità dei vocaboli (βούλει, λαλεῖς, καλεῖ), l’uso del diminutivo affettivo τηθία per l’anziana nutrice e quello dell’epiteto πάππα per il padre, altrettanto familiare e affettivo e mai attestato in tragedia, dimostrano che Cratea non ha ancora compiuto il passaggio dalla dizione comica a quella tragica. Si tratta di un sottile gioco di contrasto stilistico, che da un lato mette in risalto l’adozione di un registro elevato da parte di Demea e dall’altro fa percepire il tono della ragazza come inadeguato alla situazione paratragica alla quale non si conforma. L’effetto di tale opposizione non è però farsesco al pari, ad esempio, degli ‘a parte’ colloquiali di Moschione durante il riconoscimento della *Perikeiromene* (vd. *infra*) o delle battute ironiche di Clinia mentre Geta racconta il fallimento della proposta di matrimonio di Trasonide nel IV atto del *Misoumenos*, ma dà piuttosto un tocco di naturalezza a un momento che gli antecedenti tragici avrebbero reso artificialmente grave e solenne se avessero ispirato fin da subito la *lexis* di entrambi i personaggi<sup>1004</sup>. Il fatto poi che sia Cratea a usare diminutivi e brevi e semplici interrogative (vv. 612-613 τί βούλει, τηθία; τί μοι λαλεῖς; / πατήρ ἐμός; ποῦ; e 613-614 [τίς] / καλεῖ με;), che esprimono in modo realistico la sua spontanea curiosità, arricchisce la sua caratterizzazione linguistica, lasciando trasparire un’indole dolce e un lato del τρόπος del personaggio che –si è visto– non emerge dai racconti e dai commenti di Trasonide e Geta<sup>1005</sup>. Con il saluto al padre del v. 614 (χαίρε πολλά, φίλτατ[ε]), invece, anche Cratea si cala nella scena tipica, che prevede che anche il secondo dei due personaggi coinvolti nel processo di ἀναγνώρισις (limitato, nel *Misoumenos*, alla sola vista dell’altro) manifesti l’avvenuto riconoscimento con un’esclamazione di saluto e/o una dichiarazione dell’identità dell’interlocutore; così fanno, *e.g.*, Xuto quando si convince che Ione è davvero suo padre e lo saluta con χαίρέ μοι, πάτερ (*Ion* 561), Ione medesimo dopo che Creusa gli ha dato prova di essere realmente sua madre, dicendo ὦ φιλότατη μοι μήτηρ, ἄσμενός σ’ ἰδὼν / πρὸς ἄσμένους πέπτωκα σὰς παρηίδας (“O carissima madre, sono felice di vederti, sul tuo viso felice mi abbandono” [*Ion* 1437-1438])<sup>1006</sup>, e sia l’Elettra di Eschilo che quella di Sofocle quando Oreste si rivela in ciascuno dei due drammi: la prima saluta il fratello chiamandolo “carissimo

<sup>1003</sup> Cfr. anche il saluto di Ione con l’appellativo “figlio” appena vede Xuto uscire dal tempio in *Ion* 517 ὦ τέκνον, χαίρ’ (si tratta della prima delle due scene di riconoscimento di questa tragedia, la seconda delle quali è quella tra Ione e Creusa menzionata a testo *supra* [vd. l’introduzione al cap. III 4.1]).

<sup>1004</sup> Anche Ferrari 2014, 166-167 scrive che l’epiteto familiare, calato in questo contesto paratragico, «doveva sprigionare una scintilla patetica».

<sup>1005</sup> Cfr. cap. III 3.1a.

<sup>1006</sup> A cui Creusa a sua volta risponde con il vocativo ὦ τέκνον (v. 1439).

affetto della casa paterna” (*Choeph.* 235 ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός)<sup>1007</sup>, la seconda ὦ φίλτατον φῶς (*El.* 1224). Come emerge da questi passi, inoltre, anche il superlativo φίλτατος è un marcatore dell’avvenuta agnizione<sup>1008</sup>. Essendo tuttavia ampiamente diffuso anche in commedia, svolge nella battuta di Cratea la duplice funzione di mantenere il suo registro espressivo entro i confini colloquiali dello stile comico e allo stesso tempo di segnalare però la sua partecipazione attiva al procedimento topico del riconoscimento.

Solo all’altezza del v. 615, invece, in cui Demea pronuncia il fortemente tragico ἔχω σε, τέκνον, Cratea replica sullo stesso tono con: ὦ ποθούμενος φαν[εῖς] / ὀρώ σ’, ὄν οὐκ ἂν ὠρόμην ἰδεῖν ἔτι (vv. 615-616). L’affermazione di Demea, che segnala la concretizzazione scenica della riunione dei due personaggi in un abbraccio, è ricca di risonanze tragiche<sup>1009</sup>: la ritroviamo, spesso dopo la descrizione degli γνωρίσματα e a volte anche ripetuta più volte, in *Soph. El.* 1226 (Elettra chiede ἔχω σε χερσίν; e Oreste si augura che sarà così per sempre ripetendo il verbo: ὡς τὰ λοιπ’ ἔχοις ἀεὶ) e 1285 (νῦν δ’ ἔχω σε), *Eur. Ion* 1440 (Creusa dice ἐς χερσὶν σ’ ἔχω e poi Ione riprenderà le sue parole per sottolineare la straordinarietà dell’accaduto, per cui lui che era creduto morto e non è morto appare tra le braccia di lei [vv. 1443-1444 [...] ἐν χερσὶν σέθεν / ὁ κατθανών τε κοῦ θανών φαντάζομαι]), *I.T.* 796 (Oreste dice σ’ ἀπίστῳ περιβαλὼν βραχίονι, ma viene scansato dalla sorella) e 829 (Ifigenia, dopo averlo riconosciuto, afferma ἔχω σ’, Ὀρέστα e il fratello risponde κάγῳ σε [v. 831])<sup>1010</sup> e *El.* 579 (ἔχω σ’ ἀέλπτως dice Elettra, e Oreste le restituisce le parole e il gesto con κάξ ἐμοῦ γ’ ἔχη χρόνῳ). Il carattere emblematico del momento dell’abbraccio e della sua dichiarazione verbale nel definire il *topos* dell’ἀναγνώρισις è dimostrato dall’*Elena* di Euripide, in cui l’espressione ἔχω σε o altre analoghe e le affermazioni di reciprocità in risposta a esse sono ripetute per ben otto volte durante il riconoscimento di Elena e Menelao<sup>1011</sup>, prolungando il momento del ricongiungimento<sup>1012</sup>. Accanto a ἔχω σε di Demea, la mancata

<sup>1007</sup> Qui le esclamazioni che sanciscono il riconoscimento di Oreste continuano nei versi successivi, fino al v. 243.

<sup>1008</sup> Per altri paralleli cfr. Finglass 2007, 466 *ad Soph. El.* 1224 e De Poli 2017, 95.

<sup>1009</sup> Cfr. *e.g.* Kaimio 1988, 35: «In strongly emotional scenes of tragedy, an embrace is the ultimate sign of love between two people». Il nostro commediografo la inserisce anche nel riconoscimento del ritornato Cleostrato da parte di Davo in *Asp.* 739: una volta aperta la porta il pedagogo vede finalmente il padrone e pronuncia l’intenso, paratragico ἔχω σε (“ti stringo tra le mie braccia”).

<sup>1010</sup> Anche in entrambi i riconoscimenti dello *Ione* l’abbraccio reciproco dei due personaggi è preceduto dalla dichiarazione da parte del primo dei due che riconosce l’altro, di volerlo abbracciare: nella prima ἀναγνώρισις Ione sa che Xuto è suo figlio e lo esorta a lasciarsi baciare e abbracciare dal padre: δὸς χερὸς φίλημά μοι σῆς σώματός τ’ ἀμφιπτυχάς (v. 519); allo stesso modo, nel secondo episodio Creusa riconosce in Ione il proprio figlio e dice, prima che questi creda che lei sia davvero sua madre: [...] ὡς ἀνθέξομαι / καὶ τῆσδε καὶ σοῦ τῶν τ’ ἔσω κεκρυμμένων (“abbraccerò questa culla, te e tutto ciò che c’è dentro” [vv. 1404-405]). Su questo schema di riconoscimento che prevede un primo tentato abbraccio e un secondo ricambiato, che Euripide applica in alcune delle sue tragedie, cfr. Kaimio 1988, 36-39.

<sup>1011</sup> Vv. 627-629 ἔλαβον ἀσμένα πόσιν ἐμόν, φίλαι / περὶ τ’ ἐπέτασα χέρα / φίλιον ἐν μακρᾷ φλογὶ φασσφόρῳ, 630 κάγῳ σέ, 634 περὶ δὲ γυῖα χέρας ἔβαλον, 637 ἔχω τὰ τῆς Διὸς <τε> λέκτρα Λήδας θ’, 650 πόσιν ἐμόν ἔχομεν, 652 ἔχεις, ἐγὼ τε σ’, 657 ἔχω σε πρὸς στέρνοις e 658 κάγῳ σέ [...]. Come in *Ifigenia in Tauride* e *Ione*, anche nell’*Elena* gli abbracci sono preceduti dal tentativo della donna di abbracciare il marito, che la allontana non avendo ancora avuto la prova che è lei la vera Elena: al v. 566 l’eroina si avvicina a lui a braccia aperte dicendo ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάρματος ἐς χέρας (“Dopo tanto tempo arrivi tra le braccia di tua moglie”) e Menelao la respinge negando che sia sua moglie e intimandole di non toccare i suoi vestiti: ποίας δάρματος; μὴ θίγῃς ἐμῶν πέπλων (v. 567).



applicazione della *correptio Attica* nella scansione di τέκνον è ricorrentemente menzionata dai commentatori a dimostrazione della conformità del metro di questa scena alle regole del trimetro tragico. L'adeguamento del lessico di Cratea al registro di Demea<sup>1013</sup>, al *topos* tragico dell'ἀναγνώρισις e alla purezza del metro (che già caratterizzava i suoi versi precedenti), è palese dall'esclamazione del v. 615 ὦ ποθούμενος φαν[εῖς], in cui riecheggia quella dell'Elettra di Euripide che capisce di aver davvero davanti a sé Oreste: ὦ χρόνῳ φανείς (“O ricomparso dopo tanto tempo” [El. 578])<sup>1014</sup>. Altrettanto tipico dell'ἀναγνώρισις della tragedia è il rilievo del carattere inatteso e insperato del ritrovamento, che Cratea esprime nella relativa ὃν οὐκ ἂν ὠρόμην ἰδεῖν ἔτι del verso seguente<sup>1015</sup>; la perifrasi svolge infatti la stessa funzione che hanno nei modelli tragici gli avverbi ἀφράστως (Soph. El. 1262) e ἀέλπτως (*ibid.* 1263 e Eur. El. 579), gli aggettivi ἄελπτος (Eur. Ion 1441), ἀνέλπιστος (Eur. El. 570), ἄπιστος (Eur. I.T. 796) e ἀδόκητος (Eur. Hel. 657 e Ion 1448), il participio ἐκπεπληγμένος (Eur. I.T. 795) e le espressioni τὰς γὰρ ἐλπίδας / ἀπέβαλον πρόσω (“Avevo perso le speranze” [Eur. Ion 1452-1453]), οὐδέποτε δόξασα, cui Oreste replica οὐδ' ἐγὼ γὰρ ἤλπιστα (Eur. El. 580), τίς ἂν τάδ' ἤλπισεν βροτῶν ποτε; (“Chi dei mortali se lo sarebbe mai aspettato?” [Eur. Hel. 656]) e θαυμάτων / πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἐπέβα (“Sono accaduti eventi stupefacenti che vanno oltre le parole” [Eur. I.T. 839-840]). Si tratta di una notazione immancabile nelle ἀναγνώρισις tragiche che, come si è visto, Menandro inserisce anche nel riconoscimento del *Sikyonios* (v. 287 παρ' ἐλπίδας)<sup>1016</sup>. Sottolineiamo, infine, la ricorrenza di lessemi appartenenti al campo semantico della vista nello scambio di battute di padre e figlia: ὄψιν e ὁ[ρ]ῶ nelle battute di Demea e φανείς, ὄρῳ e ἰδεῖν in quelle di Cratea. L'insistenza sul vedere è certo motivata dal contesto, in cui due persone si rivedono dopo tanto tempo, ma è anche un ulteriore elemento di collegamento con gli antecedenti tragici, nei quali spesso uno dei personaggi coinvolti si accorge di essere osservato dall'altro<sup>1017</sup> e in cui inoltre il verbo ὁράω è quasi sempre presente nell'esclamazione di sorpresa iniziale (cfr. e.g. il già citato Eur. Ion 1395 τί δῆτα φάσμα τῶν ἀνεπίστων ὄρῳ;) e a volte

<sup>1012</sup> Anche a marcare la concretezza di questa Elena reale, ritrovata in Egitto, che Menelao può stringere tra le braccia, rispetto al fantasma con le sue sembianze che è scomparso nell'aria.

<sup>1013</sup> Lo nota anche Hunter 1985, 133, che commenta: «It is almost as if Demeas briefly infects Crateia with an elevation of language».

<sup>1014</sup> Per il participio φανείς nell'apostrofe a un personaggio riapparso cfr. anche Soph. Phil. 1445-1446 (Filottete si rivolge a Eracle che appare *ex machina* con l'apostrofe: ὦ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμψας, / χρόνιός τε φανείς) e Eur. Andr. 891-892 (Ermione si rallegra dell'arrivo di Oreste: ὦ ναυτίλοισι χεῖματος λιμῆν φανείς / Ἀγαμέμνονος παῖ). Anche ποθούμενος appartiene al registro elevato della tragedia, cfr. e.g. Soph. Tr. 103 e il suo uso paratragico in Ar. Ach. 885 e 890 e Pax 587.

<sup>1015</sup> Questa osservazione costituisce una ripresa e una conferma dell'iniziale interrogativa incredula di Demea del v. 611: τίς ὄψιν οὐδὲ προσδ[οκωμένην] / ὁ[ρ]ῶ;. Rispondenze tra le frasi con cui il primo e il secondo personaggio manifestano di aver riconosciuto l'altro si trovano anche, e.g., tra le battute di Oreste e Ifigenia in Eur. I.T. 795 (ὦ φίλτατη μοι σύγγον') e 827 (ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ) e tra quelle di Oreste e Elettra in Soph. El. 1177-1178 ([OR] ἦ σὸν τὸ κλεινὸν εἶδος Ἥλέκτρας τόδε; / [EL] τόδ' ἔστ' ἐκεῖνο [...]) e 1222 ([EL] ἦ γὰρ σὺ κείνος;) (sull'uso dei deittici in questi passi dell'Elettra e nelle scene di riconoscimento cfr. Dugdale 2017, 28-47).

<sup>1016</sup> Sulla lacunosa scena di agnizione del *Sikyonios* si veda il cap. II 4.2.

<sup>1017</sup> Cfr. e.g. Soph. El. 1184, in cui Elettra chiede a Oreste, che l'ha già riconosciuta: τί δῆ ποτ', ὦ ξέν', ὦδ' ἐπισκοπῶν στένεις; (“Perché mi fissi così e piangi, straniero?”), e Eur. El. 558-559 con Oreste che domanda perché il vecchio pedagogo lo squadri come se dovesse esaminare il conio impresso su una moneta (τί μ' ἐσδέδορκεν ὥσπερ ἀργύρου σκοπῶν / λαμπρὸν χαρακτῆρ');. Il vecchio inviterà poi Elettra stessa a guardare il fratello (v. 567 βλέψον νῦν ἐς τόνδ' [...]) e a “vedere”, ossia riconoscere in lui Oreste (v. 570 ὄραν Ὀρέστην τόνδε τὸν Ἀγαμέμνονος).

ritorna quando il riconoscimento diventa reciproco (cfr. *e.g.* Soph. *El.* 1228 e 1230, in cui rispettivamente Elettra esorta le donne del coro a “guardare” il riconosciuto Oreste [ὄρατ’ Ὀρέστην τόνδε] e loro confermano “Io vediamo” [ὀρώμεν]).

L’intensità drammatica della breve ἀναγνώρισις del *Misoumenos*, che raggiunge la piena dignità tragica solo ai vv. 614-616, è poi spezzata dall’arrivo e dall’intromissione di Geta con il suo registro colloquiale e con la sua prospettiva, terrena e banalizzante, su ciò che sta accadendo tra i personaggi in scena<sup>1018</sup>. Il servo vede infatti che la παλλακή del padrone è uscita di casa (entrando in scena egli commenta ‘a parte’: ἐξήλθεν ἔξω [v. 617]) e sta abbracciando Demea, e assume che l’uomo abbia cattive intenzioni. Interrogati i sospettati (ai vv. 617-622, chiusi dal minaccioso: τίνα περιβάλλειν καὶ φιλεῖν οὗτος [δοκεῖς;] [“Ehi tu, chi credi di stare abbracciando e baciando?”]) e appresa l’identità di Demea (v. 623 ο]ύμὸς πατήρ, Γέτρα, π[ά]ρ[εστιν e seguenti 624-630), il servo lo interroga sulla sua provenienza e viene così a conoscenza della disgregazione della famiglia di Demea e Cratea dovuta alla guerra (vv. 630-637). Infine si allontana per andare ad avvisare Trasonide dell’arrivo del padre della sua παλλακή (vv. 638-639). Uscito di scena, nella persona di Geta, il fattore del ritorno alla dimensione comica, padre e figlia riportano l’atmosfera al livello emozionale della scena di riconoscimento, ma invertito di segno. Alla gioia dell’incontro segue infatti ora la tristezza per la notizia, data dalla παλλακή al padre, della morte del fratello. All’incupirsi del clima sulla scena avevano già preluso, nel dialogo con Geta, le parole di Demea sulla sventura della propria famiglia dispersa a causa della guerra, “il nemico comune” di tutti gli uomini (vv. 634-635 καὶ δῆλον ὡς ἔσπαρκε τῶν οἴκοι τινὰς / ὁ κοινὸς ἐχθρὸς πόλεμος ἄλλον ἀλλαχῆ). Su queste note probabilmente continua il dialogo tra padre e figlia nei lacunosi versi successivi, che riprendiamo a leggere proprio quando Cratea comunica la morte del fratello (vv. 647-652):

(ΔΗ) [ὁ] δ’ οὐκ[έτ’ ἐ]στῖ; τίς λέγει σοι τὸν λόγον[ν;  
 [ΚΡ] [εὖ οἶδ’.]  
 [ΔΗ] ἀπ[ό]λωλ’.  
 (ΚΡ) οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμ[ῆς  
 ἐγὼ τύ]χης· ὡς οἰκτρά, πάπ<π>α φίλτατε,  
 [π]επόνθαμεν.  
 (ΔΗ) τέθ[ν]ηχ’;

<sup>1018</sup> Si tratta dunque di un’altra di quelle presenze comiche che Menandro inserisce in episodi seri e particolarmente carichi di emozionalità «per attenuare il pathos drammatico e spezzare la tensione fra i due protagonisti» (sono le parole, ben riadattabili qui e in tutti i casi già visti simili a questo, con cui Barigazzi 1972, 198 descrive la funzione della presenza sulla scena del cuoco e delle sue battute nel momento in cui Demea caccia Criside nel III atto della *Samia*). La funzione di riassetto della scena entro i confini del genere comico svolta da Geta è riconosciuta da tutti i commentatori; disaccordo c’è invece sull’effetto di tale abbassamento dello stile e del *pathos*, che secondo alcuni intacca tutta la scena del ricongiungimento di padre e figlia e la rende parodica, mentre secondo altri alleggerisce l’atmosfera scenica, ma non sminuisce o rende meno forti i sentimenti dei due personaggi che si sono rivisti. Propendiamo per questa seconda idea, leggendo l’intervento di Geta come fattore di distensione opportunamente collocato tra l’ἀναγνώρισις e la comunicazione della morte del fratello di Cratea, due momenti in cui la serietà e l’intensità delle emozioni sono enfatizzate da un uso non farsescamente pesante e non parodico del registro tragico.

- (KP) ὑφ' οὗ γ' ἤκιστ' ἐχ[ρήν. 650
- [ΔΗ] [οἶσ]θας σὺ τοῦτον;
- [KP] οἶδα καὶ συν[...]. . . [ἀλοῦσα . . . . . [...]
- (DE) [Lui] non c'è più? Chi te l'ha detto?
- [CR] [Lo so per certo.]
- [DE] Sono distrutto.
- (CR) Ahimè, che sorte sventurata  
la mia! Che disgrazie degne di compassione abbiamo sofferto,  
papà carissimo!
- (DE) È morto?
- (CR) Per mano di chi non avrebbe proprio dovuto.
- [DE] Tu conosci costui?
- [CR] Lo conosco e [ci vivo] insieme [...]  
essendo caduta prigioniera [...]

Di impronta tragica sono l'esclamazione di Cratea οἶμοι τάλαινα τῆς ἐμ[ῆς / ἐγὼ τὴ]χης<sup>1019</sup> (vv. 648-649) e la successiva *iunctura* οἰκτρὰ πάσχειν (vv. 649-650), che si ritrova e.g. in Soph. *Tr.* 1071 e Eur. *El.* 672 = *IA.* 985, *Hec.* 321, *Ph.* 627 e *Suppl.* 68. Inoltre, anche l'intonazione della ragazza è grave, in accordo con il contenuto delle sue parole: la concisione delle sue risposte ai vv. 648<sup>1020</sup> e 650 all'incalzare degli interrogativi del padre (quattro nel giro di soli cinque versi) esprime l'incontrovertibilità della disgrazia comunicata e nega a Demea ogni speranza di rivedere il figlio. Le due sospirate esclamazioni consecutive di Cratea dei vv. 648-650 acquistano dunque solennità ed emozionalità perché risaltano tra le brevi affermazioni da cui sono contornate e anche in questo caso l'epiteto affettivo πάπ<π>α φίλτατε aggiunge un tocco di coinvolgimento sentimentale ai moduli espressivi della παλλακῆ. Un altro dettaglio che lascia trapelare il sentire della ragazza è il suo parlare di Trasonide come di colui che meno avrebbe dovuto macchiarsi dell'uccisione del fratello (v. 650), come della persona con cui lei vive (v. 651)<sup>1021</sup> e più oltre come di "colui che ha compiuto quell'azione" (v. 654 ὁ τοῦτο πράξας), perché il disprezzo per il crimine che egli ha commesso e il dolore che tale scoperta le ha inflitto la portano a evitare di pronunciare il nome del soldato.

Si noti, poi, che l'aggiornamento sulle condizioni di altri familiari o sulla loro identità segue immediatamente il ritrovamento e il ricongiungimento dei due protagonisti della scena di ἀναγνώρισις anche nello *Ione*, in cui il figlio interroga Creusa sull'identità del padre, oggetto di discussione fino

<sup>1019</sup> Per cui si veda il cap. III 3.1b con i passi tragici citati nella n. 973. Per οἶμοι τάλαινα in particolare cfr. e.g. Soph. *Ai.* 800 e *El.* 788, 883, 926, 930 e 1140 e Eur. *El.* 1109 e *Hec.* 812.

<sup>1020</sup> All'inizio del v. 648 abbiamo accolto la buona congettura [εὖ οἶδ'.] di Sandbach 1972<sup>1</sup> (= 1990<sup>2</sup>), 188 come già Sisti 1985, 52 con comm. a p. 105 *ad vv.* 246-258, Arnott 1996a, 310 e Blanchard 2016, 271. Che l'inizio del verso contenesse la risposta di Cratea alla domanda posta dal padre nel verso precedente è ipotesi largamente preferibile all'alternativa (stampata anche dallo stesso Sandbach) per cui Demea continuerebbe a parlare fino a ἀπ[ό]λωλ' (così immaginano Borgogno 1988, 91 n. 13 e Austin 1966, 296, i quali integrano, rispettivamente, il v. 648 con [πάντως] ἀπ[ό]λωλ' e [ἄρδην] ἀπ[ό]λωλ').

<sup>1021</sup> Se è questo il senso del verso frammentario (cfr. Ferrari 2001, 357).

all'intervento chiarificatore di Atena *ex machina* alla fine del dramma (vv. 1468-1608), e soprattutto nell'*Elena*, in cui l'omonima eroina informa il marito del suicidio della madre Leda e dell'infelicità senza nozze della figlia Ermione (vv. 684-690), lasciando subentrare, come notato per il *Misoumenos*, alla felicità del ritrovamento del marito l'amezza per le sorti di altri familiari<sup>1022</sup>. Nella costruzione del III atto del *Misoumenos*, inoltre, questa seconda parte del dialogo tra Cratea e Demea ha l'effetto di prolungare il momento emozionalmente intenso della riunione di padre e figlia, che si è visto essere abbreviato rispetto al *topos* tragico di riferimento (per ragioni legate alla vicenda dei personaggi coinvolti), formando con esso una più lunga sezione intrisa di pathos tragico, spezzata in due e alleggerita dall'intromissione tipicamente comica di Geta. Sulle tristi note della morte del fratello di Cratea, lei e il padre rientrano in casa per decidere il da farsi (cfr. il v. 657 della ragazza: βουλευτέον νῦν ἐστ[ιν]) e Demea lascia la scena compiangendo, al v. 659, la propria sorte: ὦ τοῦ παραδόξου καὶ ταλαιπ[ώ]ρου [βίου]<sup>1023</sup> ("Che [vita] incredibile e travagliata!"). L'esclamazione esprime in nuce lo stato d'animo di Demea, che ha inaspettatamente ritrovato la figlia e in modo altrettanto imprevisto ha appreso da lei la morte del figlio. Essa contiene inoltre un'ultima eco tragica nel sofferente aggettivo ταλαίπωρος, che si trova unito a βίος anche in Soph. *O.C.* 91 ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον ("lì la mia miserevole esistenza sarebbe arrivata alla sua meta") e Crit. *Sisyphos* fr. 19.29-30 Sn. ὅθεν περ ἔγνω τοὺς φόβους ὄντας βροτοῖς / καὶ τὰς ὀνήσεις τῷ ταλαιπώρῳ βίῳ ("luogo [sc. il cielo] da cui sapeva che vengono ai mortali angosce e giovamenti all'esistenza infelice")<sup>1024</sup>.

<sup>1022</sup> Come Ione e Menelao, anche Ifigenia si informa da Oreste sulle sorti di Troia, su Elena e Menelao, sul ritorno dei Greci da Troia, su Calcante, Odisseo e Achille, sui propri genitori Agamennone e Clitemnestra e sui fratelli Elettra e Oreste stesso in Eur. *I.T.* 513-568, ma la discussione è qui incorporata nella scena di riconoscimento ed è carica di ironia tragica in quanto Ifigenia non ha ancora riconosciuto il fratello Oreste nell'interlocutore e questo risponde senza sapere che a interrogarlo è proprio la sorella che egli dichiara morta assassinata (v. 564 θανούσαν οὐχ ὄραν φάος). Per quanto riguarda invece l'insinuarsi della tristezza nel momento felice del ricongiungimento, Finglass 2007, 470-471 *ad* Soph. *El.* 1232-1287 rileva correttamente che in special modo in Euripide i toni si incupiscono nel prosieguo del dialogo tra i due personaggi che si sono ritrovati (cfr. anche Cerbo 1989, 39-40). Così, nell'*Elena* stessa note dolorose avevano già intaccato la gioia della riunione nei versi precedenti le notizie sui parenti, quando Menelao aveva spinto Elena a ricordare come era stata costretta da Era a lasciare la casa dello sposo (vv. 660-682; cfr. gli iniziali 661-662 di Elena: ἔ ἔ· πικρὰς ἐς ἀρχὰς βάνεις, / ἔ ἔ· πικρὰν δ' ἐρευνᾷς φάτιν). Similmente nello *Ione* le domande del figlio sull'identità del padre spingono Creusa a ricordare come aveva gettato il bimbo in un antro deserto in preda agli avvoltoi, e poi i due riflettono insieme sul fatto che come Creusa stava per uccidere Ione appena nato, così ora anche lui era stato sul punto di fare lo stesso alla madre (vv. 1473-1508). Anche in *I.T.* 850-899, infine, Ifigenia e Oreste rievocano il momento in cui lei stava per essere sacrificata dal padre a Troia e sottolineano che ora per poco Ifigenia non ha ucciso il fratello; poi lei si interroga sul futuro (v. 873 ἄ δὲ πένθους τίς τελευτά;) chiedendosi come potrebbe riuscire, sventurata (v. 894 τάλαινα, τάλαινα), a mettere in salvo il fratello e a fuggire con lui. Anche nella mescolanza di gioia e sofferenza, dunque, Menandro segue le orme del tragediografo.

<sup>1023</sup> [βίου] è integrazione di Handley *ap.* Turner 1965, 45 (in cui il verso è però assegnato, assai meno convincentemente, a Trasonide, come inizio della battuta con cui entra in scena una volta che Demea e Cratea sono entrati in casa); Austin 1966, 296 (sempre attribuendo il verso al soldato) propone invece [πάθους], per cui richiama Alex. *Mandragorizomene* fr. 148.3 (B.) ὅσον οὐ τέθνηκα. (A.) τοῦ ταλαιπώρου πάθους ("(B) Sono quasi morto! (A.) Che triste sofferenza!"). A sostegno di [βίου], integrazione stampata a testo anche da Sisti 1985, 52, Sandbach 1990<sup>2</sup>, 189, Arnott 1996a, 314 e Blanchard 2016, 272, vd. la n. seguente.

<sup>1024</sup> Cfr. anche Eur. *Antiopos* fr. 196.1 Kann., in cui sono ταλαίπωρος e βίος sono nella stessa frase: τοιόσδε θνητῶν τῶν ταλαιπώρων βίος ("Questa è la vita degli infelici mortali"). La *iunctura* ταλαίπωρος βίος dà un tocco di *pathos*

Nel linguaggio di Cratea in questo III atto coesistono dunque più livelli stilistici, dati, per raccogliere alcuni degli elementi osservati, dagli epiteti affettivi nel rivolgersi alla nutrice e al padre, dall'innalzamento tragico nel metro e poi anche nella dizione che si confà alla ripresa del motivo topico dell'ἀναγνώρισις, dall'esclamazione di autocommiserazione in tono tragico, ma che la accomuna alle altre παλλακαί menandree, e dalla concisione reticente delle risposte date a Demea sulla morte del fratello. Questa compresenza di moduli espressivi e il loro stretto rapporto con gli stati d'animo di Cratea che abbiamo cercato di evidenziare sono un significativo esempio della maestria di Menandro nella caratterizzazione linguistica dei suoi personaggi, che acquista particolare efficacia quando essi sono calati in un contesto paratragico che accentua il *pathos* della vicenda, intensifica le emozioni dei parlanti e predispone gli spettatori a simpatizzare con loro.

### Glicera

A differenza di Cratea e Demea nel *Misoumenos*, per Glicera e Pateco si può parlare di un vero e proprio riconoscimento, che coinvolge due personaggi che non fanno di essere parenti e che è basato su alcuni oggetti-prova, posseduti da uno dei due e conosciuti dall'altro. Rispetto all'episodio in cui si ricongiungono Demea e Cratea, quello in cui Pateco e Glicera si scoprono padre e figlia è più esteso, comprende più passaggi propri del paradigma tragico dell'ἀναγνώρισις e richiede alla παλλακή e a Pateco di far propri il metro e lo stile della tragedia con maggiore aderenza e continuità. Metteremo in luce questi aspetti e il peso e le conseguenze che essi hanno sulla caratterizzazione di Glicera rintracciando anche per i vv. 758-826 del IV atto della *Perikeiromene* le tappe che caratterizzano le scene di agnizione in tragedia. Sarà anche necessario tenere conto del fattore di temperamento della carica drammatica rappresentato dai continui 'a parte' di Moschione.

Lo svolgimento del motivo ha inizio con la vista da parte di Pateco della veste ricamata che Doride, su istruzione di Glicera, porta fuori dalla casa di Polemone. Ai vv. 758-759 il vecchio esclama: πέπονθά τι, / [νή τὸν Δία τὸ]ν Σωτήρα, [θαυμαστὸν π]ᾶν<sup>1025</sup> ("[In nome di Zeus] salvatore, mi è capitata una cosa davvero [stupefacente]"). La veste è un primo γνώρισμα e, come si è visto per Demea, l'esclamazione di sorpresa con l'invocazione a Zeus di Pateco è la tipica apertura di una scena di riconoscimento in tragedia. I paralleli tragici ora forniscono anche il modello e il referente allusivo dell'esaminazione dello γνώρισμα, che Pateco osserva identificandovi gli animali ricamati (vv. 768-773), accertandosi che siano l'opera della sua defunta moglie (vv. 772-773 [...] τῆς γυναικὸς τῆς ἐμῆς / ]ματ' ἐστὶ ταῦτα καὶ μάλ' ἀθλίαις) e che quella sia la veste con cui sono stati esposti i loro figli<sup>1026</sup>. La

---

tragico anche ad altri *loci* menandrei tra cui, di nuovo nel *Misoumenos*, i vv. 533-534, in cui l'espressione è probabilmente riferita all'esistenza terribile e infelice di Trasonide (δεινὸν γὰρ βίον / ζῆ χ[α]ῖ ταλαίπωρόν τ[ι]ν'), e i frammenti del *Plokion* 298.6-7 ([...] ἐν ἀκαλύπτῳ καὶ ταλαιπώρῳ βίῳ / χειμαζόμενος ζῆ ["vive, soffrendo, un'esistenza miserevole sotto lo sguardo di tutti"]) e 299.5 (ὡς ἄθλιον ζῆ καὶ ταλαίπωρον βίον ["che vita penosa e infelice conduce"]).

<sup>1025</sup> [θαυμαστὸν è congettura di Klaus 1936, 72, accolta a testo da Lamagna 1994, 121, Arnott 1996a, 442, Blanchard 2013, 188 e Furley 2015, 59. Demea probabilmente continua in questo senso al v. 760 (di cui leggiamo solo πρᾶγμ' οὐδέν) e forse anche in parte dei versi perduti nella lacuna di circa sette che si apre subito sotto.

<sup>1026</sup> L'iniziale errore nell'identificazione del cervo, frainteso da Pateco per un capro o un bue (vv. 768-770) e corretto da Glicera (v. 770 ἔλαφος, φίλτατ', ἐστίν, οὐ τράγος), aggiunge un tocco di naturalezza e verisimiglianza alla scena. Come si è visto, inoltre, l'esame di uno γνώρισμα è parte fondamentale anche del riconoscimento del

descrizione o l'elencazione da parte di uno dei personaggi coinvolti nell'ἀναγνώρισις di prove (τεκμήρια) della verità del suo legame con l'altra persona si trova già in Aesch. *Choeph.* 168-211, in cui Elettra scorge una ciocca di capelli e le impronte dei piedi (che definisce δεύτερον τεκμήριον [v. 205]) del fratello, e in cui poi Oreste le mostra, come ultima prova, la propria veste che Elettra stessa aveva ricamato (vv. 231-232); allo stesso modo nell'*Elettra* sofoclea la prova decisiva dell'identità di Oreste è costituita dall'anello con il sigillo del padre Agamennone che egli mostra all'eroina protagonista (vv. 1222-1223). Il momento del vaglio di oggetti-prova ha una parte importante anche nelle tragedie euripidee, in cui l'esibizione di dimostrazioni concrete della parentela dichiarata viene richiesta da parte di chi deve ancora giungere al riconoscimento e ha bisogno di essere razionalmente persuaso. Così nello *Ione*, se da un lato Creusa capisce di avere di fronte il figlio perché vede la cesta in cui l'aveva abbandonato (v. 1397-1400), dall'altro è spinta da Ione, diffidente e provocatorio, a descrivere, senza vederli, gli oggetti contenuti nella cesta (un panno con ricamata la Gorgone, una catenina d'oro e una corona di rami dell'ulivo sacro) fino a dissipare le remore del giovane (vv. 1412-1436). Similmente, in *El.* 572-575 Elettra chiede a Oreste cosa potrebbe vedere che la convincesse di avere davanti il fratello (ποῖον χαρακτήρ εισιδών, ἧ πείσομαι;) e, quando Oreste le mostra la cicatrice sul sopracciglio che si era procurato da giovane con una caduta, si dichiara persuasa dal τεκμήριον<sup>1027</sup>. Nel riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride*, infine, Oreste risponde alla richiesta di Ifigenia [...] ἔχεις τι τῶνδέ μοι τεκμήριον; (“[...] Hai qualche prova di queste affermazioni?” [v. 808]) ricordando un ricamo eseguito dalla sorella, menzionando avvenimenti riguardanti la preparazione del suo finto matrimonio a Troia e parlandole di una lancia nascosta nei suoi appartamenti della loro casa di Argo (vv. 809-826).

Il procedere del dialogo tra Glicera e Pateco secondo lo schema previsto dai modelli tragici, ossia con la verifica del coincidere dei ricordi di Pateco con le informazioni che Glicera ha avuto dalla donna che l'ha allevata, viene però già interrotto dal primo “a parte” di Moschione dei vv. 774-778, in cui egli paventa la possibilità che sua madre abbia esposto anche una bambina insieme a lui<sup>1028</sup> e che Glicera sia quindi sua sorella (v. 777 [εἰ δὲ γεγένηται τοῦτ', ἀδελφὴ δ' ἔστ' ἐμῆ]), e lamenta la sua malasorte se così davvero fosse (v. 778 [...] ὁ δυστυχῆς ἐγώ). Il giovane innamorato della ragazza sta ascoltando, senza essere visto, la conversazione tra lei e Pateco, ma piuttosto che semplice spettatore del loro ricongiungimento è protagonista di un secondo (auto)riconoscimento, quello di se stesso come figlio di Pateco e fratello di Glicera. Questa seconda ἀναγνώρισις è infatti intrecciata a quella di padre e figlia sia sul piano della parentela dei tre familiari coinvolti, sia sul piano della comprensione di essa da parte di Moschione (il quale capisce di stare guardando la propria famiglia proprio grazie al fatto di assistere alla scoperta di Glicera e Pateco del loro legame), sia, infine, sul piano della sua affermazione, in quanto le battute di Moschione, che riflette a voce alta udito solo dal pubblico, sono incastonate all'interno della sticomitia degli altri due. La funzione degli interventi di Moschione di fare da contraltare colloquiale e comico ai versi elevati e tragici di Pateco e Glicera, con l'effetto di

---

*Sikyonios*, in cui i genitori di Stratofane identificano la tunichetta con cui avevano esposto il figlio esaminandone i dettagli (vv. 280-285) e subito dopo uno dei due dice: ἐμβλέπω σε, παῖ (“fisso gli occhi su di te, figlio”) (v. 286).

<sup>1027</sup> Ai vv. 575 [...] ὁρῶ μὲν πτώματος τεκμήριον e 577-578 συμβόλοισι γὰρ / τοῖς σοῖς πέπεισμαί θυμόν.

<sup>1028</sup> Moschione deve essere stato informato di questo dalla sua madre adottiva Mirrine.

minare la gravità drammatica del dialogo tra i due, è stata notata da tutti i commentatori<sup>1029</sup>; l'inserimento della figura e delle parole di Moschione rappresenta però soprattutto un'originale innovazione apportata da Menandro a questa ripresa in commedia del *topos* tragico del riconoscimento, che viene di fatto raddoppiato e abilmente presentato su due livelli. Alla continuità di questi due riconoscimenti basati sulla stessa storia dei fratelli Glicera e Moschione fa fronte, però, la discontinuità sul piano del loro registro stilistico. Infatti, dopo l'«a parte» di Moschione citato, in cui il giovane ipotizza un collegamento tra la sua esposizione e quella di Glicera, la conversazione tra padre e figlia prende la forma di una lunga sticomitia (vv. 779-808)<sup>1030</sup>, in cui i versi da loro pronunciati contengono raramente soluzioni (comunque mai collocate in sedi incompatibili con il trimetro tragico)<sup>1031</sup> e presentano la cesura pentemimere o eptemimere<sup>1032</sup>; parallelamente al metro, la dizione di entrambi i personaggi è tragica e non mancano allusioni a versi precisi di Euripide. Al contrario, le battute di Moschione (vv. 783-784, 787 e 792-793) interrompono lo stile elevato con il loro normale registro colloquiale e la maggior frequenza di soluzioni tipica del trimetro comico standard di Menandro. Adeguati corredi di *loci paralleli* e confronti per i termini e le espressioni paratragici usati da Glicera e Pateco sono già stati messi a punto dagli studiosi<sup>1033</sup> e ci limiteremo perciò a rimandare a essi; ci concentreremo piuttosto sugli effetti che l'adozione di questo stile elevato e l'articolazione della scena a includere i momenti topici dei riconoscimenti tragici (un aspetto assai meno considerato dagli studi anche nel caso della *Perikeiromene*) hanno sulla resa dei sentimenti e dei caratteri di Pateco e della *παλλακή*. Riportiamo dunque la prima sezione della sticomitia, ai vv. 779-798:

- (ΠΑ) [ὦ Ζε]ῦ, τίς ἤδη τὰπίλοιπα τῶν ἐμῶν;  
 (ΓΛ) [πέραι]γ' ὃ βούλει τοῦτο πυνθάνου τ' ἐμοῦ. 780  
 (ΠΑ) [πόθε]γ λαβοῦσα ταῦτα κέκτησαι φράσον.  
 (ΓΛ) [ἐν τ]οῖσδ' ἀνηρέθην ποτ' οὔσα παιδίον.  
 (ΜΟ) [ἐπ]άναγε σαυτὸν μικρόν· ὡς ῥοπ[ῆ] .[  
     ἦ[κ]ω τύχης εἰς καιρὸν οἰκείας [ἐγώ].  
 (ΠΑ) μόνη δ' ἔκλεισο; τοῦτο γὰρ σήμαινέ μο[ι]. 785  
 (ΓΛ) οὐ δῆτ', ἀδελφὸν δ' ἐξέθ[ηκ]ε κάμ' τις.  
 (ΜΟ) τουτὶ μὲν ἔν μοι τῶν π[άλ]αι ζητουμένων.

<sup>1029</sup> Sulla presenza di Moschione e i suoi effetti e, più in generale, sul bilanciamento di serio e farsesco nell'episodio cfr., tra gli altri, Zini 1938, 22, Sandbach 1970, 126-128, Gomme - Sandbach 1973, 519-520 *ad vv.* 779ss., Blume 1974, 63, Poole 1978, 59-60, Goldberg 1980, 53-55, Hunter 1985, 134, Hirst 1990, 115, Lamagna 1994, 272-273, Krieter-Spiro 1997, 138-139, Iversen 1998, 158-159, Cusset 2003, 199, Furley 2014c, 110; 2015, 155 e Martina 2016, III, 111-116.

<sup>1030</sup> Anche quando i vv. 789-791, 802-804 e 808-809 sono pronunciati dallo stesso personaggio sono sempre evitate le ἀντιλαβαί e i cambi di battuta coincidono sempre con la fine dei versi.

<sup>1031</sup> Dei versi di Glicera e Pateco, piedi soluti si trovano in 790, 800 e 809, tutti in prima o in terza sede. La regolarità metrica di questa sticomitia è affermata anche da Prato 1983, 34.

<sup>1032</sup> Unica eccezione è il v. 788, con una cesura mediana (raramente attestata in tragedia e più comune in commedia).

<sup>1033</sup> Le più complete e ricche di paralleli nei tragediografi sono quelle di Lamagna 1994, 275-281 e Furley 2015, 159-162.

- (ΠΑ) πῶς οὖν ἐχωρίσ[θ]ητ' ἀπ' ἀλλήλων δ[ί]χα;
- (ΓΛ) ἔχοιμ' ἂν ε[ἴ]πε[ῖ]ν πάν[τ'] ἀκηκουῖά σοι·  
τάμὰ δέ μ' ἐρώτα, ῥητὰ [γ]ᾶρ ταῦτ' ἐστί μοι·  
ἐκεῖνα δ' αὐτῇ μὴ φρ[ά]σειν ὀμώμοκα. 790
- (ΜΟ) [κ]αὶ τοῦτό μοι σύσσημ[ο]ν εἶρηκεν σαφές·  
ὀμώμοκεν τῇ μ[η]τρὶ. πο]ῦ πότ' εἶμι γῆς;
- (ΠΑ) ὁ δὴ λαβῶν σε [καὶ τρ]έφων τίς ἦν ποτε;
- (ΓΛ) γυνή μ' ἔθρε[ψεν, ἦ] τότε εἶδε κειμένην. 795
- (ΠΑ) τοῦ δὴ τόπου τί μνημόνευμά σοι λέγει;
- (ΓΛ) κρή[νην τιν'] εἶπε κ]αὶ τόπον <γ'> ὑπόσκιον.
- (ΠΑ) τὸν αὐτὸν ὄνπερ χῶ τιθεῖς εἶρηκέ μοι.
- (ΠΑ) [Oh Zeus], cos'altro mi riserva il destino?
- (ΓΛ) [Dimmi tutto] ciò che vuoi sapere e interrogami.
- (ΠΑ) [Dove] hai preso queste cose che hai, dimmi.
- (ΓΛ) [In] esse fui raccolta quand'ero bambina.
- (ΜΟ) Mettiti un po' in disparte; per una sorta di rivolgimento della fortuna arrivo al momento decisivo della mia sorte.
- (ΠΑ) Ma fammi capire questo: giacevi da sola?
- (ΓΛ) No, qualcuno espose mio fratello insieme a me.
- (ΜΟ) Questa è una delle cose che cercavo di sapere da un pezzo.
- (ΠΑ) Quindi come foste separati l'una dall'altro?
- (ΓΛ) Ho saputo tutto e potrei raccontartelo,  
ma domandami solo di me, perché solo di questo mi è lecito parlare;  
il resto le ho giurato di non dirlo.
- (ΜΟ) Anche con queste parole mi ha dato un'indicazione chiara:  
l'ha giurato a mia madre. Dove mai sono capitato?
- (ΠΑ) Chi ti raccolse [e] allevò?
- (ΓΛ) Una donna mi ha cresciuto, quella che mi vide giacere a terra.
- (ΠΑ) Ti ha detto qualcosa per cui tu possa ricordarti del luogo?
- (ΓΛ) [Ha parlato] di una fontana e di un posto ombroso.
- (ΠΑ) Lo stesso di cui mi parlò colui che vi ci portò.

In questa prima parte del dialogo, strutturata in una serie di domande e risposte, Glicera fornisce a Pateco le informazioni che ha avuto dalla donna che le ha fatto da madre sul fatto di essere stata esposta con i tessuti ricamati e accanto al fratello (ecco la conferma del sospetto di Moschione) in una radura e di essere stata trovata da colei che l'ha poi cresciuta. Il racconto ha l'andamento lento e frammentato imposto dal meccanismo dell'alternanza di un verso contenente la domanda del vecchio e di uno con la risposta della ragazza, e rende in modo efficace la tensione di Pateco che colleziona così un tassello alla volta della storia, in una lenta ed emozionale ricomposizione del quadro dell'accaduto in cui ogni informazione datagli da Glicera combacia con le sue. Prima di rivolgere a Glicera la prima domanda, però, al v. 779 Pateco formula un'interrogativa retorica,



appellandosi di nuovo a Zeus (cfr. v. 759 *supra*) e chiedendosi, in un misto di solennità e trepidazione, che scoperta lo aspetti: [ὦ Ζεῦ, τίς ἤδη τὰπίλοιπα<sup>1034</sup> τῶν ἐμῶν;]. La vista della veste e il riconoscimento dei ricami della moglie gli hanno infuso delle speranze, che si sentono trapelare nei due versi con le apostrofi al dio. Ora però, per calarsi nel *topos* tragico dell'ἀναγνώρισις, Pateco deve accertarsi con razionalità dell'identità della ragazza, in un confronto con la sua vicenda che ha inizio qui e terminerà al v. 824 col sospirato οὐ[κέ]τι κατέξω ("Non mi tratterò più") e col saluto di Glicera come figlia. Sia la riflessione su ciò che ha in serbo il futuro sia il racconto di come il parente sia giunto al punto in cui si trova ora la sua vita hanno corrispettivi in alcuni riconoscimenti tragici. Una domanda sul proprio destino è infatti formulata nello stesso nome di Zeus anche da Ione in Eur. *Ion* 1422, proprio quando sente di avvicinarsi alla rivelazione che Creusa è davvero sua madre: ὦ Ζεῦ, τίς ἡμᾶς ἐκκυνηγετεῖ πότμος; ("Oh Zeus, che destino mi perseguita?")<sup>1035</sup>. L'eroe tragico si rivolge al dio dopo che la donna ha indicato correttamente la figura ricamata sul panno nella cesta, proprio come Pateco pronuncia il v. 768 dopo essersi accertato che i ricami sul tessuto di Glicera fossero quelli della sua defunta moglie<sup>1036</sup>; entrambi, tuttavia, si mantengono prudenti ed esigeranno ora ulteriori dimostrazioni dell'identità delle donne che hanno di fronte prima di cedere alla gioia di averle ritrovate. Con l'adesione allo schema del riconoscimento e col più specifico parallelismo con Ione Menandro mette in risalto la razionalità di Pateco, lo stesso tratto con cui ha caratterizzato il personaggio nel dialogo con Polemone del III atto, attribuendogli la corretta prospettiva sui fatti e saggi consigli. Le successive domande di chiarimento sul modo in cui Glicera sia entrata in possesso del tessuto ricamato e su chi l'abbia trovata e allevata sono sollecitate dalla *παλλακή* stessa, la quale esorta Pateco a rivelarle ciò che gli sta passando per la mente e a interrogarla per verificarne la veridicità: [πέραι]γ' ὃ βούλει τοῦτο πυνθάνου τ' ἐμοῦ (v. 780). Glicera sembra così dare la propria adesione all'adozione dello schema caratteristico della scena di riconoscimento e a calarsi nella parte dell'eroina tragica che sta per

<sup>1034</sup> L'espressione τὰπίλοιπα τῶν ἐμῶν è stata interpretata diversamente dagli studiosi, come "il resto del mio tempo", ossia "il mio futuro", "il mio destino" (così Lloyd-Jones 1974, 212 [= 1990, 28], Lamagna 1994, 156 con comm. a p. 275-276 *ad v.* 349, Arnott 1996a, 445, Ferrari 2001, 415 con comm. a p. 1006 e Blanchard 2013, 189), oppure come "le altre mie cose" nel senso di "gli altri membri della mia famiglia" (così Gomme - Sandbach 1973, 520 *ad loc.* e Furley 2015, 80 con comm. a p. 159 *ad loc.*). Ci allineiamo alla prima interpretazione soprattutto in forza dei passi di Euripide e Menandro in cui la parola ha il medesimo significato (Eur. *Ion* 1456 [...] τὰπίλοιπα τῆς τύχης e *Ph.* 1212 [...] τὰπίλοιπά γ' εἰ καλῶς πρόσσω [...] e Men. *Dysk.* 693 [...] τὸν ἐπίλοιπον γὰρ χρόνον]) e anche sulla base dei paralleli euripidei della menzione del destino all'interno delle scene di ἀναγνώρισις che citeremo tra poco.

<sup>1035</sup> Considerazioni sull'imperscrutabilità del destino per cui dietro le disgrazie si celano avvenimenti positivi sono fatte, nei dialoghi che seguono il riconoscimento, in Eur. *Hel.* 644-645, in cui Menelao rileva come il dio che aveva allontanato Elena da lui li sospinga ora verso un migliore destino (πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει / θεὸς συμφορὰν τὰσδε κρείσσω) ed Elena poi replica che la "sventura buona" l'ha infine riunita al marito (τὸ κακὸν δ' ἀγαθὸν σέ τε κάμ' ἐ συνάγαγε, ὦ πόσι, / χρόνιον [...]), e ai vv. 1512-1514 dello stesso *Ione*, quando il protagonista apostrofa la sorte capricciosa che rende infelici gli uomini e poi li favorisce di nuovo (ὦ μεταβαλοῦσα μυρίους ἤδη βροτῶν / καὶ δυστυχήσαι καὶθις αὐτὴ πρᾶξαι καλῶς, / Τύχη).

<sup>1036</sup> Per quanto in genere le riprese di Menandro del motivo dell'ἀναγνώρισις non abbiano come referente allusivo una precisa tragedia ma piuttosto l'ossatura comune a tutte quelle che includono il riconoscimento tra due membri di una famiglia, crediamo che la vista dei personaggi della *Perikeiromene* che osservano un tessuto e ne identificano le figure ricamate abbia avuto una parte importante nel far rievocare al pubblico la scena dello *Ione* euripideo e suggerire un confronto con essa.

riabbracciare un familiare. Un racconto di quanto avvenuto nel tempo trascorso dall'ultima volta che il parente ritrovato l'aveva vista è offerto dall'Elettra di Sofocle al fratello riguardo alla condizione di serva impostale dalla madre (*El.* 1189-1200) e dall'Elena di Euripide al marito su come fosse stata portata in volo in Egitto da Hermes e sostituita da un εἴδωλον al fianco di Paride (*Hel.* 660-683)<sup>1037</sup>. In entrambe queste ἀναγνώσεις, inoltre, il dialogo procede in una successione di interrogativi e repliche e ogni informazione data dalle eroine costituisce la risposta a una domanda del fratello o del marito interlocutore (cfr. e.g. *Soph. El.* 1191 τοῖς τοῦ; πόθεν τοῦτ' ἐξεσήμηνας κακόν; ["[Assassini] di chi? Che crimine hai menzionato?"] e 1195 τί δρώσα; πότερα χερσίν, ἢ λύμη βίου; ["Come ha fatto? Con la forza o con l'umiliazione?"] e *Eur. Hel.* 660 [...] δόμων πῶς τῶν ἐμῶν ἀπεστάλης; ["[...] Come te ne sei andata dalla mia casa?"], 669 τί <γάρ> σε δαίμων ἢ πότμος συλᾷ πάτρας; ["Quale dio o quale destino ti priva della patria?"] e 675 Ἦρα; τί νῶν χρήζουσα προσθεῖναι κακόν; ["Era? Perché voleva farci del male?"]<sup>1038</sup>. Come Elettra ed Elena, Glicera risponde a tutte le domande del padre eccetto quella del v. 788 sulle modalità in cui i due fratelli esposti insieme sono stati separati (πῶς οὖν ἐχωρίσθητ' ἀπ' ἀλλήλων δ[ίχρα;])<sup>1039</sup>. A questo punto, infatti, Glicera prende la parola per tre versi e spiega a Pateco di conoscere la risposta alla domanda ma di non potergliela rivelare perché ha giurato alla madre di mantenere il segreto. La negazione dell'informazione è certo funzionale alla costruzione dell'episodio, in quanto se la ragazza rivelasse ora l'identità del fratello, Moschione si farebbe vedere e la scena prenderebbe tutt'altra piega, con la conseguente abbreviazione della *suspense* data dal lento procedere verso la riunione della famiglia e della durata del pathos tragico nel dialogo tra Pateco e Glicera. La dichiarazione dell'impossibilità di parlare del fratello senza violare un giuramento può essere però anche una sottile prova della moralità di Glicera, in linea con l'indignazione suscitata in lei, nella sua precedente conversazione con Pateco, dall'idea che lei fosse stata così spudorata da tradire Polemone e trasferirsi in casa dei vicini come amante di Moschione<sup>1040</sup>. Tale dimostrazione di virtù risulta inoltre enfatizzata dalla solennità del registro del dialogo, a cui Glicera conforma i tre versi di questa battuta facendo coincidere in tutti unità metrica e unità sintattica e usando l'aggettivo ῥητά, lessema tragico (mai attestato in commedia) usato a proposito di un'informazione che si vorrebbe conoscere anche in

<sup>1037</sup> Anche in *Ion* 1454-1455 Creusa manifesta la stessa curiosità di sapere come il piccolo Ione fosse arrivato nel tempio di Apollo alla Pizia che l'ha cresciuto. In questo caso, però, la donna rivolge la domanda alla sacerdotessa stessa lì presente (ἰὼ <ἰώ> γύναι, πόθεν ἔλαβες ἐμὸν / βρέφος ἐς ἀγκάλας; / τίν' ἀνά χεῖρα δόμον ἔββα Λοξίου) e Ione risponde assai brevemente, senza dare avvio a un racconto articolato in domande e risposte, che è stata un'azione di Apollo (v. 1456 θεῖον τόδ').

<sup>1038</sup> A differenza della nostra commedia, tuttavia, in Euripide (sia nell'*Elena* che nello *Ione*) l'aggiornamento sul tempo trascorso lontani segue il completamento dell'agnizione.

<sup>1039</sup> Come sottolineato dagli studiosi, la battuta è un adattamento alla vicenda umana della separazione di due gemelli dell'altisonante v. 3 del fr. 484 Kann. della *Melanippe* o *Sophe* ἐπεὶ δ' ἐχωρίσθησαν ἀλλήλων δίχρα ("quando si separarono l'uno dall'altra"), in cui la separazione menzionata è quella tra cielo e terra (οὐρανός τε γαῖά τ', menzionati nel verso precedente) all'origine del mondo e di tutto il genere umano (il frammento prosegue con le conseguenze di tale separazione: "[cielo e terra] generarono e portarono alla luce tutte le cose: alberi, uccelli, animali che nutre il mare e la stirpe dei mortali"). Il forte riecheggiamento del verso euripideo è, assieme alla presenza di Moschione e all'altra simile citazione tragica del v. 809, uno degli elementi di umorismo del passo, poiché il trasferimento della frase dall'ambito della cosmologia terrestre alla vicenda di due neonati deve aver divertito gli spettatori che ricordavano il famoso verso del tragediografo.

<sup>1040</sup> Lo si è messo in luce nella sezione su Glicera del cap. III 3.1b.

Aesch. *Pr.* 765 (in cui Io vorrebbe sapere se sarà una donna o una dea colei (Teti) che può generare a Zeus un figlio in grado di spodestarlo: θέορτον ἢ βρότειον; εἰ ῥητόν, φράσον. L'informazione le verrà negata da Prometeo), in Soph. *O.T.* 993 (in cui il messaggero domanda, a proposito dell'oracolo su Edipo: ἢ ῥητόν; ἢ οὐ θεμιστόν ἄλλον εἰδέναι;) e in Eur. *I.T.* 938 (in cui Ifigenia chiede al fratello perché è venuto in Tauride: τί χρῆμα δράσειν; ῥητόν ἢ σιγώμενον;).

La *παλλακή* continua a vestire i panni dell'eroina tragica, e anzi tocca a lei condurre la conversazione nella seconda parte della sticomitia, ai vv. 799-809, che riportiamo di seguito unitamente ai vv. 810-813 (dal momento che appartengono alla stessa fase della scena del riconoscimento):

- (ΓΑ) τίς δ' οὗτός ἐστιν; εἰ θέμις κάμοι φράσον.  
 (ΠΑ) ὁ μὲν τιθεῖς παῖς, ὁ δὲ τρέφειν ὀκνῶν ἐγώ. 800  
 (ΓΑ) σὺ δ' ἐξέθηκας ὦν πατήρ; τίνοσ χάριν;  
 (ΠΑ) πόλλ' ἐστὶν ἔργ' ἄπιστα, παιδίον, τύχης.  
 ἢ μὲν τεκοῦσ' ὑμᾶς γὰρ ἐκλείπει βίον  
 εὐθύς, μιᾶ δ' ἔμπροσθεν ἡμέρα, τέκνον[ν-]  
 (ΓΑ) τί γίνεται πόθ'; ὡς τρέμω τάλαιν' [ἐγώ.] 805  
 (ΠΑ) πένης ἐγενόμην βίον ἔχειν [εἰθισμένος.]  
 (ΓΑ) ἐν ἡμέρα; πῶς; ὦ θεοί, δεινοῦ πό[τμου.]  
 (ΠΑ) ἤκουσα τὴν ναῦν, ἢ παρεῖχ' ἡμῖν τροφ[ήν,]  
 [ἄγρ]ιον καλύψαι πέλαγος Αἰγαίας ἀλός.  
 (ΓΑ) τάλαιν' ἔγωγε τῆς τύχης.  
 (ΠΑ) ἐφόλκια 810  
 [ἡγησ]άμην δὴ πτω[χ]ὸν ὄντα παιδία  
 τρέφειν ἀβούλου παντελῶς ἀνδρὸς τρόπ[ον.]  
 (GL) Chi è costui? Dimmelo, se ti è lecito.  
 (PA) Colui che vi espose è un servo, ma colui che non se la sentì di allevarvi sono io.  
 (GL) Tu, nostro padre, ci hai esposti? Per quale ragione?  
 (PA) Molte sono le opere incredibili della fortuna, bambina mia.  
 Vostra madre perse la vita  
 nel parto e io un solo giorno prima, figlia–  
 (GL) Cos'è successo? Come tremo, povera [me]!  
 (PA) Mi ritrovai povero, [abituato com'ero] all'agiatazza.  
 (GL) In un giorno solo? Com'è possibile? Dei, che destino terribile!  
 (PA) Seppi che la nave che ci procurava di che vivere  
 era sprofondata nelle acque [furiose] del mare Egeo.  
 (GL) Povera me, che disgrazia!  
 (PA) Ritenni che addossarmi il peso  
 di crescere dei bambini versando in condizioni di indigenza  
 fosse il modo di agire di un uomo del tutto sconsiderato.

In questa sezione continua la ricostruzione del passato, ma a ruoli invertiti: è ora Glicera a interrogare il padre sulle circostanze dell'abbandono e sul suo motivo, mentre Pateco risponde. La dizione e il metro tragico vengono mantenuti; anche questo passaggio, inoltre, ha un corrispettivo nell'ἀναγνώρισις –di nuovo– dello *Ione*, nella quale il protagonista interroga la madre appena ritrovata sulla propria nascita e su chi sia il padre (vv. 1468-1499) e poi ancora sulla ragione per cui il padre lo fa passare per il figlio di un altro uomo (vv. 1521-1548). Glicera usa cautela nel porre la prima domanda su chi fosse l'uomo che ha esposto lei e il fratello, accompagnando l'imperativo κάμοι φράσον con la condizionale εἰ θέμις (“se è permesso”), anch'essa, come il precedente aggettivo ῥητός, di chiara ascendenza tragica<sup>1041</sup>. La domanda fa infatti vergognare Pateco e Menandro ne rende lo stato d'animo facendogli prima addossare l'azione concreta dell'esposizione a un servo (ὁ μὲν τιθεὶς παῖς) e attribuendo poi a se stesso la paura di non essere in grado di crescere i figli (ὁ δὲ τρέφειν ὀκνῶν ἐγώ). A queste parole la ragazza lascia cadere le remore iniziali e chiede conferma di ciò che ha appena sentito aprendo il suo v. 801 con il pronome σύ in posizione rilevata (“Tu ci hai esposti [...]?”) e sottolineando l'innaturalità dell'abbandono di due bambini da parte del loro stesso padre con ὦν πατήρ (“tu che sei nostro padre”, “pur essendo tu nostro padre”); si noti, inoltre, che è questa la prima volta che Glicera si riferisce a Pateco con l'epiteto πατήρ. La replica del vecchio, una sentenza sull'imprevedibilità della sorte (v. 802), è in pieno stile tragico e ricorda, ad esempio, le parole con cui Ecuba conclude il lungo monologo davanti al corpicino di Astianatte in Eur. *Tr.* 1204-1206: τοῖς τρόποις γὰρ αἰ τύχαι, / ἔμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε / πηδῶσι (“infatti nel suo modo di operare la fortuna salta ora da una parte ora dall'altra come una persona incostante”) e la massima del fr. 554 Kann. dell'*Oidipous* di Euripide: πολλὰς γ' ὁ δαίμων τοῦ βίου μεταστάσεις / ἔδωκεν ἡμῖν μεταβολὰς τε τῆς τύχης (“Il dio ci ha dato molti rivolgimenti di vita e mutamenti di fortuna”). Pateco passa poi a spiegare le ragioni della sua decisione di esporre i bambini (vv. 803-804)<sup>1042</sup> in risposta al precedente interrogativo di Glicera τίνος χάριν; (v. 801), ma la ragazza è sopraffatta dai sentimenti e lo incalza a proseguire il racconto con altre domande ai vv. 805 (τί γίνεται πόθ';) e 807 (ἐν ἡμέρα; πῶς;). In entrambi e anche nel v. 810, la παλλακή lascia trapelare l'emozione che le suscita l'apprendere della morte della madre e del naufragio della nave pronunciando delle esclamazioni di stampo tragico che ne enfatizzano la sofferenza: la prima, ὡς τρέμω τάλαιψ' [ἐγώ.], rievoca in particolare l'ἔτι φόβῳ τρέμω di Creusa in *Ion* 1452, che ha davanti il figlio ma era così convinta di averlo ormai perso che trema ancora per la paura<sup>1043</sup>; la seconda esclamazione, ὦ θεοί, δεινοῦ πό[τμου], combina l'apostrofe agli dei alla parola tragica πότμος, con cui piangono il proprio triste destino molti eroi tragici (cfr. e.g. Soph. *Ant.* 1296 τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει; (“Quale destino, quale, può ancora attendermi?”), simile a O.C. 1715-1716 ὦ τάλαινα, τίς ἄρα με πότμος / ἐπιμένει σέ τ' [...] (“Che destino aspetta me, misera, e te [...]?”), e

<sup>1041</sup> Alcuni paralleli di εἰ θέμις in relazione alla possibilità di dire o farsi dire qualcosa nei tragediografi sono Soph. *Ant.* 1259 εἰ θέμις εἰπεῖν, *El.* 128 εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν (“Se mi è consentito parlare così”) e fr. 941.14 R. εἴ μοι θέμις – θέμις δὲ τᾶληθῆ λέγειν– (“Se mi è lecito –ed è lecito dire la verità–”) e Eur. *Med.* 678 τί δῆτ' ἔχρησε; λέξον, εἰ θέμις κλύειν (“Allora, cos'ha profetizzato? Dillo, se si può ascoltarlo”).

<sup>1042</sup> È significativo che anche Pateco chiami finalmente “figlia” Glicera proprio in questa battuta, in cui deve spiegarle perché l'aveva abbandonata, e per ben due volte: con l'affettivo παιδίον al v. 802 e col tragico τέκνον[ν] al v. 804.

<sup>1043</sup> Lamagna 1994, 280 *ad v.* 375 menziona anche Soph. *El.* 1112 τί δ' ἔστιν, ὦ ξέν'; ὡς μ' ὑπέρχεται φόβος.

poi Eur. *Andr.* οἴμοι πότμου, *Hel.* 255 τίνοι πότμω συνεζύγην; (“A quale destino sono aggiogata?”) e il già citato *Ion* 1522 ὦ Ζεῦ, τίς ἡμᾶς ἐκκυνηγετεῖ πότμος;). Infine la terza esclamazione τάλαιν’ ἔγωγε τῆς τύχης, già commentata, è la più canonica espressione di autocommiserazione di una παλλακὴ di Menandro ed è la degna conclusione della sticomitia. Esclamazioni di questo tipo sono però anche un altro elemento di raccordo con le scene di riconoscimento tragiche che prevedono un racconto al quale il personaggio che interroga reagisce manifestando amarezza e empatia per le sofferenze che il parente ha dovuto sopportare. Così, ad esempio, nell’*Elettra* sofoclea, prima ancora di aver rivelato la propria identità alla sorella, Oreste alterna alle domande espressioni di dispiacere (v. 1189 καὶ πῶς γένοιτ’ ἂν τῶνδ’ ἔτ’ ἐχθίω βλέπειν; [“E come potrei vedere qualcosa di più tremendo?”]) e compassione (v. 1199 ὦ δύσποτμ’, ὡς ὀρών σ’ ἐποικτίρω πάλαι [“Sventurata, da tempo provo pietà guardandoti”]); penosa partecipazione al racconto mostra anche Menelao nell’*Elena* di Euripide nel sentire che la moglie era stata promessa a Paride da Afrodite: v. 681 ὦ τλαῖμον. Inoltre, il lamento di Glicera sul destino terribile a cui sono andati incontro Pateco e tutta la famiglia nel giorno in cui così tanto è andato perduto, espresso con ὦ θεοί, δεινοῦ πό[τμου] al v. 807, è un ennesimo riecheggiamento dello *Ione* euripideo. L’esclamazione si può infatti accostare, per contenuto e momento in cui viene espressa, a quella pronunciata da Creusa in *Ion* 1503: ἰὼ <ἰώ>· δειναί μὲν <αἰ> τότε τύχαι (“Ahi ah, terribile il nostro destino di allora!”), un’amara constatazione che l’eroina tragica fa in chiusura del suo racconto del passato, nello stesso contesto della spiegazione della necessità di abbandonare il figlio in cui anche Glicera piange la sorte che è toccata a lei e ai suoi. Al contempo anche Pateco mantiene elevata la sua dizione<sup>1044</sup>, fino allo scioglimento della serrata sequenza amebea e della sticomitia con l’ἀντιλαβή del v. 810. La ricomparsa, in questo verso, di un termine della κοινή estraneo alla tragedia, ἐφόλκιον<sup>1045</sup>, accompagna il ritorno a una distribuzione delle battute più sciolta, ma l’adesione ai moduli della scena di riconoscimento continua con la richiesta da parte di Pateco, nel lacunoso v. 813, di un elenco degli altri oggetti (a essi si sarà riferito con τῶν πάντων) che erano stati lasciati accanto ai neonati. Glicera lo accontenta (v. 814 μηνυθήσεται [“Ti saranno rivelati”]) e fa menzione di una collana, di un piccolo monile e di altri oggetti che definisce, col termine ‘tecnico’ del

<sup>1044</sup> Si notino soprattutto l’espressione ἐκλείπει βίον del v. 803, eufemismo per “morire” che si trova in Soph. *El.* 1131 (e cfr. anche il simile ἐκλείπειν φάος in Eur. *Hel.* 839, *H.F.* 1348 e *Ion* 1186), l’uso dell’aggettivo ἄγριος in riferimento al mare al v. 809 [ἄγρ]ιον...πέλαγος (per cui cfr. Aesch. *Suppl.* 35-36 ἀγρίας / ἄλος e Eur. *H.F.* 851 θάλασσα ἀγρίαν) e l’eco che contiene l’intero v. 809 di Eur. *Tr.* 88 ταραξω πέλαγος Αἰγαίας ἄλος (“Farò agitare la distesa del mare Egeo”). Va sottolineato, però, che anche in questa seconda quasi-citazione euripidea, così come in quella del v. 788, il pubblico in grado di coglierla avrà percepito dell’ironia perché mentre nelle *Troiane* l’Egeo farà rovinare le flotte dei Greci di ritorno da Troia per volere di Poseidone, in Menandro il mare è incolpato con le medesime parole del naufragio della sola nave di Pateco.

<sup>1045</sup> Su ἐφόλκιον come parola recente cfr. Lamagna 1994, 281-282 *ad v.* 380. Si noti che in Eur. *Andr.* 200 anche la protagonista parla dei figli che una prigioniera di guerra e schiava quale è lei genererebbe a Neottolemo come di ἐμαυτῆ [..] ἀθλίαν ἐφολκίδα “infelice zavorra al suo seguito”, usando, invece di ἐφόλκιον, il sinonimo ἐφολκίς. Il termine è riferito ai figli, che si attaccano alle vesti di Eracle finalmente tornato a casa dall’Ade anche in Eur. *H.F.* 631 ἄξω λαβῶν γε τούσδ’ ἐφολκίδας χερσῶν. In quest’ultimo passo, inoltre, il termine chiaramente mantiene il suo legame con la navigazione (ἐφολκίς è letteralmente la “scialuppa”), esplicitato nel verso successivo: ναῦς δ’ ὡς ἐφέλω (“e li trascinerò come una nave”); similmente, anche nella battuta di Pateco i παιδία-ἐφόλκια, figli-scialuppe, si riconnettono all’immagine della nave naufragata del precedente v. 809 prolungando il senso della perdita di tutto.

*topos* del riconoscimento, γνώρισματα, in una sottile allusione metateatrale al motivo dell'ἀναγνώρισις inscenato: ἦν καὶ δέροια καὶ β[ρ]αχὺς τις δ[ι]ἀλ[ι]θ[ος] / κόσμος προσῶν γν[ώ]ρισμα τοῖς ἐκχειμένοις (vv. 815-816). All'invito di Pateco di esaminarli subito insieme (v. 817 ἐκεῖνον ἀναθεώ[μεθα]), però, Glicera rivela di non averli (con tutta probabilità perché si tratta degli oggetti che sono rimasti a Moschione), ma può dire quali fossero (ἔχοις ἄν εἰπεῖν ταῦτ[<sup>1046</sup>]; ["Sapresti indicarli?"]), le chiede il padre al v. 820). Quest'ultimo elenco (vv. 820-823) è accompagnato dalla conferma del vecchio (vv. 820-821 [ΓΑ] [...] ζώνη τις ἦν / [ΠΑ] ἦν γάρ) e dagli 'a parte' del fratello, che al v. 822, sentendo Glicera nominare gli oggetti che possiede, chiede a se stesso οὐκ οὖν συν[ῆ]κας; ("Non hai capito?"). La rassegna rappresenta infatti per tutti e tre l'ultima prova che hanno ritrovato la loro famiglia e Glicera la chiude dichiarando che a Pateco non restano più indizi da raccogliere: πάντα [καθ' ἑ]ν εἰρημένῳ<sup>1047</sup> ("Te li ho detti tutti [uno per uno]"). A questo punto né Pateco né Moschione possono più trattenerli: il primo lo dichiara (οὐκέτι καθέξω) al v. 824 rivolgendosi alla figlia con il superlativo φιλτάτη<sup>1048</sup>, marchio del completamento del riconoscimento, e forse abbracciandola finalmente, e il secondo si avvicina, per prendere parte e rendere completo il ricongiungimento della famiglia che però si perde nella lacuna dopo il v. 827<sup>1049</sup>.

L'idea riguardo all'intenzione del poeta nel costruire l'episodio del riconoscimento di Glicera e Pateco a cui ci allineiamo in forza della lettura qui proposta è quella di Sandbach, per cui la scena avrebbe dovuto suscitare negli spettatori un «complicated multiple response»<sup>1050</sup>. Da una parte, cioè, il pubblico prova empatia per le forti e sincere emozioni provate da padre e figlia, che guadagnano intensità grazie al paratragedismo su tutti i livelli, scenico, linguistico e metrico; dall'altra parte c'è però il sorriso divertito, che nasce sia dal confronto tra il linguaggio adottato dal vecchio e dalla παλλακή e quello di Moschione, sia dal cogliere in alcuni versi di Pateco un eccesso nell'elevazione stilistica che stona con la vicenda familiare dei personaggi della commedia. La ricchezza della scena,

<sup>1046</sup> ταῦτ['] è la possibile lettura di Furley 2015, 61, mentre gli altri editori fanno terminare la domanda di Pateco con εἰπεῖν e assegnano il resto del verso, con varie integrazioni, alla risposta di Glicera ([πορφυρ]ᾶ ζώνη τις ἦν è proposta di Sudhaus 1914<sup>2</sup>, 52 ed è messa a testo da Paduano 1980, 248, Sandbach 1990<sup>2</sup>, 218, Arnott 1996a, 452, Ferrari 2001, 420 e Blanchard 2013; invece Lamagna 1994, 125 con comm. a p. 283 *ad v.* 390 stampa [ἀργυρ]ᾶ, anch'essa proposta da Sudhaus 1914<sup>2</sup>, 52 che la preferisce all'altra integrazione e la mette a testo). Furley, invece, dopo il suo ταῦτ['] alla fine della domanda di Pateco, fa iniziare Glicera con [ἐκ]εῖ ζώνη.

<sup>1047</sup> εἰρημένῳ è lettura di P. Lips. Inv. 613 di Petersen *ap.* Sudhaus 1914<sup>2</sup>, 52 (stampato a testo da Lamagna 1994, 125, Blanchard 2013, 191 e Furley 2015, 61), mentre Jensen 1929, 66 legge εἶρηκά σ[ο]! (messo a testo da Paduano 1980, 248, Sandbach 1990<sup>2</sup>, 218, Arnott 1996a, 454 e Ferrari 2001, 420); entrambe le forme sono possibili.

<sup>1048</sup> Seguito dall'altrettanto tipico saluto [χαίρει] integrato da Sandbach 1990<sup>2</sup>, 218 (con comm. di Gomme - Sandbach 1973, 525 *ad loc.*) e messo a testo da tutti gli editori (Lamagna 1994, 126, Arnott 1995, 25; 1996a, 454, Ferrari 2001, 420 e Blanchard 2013, 191) eccetto l'ultimo (Furley 2015, 61), il quale integra invece l'epiteto [παῖ] (modificando la lettura dell'inizio della battuta di Moschione alla fine dello stesso verso [cfr. il suo comm. a p. 164 *ad loc.*]).

<sup>1049</sup> Non è possibile sapere con sicurezza se l'esclamazione interrogativa ὦ θεοί, τίς ἐστίν οὗτος; di questo verso fosse pronunciata da Glicera (così secondo Sandbach 1990<sup>2</sup>, 218 [con incertezza, cfr. il comm. in Gomme - Sandbach 1973, 525 *ad loc.*] e Ferrari 2001, 420) o da Pateco (a cui la assegnano Lamagna 1994, 126 con comm. a p. 285 *ad v.* 397, Arnott 1996a, 455, Blanchard 2013, 192 e Furley 2015, 61), in quanto entrambi conoscevano Moschione e la domanda andrà piuttosto interpretata come l'accorgersi o l'udire da parte di uno tra padre e figlia dell'avvicinarsi di un'altra persona (prima di vedere che si tratta di Moschione).

<sup>1050</sup> Sandbach 1970, 127-128.

tuttavia, non si limita al gioco tra tragico e comico, tra serietà e sottile parodia. Abbiamo tentato di mettere in rilievo, infatti, come il commediografo si avvalga dell'adozione del *topos* dell'ἀναγνώρισις anche ai fini della caratterizzazione dei due personaggi, sfruttando l'atmosfera tragica che aumenta il pathos delle loro parole e dà enfasi all'espressione di alcuni tratti del loro carattere: nella *Perikeiromene*, in particolare, la razionalità inquisitiva di Pateco e, per Glicera, la lealtà morale e la profondità del sentire, grazie alla quale condivide il dolore del padre nell'ascoltare le sue passate sventure.

## IV

### Bibliografia

#### IV 1

#### Edizioni critiche e traduzioni<sup>1051</sup>

Arnott, W. Geoffrey 1979; 1996a; 2000:

*Menander*, edited and translated by W. G. Arnott, I: *Aspis to Epitrepontes*, Cambridge (MA) – London 1979; II: *Heros to Perinthia*, *ibid.* 1996; III, *ibid.* 2000.

Augello, Giuseppe 1972; 1968; 1976<sup>2</sup>:

*Le commedie di Tito Maccio Plauto*, I, Torino 1972; II, *ibid.* 1968; III, *ibid.* 1976<sup>2</sup>.

Austin, Colin 1969a:

*Menandri Aspis et Samia*, I: *Textus (cum apparatu critico et indicibus)*, edidit C. Austin, Berlin.

----- 1973:

*Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta (CGFPR)*, Berolini - Novi Eboraci.

----- 2011:

*Menander, Eleven Plays*, edited by C. Austin, Cambridge.

Bain, David M. 1983:

*Menander. Samia*, edited with translation and notes by D. M. Bain, Warminster.

Balme, Maurice 2001:

*Menander, The Plays and Fragments*, translated with notes by M. Balme, Oxford.

Barsby, John A. 1999:

*Terence. Eunuchus*, edited by J. Barsby, Cambridge.

----- 2001:

*Terence, The Woman of Andros. The Self-Tormentor, The Eunuch*, edited and translated by J. Barsby, Cambridge (MA) - London.

Belardinelli, Anna Maria 1994:

*Menandro. Sicioni*, introduzione, testo e commento a cura di A. M. Belardinelli, Bari.

Bettini, Maurizio - Faranda, Giovanna 2007:

*Plauto. Commedie*, II, traduzioni e note di M. Bettini e di G. Faranda, Milano.

Bianco, Orazio 1993:

*Commedie di Publio Terenzio Afro*, a cura di O. Bianco, Torino.

Bing, Peter - Höschele, Regina 2014:

*Aristaenetos, Erotic Letters*, introduced, translated and annotated by P. Bing and R. Höschele, Atlanta.

---

<sup>1051</sup> Le *editiones principes* dei papiri incluse nella bibliografia sono solo quelle che sono state citate nelle note in virtù di letture o congetture degli editori. Per l'elenco completo e aggiornato dei papiri menandrei a cui si fa riferimento rimandiamo alla sezione dedicata all'autore nel database DCLP (Digital Corpus of Literary Papyri): <http://litpap.info/dispatch/search?AUTHOR=Menander>



Blanchard, Alain 2013; 2016; 2009:

*Ménandre*, texte établi et traduit par A. Blanchard, II: *Le Héros, L'Arbitrage, La Tondue, La Fabula Incerta du Caire*, Paris 2013; III: *Le Laboureur, La Double tromperie, Le Poignard, L'Eunuque, L'Inspirée, Thrasylléon, Le Carthaginois, Le Cithariste, Le Flatteur, Les Femmes qui boivent la ciguë, La Leucadienne, Le Haiï, La Périnthienne*, *ibid.* 2016; IV: *Les Sicyoniens*, *ibid.* 2009.

----- - Bataille, André 1964:

*Fragments sur papyrus du ΣΙΚΥΟΝΙΟΣ de Ménandre*, «Recherches de Papyrologie» 3, 103-176.

Bonfanti, Marzia 2009:

*Terenzio. Eunuchus, Phormio*, a cura di M. Bonfanti, Milano.

Bovie, Palmer - Carrier, Constance - Parker, Douglass 1974:

*The Complete Comedies of Terence*, modern verse translations by P. Bovie, C. Carrier and D. Parker, edited and with a foreword by P. Bovie, New Brunswick (NJ).

Brothers, Anthony J. 2000:

*Terence. The Eunuch*, edited with translation and commentary by A.J. Brothers, Warminster.

Brown, Peter G. McC. 2006:

*Terence. The Comedies*, translated with introduction and explanatory notes by P. Brown, Oxford.

Bureau, Bruno - Nicolas, Christian 2015:

*Térence. L'Eunuque*, texte établi par J. Marouzeau, traduction et commentaire par B. Bureau et C. Nicolas, Paris.

Capps, Edward 1910:

*Four Plays of Menander. The Hero, Epitrepontes, Pericromene and Samia*, edited, with introduction, explanatory notes, critical appendix, and bibliography by E. Capps, Boston - New York - Chicago - London.

Carena, Carlo 1975:

*Plauto. Le commedie*, a cura di C. Carena, Torino.

Cavalli, Marina 1989:

*Terenzio. La Suocera*, introduzione, traduzione e note di M. Cavalli, Milano.

Chiarini, Gioachino 1992:

*Tito Maccio Plauto. Casina*, introduzione, traduzione e note a cura di G. Chiarini, Roma.

Coppola, Goffredo 1939:

*Menandro. Le commedie*, testo critico e commento di G. Coppola, Torino.

Dedoussi, Christina B. 1965:

*The Samia of Menander*, introduction, commentary, text, Athens.

Del Corno, Dario 1966:

*Menandro, Le commedie*, I, edizione critica e traduzione a cura di D. Del Corno, Milano.

----- 1985:

*Aristofane, Le Rane*, a cura di D. Del Corno, Milano.

----- - Russello, Nicoletta 2001:

*Menandro. Dyscolos, Il misantropo*, introduzione di D. Del Corno, traduzione e note di N. Russello, Milano.

Diggle, James 1984; 1981; 1994:

*Euripidis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruit J. Diggle, I: *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxonii 1984; II: *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, *ibid.* 1981; III: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, *ibid.* 1994.

----- 2004:

Theophrastus, *Characters*, edited with introduction, translation and commentary by J. Diggle, Cambridge.

Dover, Kenneth 1993:

*Aristophanes. Frogs*, edited with introduction and commentary by K. Dover, Oxford.

Drago, Anna Tiziana 2007:

*Aristeneto. Lettere d'amore*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A. T. Drago, Lecce.

Dunbar, Nan 1995:

*Aristophanes. Birds*, edited with introduction and commentary by N. Dunbar, Oxford.

Edmonds, John M. 1929:

*The Characters of Theophrastus*, newly edited and translated by J. M. Edmonds, London - New York.

----- 1961:

*The fragments of Attic Comedy*, after Meineke, Bergk, and Kock augmented, newly edited with their contexts, annotated, and completely translated into English verse by J. M. Edmonds, III B: *Menander*, Leiden.

Ernout, Alfred 1932, 1933, 1935, 1936, 1937, 1938, 1961<sup>2</sup>:

*Plaute. Comédies*, texte établi et traduit par A. Ernout, I: *Amphitryon, Asinaria, Aulularia*, Paris 1932; II: *Bacchides, Captivi, Casina, ibid.* 1933; III: *Cistellaria, Curculio, Epidicus, ibid.* 1935, IV: *Menaechmi, Mercator, Miles Gloriosus, ibid.* 1936; V: *Mostellaria, Persa, Poenulus, ibid.* 1937; VI: *Pseudolus, Rudens, Stichus, ibid.* 1938, VII: *Trinummus, Truculentus, Vidularia, ibid.* 1961<sup>2</sup>.

Esposito, Elena 2005:

*Il Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50). Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna.

Ferrari, Franco 2001:

*Menandro e la Commedia Nuova*, Milano.

Finglass, Patrick J. 2007:

*Sophocles. Electra*, edited with introduction and commentary by P. J. Finglass, Cambridge.

----- 2011:

*Sophocles. Ajax*, edited with introduction, translation, and commentary by P. J. Finglass, Cambridge.

Frassinetti, Paolo 1955:

*Fabularum Atellanarum fragmenta*, recensuit P. Frassinetti, Torino.

Furley, William D. 2009:

*Menander. Epitrepontes*, London.

----- 2015:

*Menander. Perikeiromene or The Shorn Head*, edited with introduction and commentary by W. Furley, London.

Gaiser, Konrad 1971:

*Der Schild oder Die Erbtöchter*, eingeleitet, übersetzt und ergänzt von K. Gaiser, Zürich - Stuttgart.

Gallavotti, Carlo 1972<sup>2</sup>:

*Menandri Sicyonius*, in usum scholarum C. Gallavotti iterum recensuit, Romae.

Goldberg, Sander M. 2013:

*Terence. Hecyra*, edited by S. M. Goldberg, Cambridge.

Grenfell, Bernard P. - Hunt, Arthur S. 1899:

*CCXI. Menander, ΠΕΡΙΚΕΙΠΟΜΕΝΗ*, The Oxyrhynchus Papyri 2, London, 11-20.

- Guardi, Tommaso 1974:  
*Cecilio Stazio. I frammenti*, Palermo.
- Handley, Eric W. 1965a:  
*Dyskolos of Menander*, edited by E. W. Handley, London.
- Henderson, Jeffrey 2010<sup>2</sup>:  
*Three Plays by Aristophanes: Staging Women*, translated and edited by J. Henderson, London - New York.
- Ingrosso, Paola 2010:  
*Menandro. Lo Scudo*, testo, traduzione e commento a cura di P. Ingrosso, Lecce.
- Ireland, Stanley 1995:  
*Menander. The Bad-Tempered Man (ΔΥΣΚΟΛΟΣ)*, edited with translation, introduction and commentary by S. Ireland, Warminster.
- 2010a:  
*Menander. The Shield (Aspis) and the Arbitration (Epitrepontes)*, edited and translated by S. Ireland, Oxford.
- Jacques, Jean-Marie 1971; 1976<sup>2</sup>; 1998:  
*Ménandre*, texte établi et traduit par J.-M. Jacques, F: *La Samienne*, Paris. 1971; F<sup>2</sup>: *Le Dyscolos*, *ibid.* 1976<sup>2</sup>; F<sup>3</sup>: *Le Bouclier*, *ibid.* 1998.
- Jensen, Christian 1929:  
*Menandri reliquiae in papyris et membranis servatae*, edidit C. Jensen, Berolini.
- Kannicht, Richard - Radt, Stefan - Snell, Bruno 1981; 1985; 1986<sup>2</sup>; 1999<sup>2</sup>; 2004:  
*Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, I: *Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, editio correctior et addendis aucta, curavit R. Kannicht, Göttingen 1986<sup>2</sup>; II: *Fragmenta adespota, testimonia volumini I addenda, indices ad volumina I et II*, editores R. Kannicht et B. Snell, *ibid.* 1981; III: *Aeschylus*, editor S. Radt, *ibid.* 1985; IV: *Sophocles*, editor S. Radt (F 730a-g edidit R. Kannicht), editio correctior et addendis aucta, *ibid.* 1999<sup>2</sup>; V 1-2: *Euripides*, editor R. Kannicht, *ibid.* 2004.
- Kassel, Rudolph 1965a:  
*Menandri Sicyonius*, edidit R. Kassel, Berlin.
- - Austin, Colin 2001; 1991; 1984; 1986; 1998; 1989; 1995:  
*Poetae Comici Graeci (PCG)*, I: *Comoedia Dorica, Mimi, Phlyaces*, Berolini - Novi Eboraci 2001; II: *Agathenor - Aristonymus*, *ibid.* 1991; III 2: *Aristophanes. Testimonia et fragmenta*, *ibid.* 1984; IV: *Aristophon - Crobylus*, *ibid.* 1983; V: *Damoxenus - Magnes*, *ibid.* 1986; VI 2: *Menander. Testimonia et fragmenta apud scriptores servata*, *ibid.* 1998; VII: *Menecrates - Xenophon*, *ibid.* 1989; VIII: *Adespota*, *ibid.* 1995.
- Kauer, Robert - Lindsay, Wallace M. 1926:  
*P. Terenti Afri comoediae*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt R. Kauer, W. M. Lindsay, Oxonii [rist. 1958: supplementa apparatus curavit Otto Skutsch].
- Kock, Theodor 1880; 1884; 1888:  
*Comicorum Atticorum fragmenta*, I: *Antiquae comoediae fragmenta*, Lipsiae 1880; II: *Novae comoediae fragmenta*, pars I, *ibid.* 1884; III: *Novae comoediae fragmenta*, pars II: *Comicorum incertae aetatis fragmenta, fragmenta incertarum poetarum, indices, supplementa*, *ibid.* 1888.

Körte, Alfred - Thierfelder, Andreas 1938<sup>3</sup>; 1959<sup>2</sup>:

*Menandri quae supersunt*, I: *Reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae*, edidit A. Koerte, addenda adiecit A. Thierfelder, Lipsiae 1938<sup>3</sup>; II: *Reliquiae apud veteres scriptores servatae*, edidit A. Koerte, opus postumum retractavit et addenda ad utramque partem adiecit A. Thierfelder, *ibid.* 1959<sup>2</sup>.

Lamagna, Mario 1994:

*Menandro. La Fanciulla Tosata*, testo critico, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Lamagna, Napoli.

----- 1998a:

*Menandro. La Donna di Samo*, Napoli.

Lami, Alessandro - Maltomini, Franco 1986:

*Luciano. Dialoghi di dei e di cortigiane*, introduzione, traduzione e note di A. Lami e F. Maltomini, Milano.

Lauriola, Rosanna 2008:

*Aristofane. Gli Acarnesi*, introduzione di Guido Paduano, traduzione, commento e scelte testuali di R. Lauriola, Milano.

van Leeuwen, Jan 1919<sup>3</sup>:

*Menandri fabularum reliquiae in exemplarium vetustorum foliis laceris servatae*, Lugduni Batavorum.

Lindsay, Wallace M. 1904; 1905:

*T. Macci Plauti. Comoediae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay, I, Oxonii 1904; II, *ibid.* 1905.

Lloyd-Jones, Hugh - Wilson, Nigel G. 1990:

*Sophoclis fabulae*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxford.

Lobel, Edgar - Turner, Eric G. 1959:

2429. *Commentary on Epicharmus, Ὀδυσσεὺς ἀπτόμολος and another play?*, The Oxyrhynchus Papyri 25, London, 35-44.

Marouzeau, Jules 1942-1984<sup>2</sup>:

*Térence. Comédies*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, I: *Andrienne, Eunuque*, Paris 1942; II: *Heautontimorumenos, Phormion*, cinquième tirage revu corrigé et augmenté par J. Gérard, *ibid.* 1984<sup>2</sup>; III: *Hécyre, Adelphe*, *ibid.* 1949.

Martina, Antonio 1997:

*Menandri Epitrepontes*, I, edidit, Italice vertit, commentario instruxit A. Martina, Roma.

Mastromarco, Giuseppe 1983:

*Commedie di Aristofane*, I, Torino.

Meineke, Augustus 1839; 1840; 1841:

*Fragmenta comicorum Graecorum*, collegit et disposuit A. Meineke, II: *Fragmenta poetarum comoediae antiquae continens*, pars I; III: *Fragmenta poetarum comoediae mediae continens*, Berolini 1840; IV: *Fragmenta poetarum comoediae novae continens*, *ibid.* 1841.

Miller, Norma 1987:

*Menander. Plays and Fragments*, London.

Nauck, Augustus 1889<sup>2</sup>:

*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, recensuit A. Nauck, Lipsiae.

Nixon, Paul 1924:

*Plautus*, with an English translation by P. Nixon, III: *The Merchant, The Braggart Warrior, The Haunted House, The Persian*, London - New York.

Olivieri, Alessandro 1946-1947<sup>2</sup>:

*Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, testo e commento di A. Olivieri, I: *Frammenti della commedia dorica siciliana*, Napoli.

Olson, S. Douglas 1998:

*Aristophanes. Peace*, edited with introduction and commentary by S. D. Olson, Oxford

----- 2002:

*Aristophanes. Acharnians*, edited with introduction and commentary by S. D. Olson, Oxford.

----- 2004:

*Aristophanes. Thesmophoriazusae*, edited with introduction and commentary by S. D. Olson, Oxford.

----- 2007:

*Broken Laughter. Select fragments of Greek Comedy*, edited with introduction, commentary and translation S. D. Olson, Oxford.

----- 2016:

*Eupolis. Heliotēs - Chrysouē genos (frr. 147-325)*, translation and commentary, *Fragmenta Comica* 8.2, Heidelberg.

----- 2017:

*Eupolis. Einleitung, Testimonia und Aiges - Demoi (Frr. 1-146)*, *Fragmenta Comica* 8.1, Heidelberg.

Paduano, Guido 1979:

*Aristofane. Gli Acaresni, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Milano.

----- 1980:

*Menandro. Comedie*, Milano.

Page, Denys 1972:

*Aeschylī septem quae supersunt tragoediae*, edidit D. Page, Oxford.

Paratore, Ettore 1959:

*Plauto. Miles Gloriosus (il soldato spaccone)*, testo latino con traduzione a fronte a cura di E. Paratore, Firenze.

----- 1976:

*Tito Maccio Plauto. Tutte le commedie*, 3, a cura di E. Paratore, Firenze.

Pérez Asensio, Jordi 2012:

*Difil, Apol lodor de Carist, Apol lodor de Gela. Fragments de comèdia nova*, introducció, text grec revisat, traducció i notes de J. Pérez Asensio, Barcelona.

Pernerstorfer, Matthias Johannes 2009:

*Menanders Kolax: Ein Beitrag zu Rekonstruktion und Interpretation der Komödie. Mit Edition und Übersetzung der Fragmente und Testimonien sowie einem dramaturgischen Kommentar*, Berlin - New York.

Petersmann, Hubert 1973:

*T. Maccius Plautus. Stichus*, Einleitung, Text, Kommentar von H. Petersmann, Heidelberg.

Pice, Nicola - Castellano, Rosanna 2001:

*Menandro. La Samia*, introduzione, traduzione e commento a cura di N. Pice - R. Castellano, Bari.

Prato, Carlo 2001:

*Aristofane. Le Donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, traduzione di Dario Del Corno, Milano.

Questa, Cesare - Scandola, Mario 1980:

*Tito Maccio Plauto. Il Soldato Fanfarone*, introduzione di C. Questa, traduzione e note di M. Scandola, Milano.

Ribbeck, Otto 1898<sup>3</sup>:

*Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, II: *Comicorum Romanorum fragmenta praeter Plautum et Syri quae feruntur sententias*, tertiis curis recognovit O. Ribbeck, Lipsiae.

Römer, Cornelia 2012a:

*New Fragments of Act IV, Epitrepontes 786-823 Sandbach (P. Mich. 4752 a, b and c)*, «ZPE» 182, 112-120.

----- 2012b:

*A New Fragment of End of Act III, Epitrepontes 690-701 Sandbach (P. Mich. 4805)*, «ZPE» 183, 33-36.

----- 2015:

*News from Smikrines and Pamphile. Two New Fragments of Epitrepontes 786-803 and 812-820 Sandbach-Furley*, «ZPE» 196, 49-53.

----- 2016:

*News from Smikrines and Chairestratos. Verses 645-660 of Epitrepontes Sandbach-Furley*, «ZPE» 197, 38-41.

Rusten, Jeffrey 1993<sup>2</sup>:

*Theophrastus Characters*, edited and translated by J. Rusten, in *Theophrastus. Characters, Herodas. Mimes, Cercidas and the Choliambc Poets*, edited and translated by J. Rusten - Ian C. Cunningham - Alfred D. Knox, Cambridge (MA) - London, 1-195.

Sandbach, Francis H. 1990<sup>2</sup>:

*Menandri reliquiae selectae*, iteratis curis nova appendice auctas recensuit F. H. Sandbach, Oxonii (1972<sup>1</sup>).

Scandola, Mario 1955:

*Tito Maccio Plauto. Tutte le commedie. Il soldato millantatore, La casa del fantasma, Il persiano, Il cartaginese*, traduzione di M. Scandola, Milano.

Sisti, Francesco 1985:

*Menandro. Misumenos*, Edizione critica, traduzione e commento a cura di F. Sisti, Genova.

Sommerstein, Alan H. 1998<sup>2</sup>; 1997<sup>2</sup>; 1998<sup>2</sup>; 1983; 2005<sup>2</sup>; 1991<sup>2</sup>; 1998<sup>2</sup>; 2001<sup>2</sup>; 1999<sup>2</sup>; 1998; 2001:

*The Comedies of Aristophanes*, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, I: *Acharnians*, Warminster 1998<sup>2</sup>; II: *Knights*, *ibid.* 1997<sup>2</sup>; III: *Clouds*, *ibid.* 1998<sup>2</sup>; IV: *Wasps*, *ibid.* 1983; V: *Peace*, Oxford 2005<sup>2</sup>; VI: *Birds*, Warminster 1991<sup>2</sup>; VII: *Lysistrata*, *ibid.* 1998<sup>2</sup>; VIII: *Thesmophoriazusae*, *ibid.* 2001<sup>2</sup>; IX: *Frogs*, *ibid.* 1999<sup>2</sup>; X: *Ecclesiazusae*, *ibid.* 1998; XI: *Wealth*, *ibid.* 2001.

----- 2013:

*Menander. Samia (The Woman from Samos)*, edited by A. H. Sommerstein, Cambridge.

Spengel, Leonardus 1829:

*Caii Caecilii Statii comici poetae deperditarum fabularum fragmenta*, edidit L. Spengel, Monachii.

Steinmetz, Peter 1962:

*Theophrast. Charaktere*, herausgegeben und erklärt von P. Steinmetz, II: *Kommentar und Übersetzung*, München.

Stevens, P T. 1971:

*Euripides. Andromache*, edited with introduction and commentary by P. T. Stevens, Oxford.

- Storey, Ian C. 2011:  
*Fragments of Old Comedy*, edited and translated by I. C. Storey, I: *Alcaeus to Diocles*, II: *Dioppeithes to Pherecrates*, III: *Philonicus to Xenophon, adespota*, Cambridge (MA) - London.
- Sudhaus, Siegfried 1914<sup>2</sup>:  
*Menandri reliquiae nuper repertae*, iterum edidit S. Sudhaus, Bonn.
- Tartaglia, Giulia M. 2019:  
*Alkenor - [Asklepiodo]ros. Introduzione, traduzione e commento*, *Fragmenta Comica* 16.1, Göttingen.
- Tromaras, Leonidas 1994:  
*P. Terentius Afer. Eunuchus*, Einführung, kritischer Text und Kommentar von L. Tromaras, Hildesheim.
- Turner, Eric G. 1965:  
*New fragments of the Misoumenos of Menander*, edited by E. G. Turner, *BICS Suppl.* 17, London.
- 1968:  
 2656. *Menander, Μισούμενος*, *The Oxyrhynchus Papyri* 33, London, 15-55.
- 1971a:  
 2825. *Menander, Phasma*, *The Oxyrhynchus Papyri* 38, London, 3-15.
- 1971b:  
 2830. *Menander, Perikeiromene*, *The Oxyrhynchus Papyri* 38, London, 27-29.
- 1977:  
*The Lost Beginning of Menander, Misoumenos*, «PBA» 63, 315-331.
- 1981:  
 3368-3371. *Menander, Μισούμενος*, *The Oxyrhynchus Papyri* 48, London, 1-21.
- Ussher, R. G. 1960:  
*The Characters of Theophrastus*, edited with introduction commentary and index by R. G. Ussher, London.
- Vetta, Massimo 1989:  
*Aristofane. Le Donne all'Assemblea*, a cura di M. Vetta, traduzione di Dario Del Corno, Milano.
- Vilardo, Massimo 2000:  
*La Donna di Samo*, introduzione, traduzione e note di M. Vilardo, Milano.
- von Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich 1925:  
*Das Schiedsgericht (Epitepontes)*, erklärt von U. v. Wilamowitz-Moellendorf, Berlin.
- Willink, Charles W. 1986:  
*Euripides. Orestes*, with introduction and commentary by C. W. Willink, Oxford.
- Wilson, Nigel G. 2007:  
*Aristophanis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit N. G. Wilson, I: *Acharnenses, Equites, Nubes, Vespaes, Pax, Aves*; II: *Lysistrata, Thesmophoriazusaes, Ranae, Ecclesiazusaes, Plutus*, Oxford.
- Zanetto, Giuseppe 1999:  
*Publio Terenzio Afro. Eunuco*, introduzione traduzione e note di G. Zanetto, Milano.

## IV 2

### Studi

AA.VV. 1972:

*Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, II, Catania.

Akrigg, Ben - Tordoff, Rob 2013 (edd.):

*Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge.

Albini, Umberto 1963:

*I Caratteri di Teofrasto*, «Maia» 15, 259-269.

----- 1984:

*Le commedie di Epicarmo*, in *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, I, «Silenio» 10, 13-21.

Aloni, Antonio 2006:

*La performance giambica nella Grecia arcaica*, «AOFI» 1, 83-107.

Anderson, Carl 2008:

*Archilochus, His Lost Shield, and the Heroic Ideal*, «Phoenix» 62, 255-260.

Anderson, Graham 1976:

*Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Lugduni Batavorum.

Anderson, William S. 1972:

*The Ending of the Samia and Other Menandrian Comedies*, in AA.VV. 1972, 155-179.

----- 1984:

*Love Plots in Menander and His Roman Adapters*, «Ramus» 13, 124-134.

Apostolakis, Konstantinos 2014:

*Στο λυκόφως της πολιτικής σάτιρας. Ο Τιμοκλής και οι ρέτορες*, in Melina Tamiolaki (ed.), *Κωμικός στέφανος. Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας κωμείας*, Rethymno 2014, 103-124.

Arenas-Dolz, Francisco 2002:

*Ética y literatura. La fragilidad de la moral en la comedia: personajes femeninos en la Samia de Menandro*, in Carmen Alfaro Giner - Manel García Sánchez - Mónica Alamar Laparra (edd.), *Actas del Tercer y Cuarto Seminarios de Estudios sobre la mujer en la Antigüedad (Valencia, 28-30 abril, 1999 y 12-14 abril, 2000)*, Valencia, 31-44.

Arnott, W. Geoffrey 1968:

*Menander, 'Qui Vitae Ostendit Vitam...'*, «G&R» 15, 1-17.

----- 1970:

*Menander: Discoveries since the Dyskolos*, «Arethusa» 3, 49-70.

----- 1972:

*From Aristophanes to Menander*, «G&R» 19, 65-80.

----- 1973:

*Imitation, Variation, Exploitation: A Study in Aristaenetos*, «GRBS» 14, 197-211.

----- 1975:

*The Modernity of Menander*, «G&R» 22, 140-155.

----- 1979:

*Time, Plot and Character in Menander*, in Francis Cairns (ed.), *Liverpool Latin Seminar*, II, Liverpool, 343-360.



- 1981:  
*Moral Values in Menander*, «Philologus» 125, 215-227.
- 1988:  
*New Evidence for the Opening of Menander's Perikeiromene?*, «ZPE» 71, 11-15.
- 1995a:  
*Menander's Manipulation of Language for the Individualization of Characters*, in De Martino - Sommerstein 1995, 147-164.
- 1995b:  
*Further Notes on Menander's Perikeiromene*, «ZPE» 109, 11-30.
- 1996b:  
*Alexis The Fragments. A Commentary*, Cambridge.
- 1996c:  
*Notes on Menander's Misoumenos*, «ZPE» 110, 27-39.
- 1996d:  
*Notes on Menander's Colax, Koneiazomenai, Leukadia, Misoumenos and Perinthia*, «ZPE» 111, 23.
- 1997a:  
*Final Notes on Menander's Sikyonioi (vv. 343-423 with frs. 1, 2 and 7)*, «ZPE» 118, 95-103.
- 1997b:  
*Humour in Menander*, in Siegfried Jäkel - Asko Timonen - Veli-Matti Rissanen (edd.), *Laughter down the Centuries*, III, Turku, 65-79.
- 1998a:  
*Second Notes on Menander's Samia (Acts II-V)*, «ZPE» 122, 7-20.
- 1998b:  
*Notes on Menander's Phasma*, «ZPE» 123, 35-48.
- 1999a:  
*Notes on P. Antinoopolis 15 (fr. com. adesp. 1084 Kassel-Austin)*, «ZPE» 125, 61-64.
- 1999b:  
*Note on P. Antinoopolis 55 (fr. com. adesp. 1096 Kassel-Austin)*, «ZPE» 128, 49-53.
- 2000:  
*Menander's Use of Dramatic Space*, «Pallas» 54, 81-88.
- 2001a:  
*Some Orthographical Problems in the Papyri of Later Greek Comedy I: πο(ι)ειν (Along with Compounds and Congeners)*, «ZPE» 134, 43-51.
- 2001b:  
*Visible Silence in Menander*, in Siegfried Jäkel - Asko Timonen (edd.), *The Language of Silence*, I, Turku, 71-85.
- 2002:  
*Some Orthographical Variants in the Papyri of Later Greek Comedy*, in Willi 2002, 191-217.
- 2004:  
*Menander's Epitrepontes in the Light of the New Papyri*, in Douglas L. Cairns - Ronald A. Knox (edd.), *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens. Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea, 269-292.
- Augoustakis, Antony - Traill, Ariana - Thorburn, John (edd.) 2013:  
*A Companion to Terence*, Malden (MA).

- Auhagen, Ulrike 2009:  
*Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie*, München.
- Austin, Colin 1966:  
*The Misoumenos of Menander*, «CR» 16, 294-298.
- 1967:  
*Pap. Antinoop. 15*, «CR» 17, 134.
- 1969b:  
*Notes on Menander's Aspis and Samia*, «ZPE» 4, 161-170.
- 1970:  
*Menandri Aspis et Samia, II: Subsidia interpretationis*, Berlin.
- 2001:  
*L'Arbitrage de Ménandre*, «Comunicazioni dell'Istituto papirologico 'G. Vitelli'» 4, 9-23.
- 2011:  
*"My Daughter and her Dowry": Smikrines in Menander's Epitrepontes*, in Obbink - Rutherford 2011, 160-173.
- Bagordo, Andreas 2011:  
*Lyrik*, in Zimmermann 2011, 124-249.
- 2013:  
*Telekleides. Einleitung, Übersetzung, Kommentar, Fragmenta Comica 4*, Heidelberg.
- Bain, David 1977:  
*Actors and Audience. A study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- 1984:  
*Female Speech in Menander*, «Antichthon» 18, 24-42.
- Baldry, H. C. 1965:  
*The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge.
- Baldwin, Barry 1977:  
*Lucian and Theophrastus*, «Mnemosyne» 30, 174-176.
- Baldwin, Richard B. 1997:  
*An Aristotelian Critique of Homeric Comic Technique in the Iliad*, dissertation for the degree of D.Phil., The Florida State University.
- Ballotto, Francesco 1966:  
*Introduzione a Menandro*, Milano.
- Bandini, Anna 1984:  
*Sul papiro d'Antinoopolis 15*, «AFLS» 5, 143-160.
- Barigazzi, Adelmo 1955a:  
*Epicarmo e la figura di Ulisse ἤσυχος*, «RhM» 2, 121-135.
- 1955b:  
*Studi menandrei*, «Athenaeum» 33, 267-326.
- 1965a:  
*La formazione spirituale di Menandro*, Torino.
- 1965b:  
*Sul "Sicionio" di Menandro*, «SIFC» 37, 7-84.

- 1970:  
*Sulla nuova e vecchia Samia di Menandro*, «RFIC» 98, 148-171 e 257-273.
- 1972:  
*La scena della cacciata di Criside nella Samia di Menandro*, in AA.VV. 1972, 197-207.
- 1985:  
*Menandro. L'inizio del Misumenos*, «Prometheus» 11, 97-125.
- Barns, John W. B. - Lloyd-Jones, Hugh 1964:  
*A Fragment of New Comedy: P. Antinoop*. 15, «JHS» 84, 21-34 (rist. in Lloyd-Jones 1990, 94-114).
- Barron, John P. - Easterling, Patricia E. 1985:  
*Archilochus*, in Easterling - Kenney 1985, 117-128.
- Barsby, John A. 1993:  
*Problems of Adaptation in the Eunuchus of Terence*, in Niall W. Slater - Bernhard Zimmermann (edd.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Drama 2, Stuttgart, 160-189.
- 2002:  
*Terence and his Greek Models*, in Cesare Questa - Renato Raffaelli (edd.), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino, 251-277.
- Barton, Anne 1990:  
*The Names of Comedy*, Oxford.
- Bastianini, Guido - Casanova, Angelo 2004 (edd.):  
*Menandro. Cent'anni di papiri. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 12-13 giugno 2003*, «Studi e testi di papirologia» 5, Firenze.
- Bathrellou, Eftychia 2014:  
*On Menander Epitrepontes 693-701 and 786-823*, «ZPE» 192, 63-84.
- Battezzato, Luigi 1995:  
*Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa.
- Belardinelli, Anna Maria 1990:  
*Menandro. Scene vuote e legge dei tre attori*, «Dioniso» 55, 45-60.
- 1998:  
*Diodoro*, in Belardinelli - Imperio - Mastromarco - Pellegrino - Totaro 1998, 255-289.
- - Imperio, Olimpia - Mastromarco, Giuseppe - Pellegrino, Matteo - Totaro, Piero (edd.) 1998:  
*Tessere. Frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Bari.
- Berczelly, Laszlo 1988:  
*The Date and Significance of the Menander Mosaics at Mytilene*, «BICS» 35, 119-126.
- Bergk, Theodorus 1838:  
*Commentationum de reliquiis comoediae Atticae antiquae libri duo*, Lipsiae.
- Bernabò Brea, Luigi 1979:  
*Le maschere liparesi della commedia nuova*, «Dioniso» 50, 167-169.
- 1981:  
*Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.
- 2001:  
*Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, con la collaborazione di Madeleine Cavalier, Roma.

- Beroutsos, Demetrios C. 2005:  
*A Commentary on the "Aspis" of Menander, I: lines 1-298*, Göttingen.
- Bers, Victor 1997:  
*Speech in Speech. Studies in Incorporated Oratio Recta in Attic Drama and Oratory*, Lanham.
- Bertelli, Lucio 1999:  
*Gli Acarnesi di Aristofane: commedia della memoria?*, «SemRom» 2, 39-62.
- Bettarini, Luca, 1997:  
*Alceo fr.393 Voigt: il 'maiale' nei proverbi greci*, «RCCM» 39, 19-38.
- Bianco, Orazio 1962:  
*Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità*, Roma.
- Bing, Peter 2002:  
 50. *The 'Alexandrian Erotic Fragment' or 'Maedchens Klage'*, in Vandorpe, Katelijn, *The Bilingual Family Archive of Dryton, His Wife Apollonia and Their Daughter Senmouthis*, Brussel, 381-390.
- Blanchard, Alain 1983:  
*Essai sur la composition des comedies de Ménandre*, Paris.
- 2002:  
*Moschion ὁ κόσμιος et l'interprétation de la Samienne de Ménandre*, «REG» 115, 58-74.
- 2007:  
*La comédie de Ménandre. Politique, éthique, esthétique*, Paris.
- 2014:  
*Reconstructing Menander*, in Fontaine - Scafuoro 2014, 239-257.
- Blume, Horst-Dieter 1974:  
*Menanders Samia. Eine Interpretation*, Darmstadt.
- 1998:  
*Menander*, Darmstadt.
- 2001:  
*Komische Soldaten. Entwicklung und Wandel einer typischen Bühnenfigur in der Antike*, in Bernhard Zimmermann (ed.), *Drama 10: Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart, 175-195.
- 2010:  
*Menander. The Text and its Restoration*, in Petrides - Papaioannou 2010, 14-30.
- 2014a:  
*The Development of the Five-Act Structure*, in Casanova 2014, 121-128.
- 2014b:  
*Money and Love in Menandrian Comedy*, in Sommerstein 2014, 3-10.
- Blundell, John 1980:  
*Menander and the Monologue*, Göttingen.
- Bodei Giglioli, Gabriella 1980:  
*Immagini di una società. Analisi storica dei "Caratteri" di Teofrasto*, «Athenaeum» 58, 73-102.
- 1984:  
*Menandro e la politica della convivenza. La storia attraverso i testi letterari*, Como.

- Böhne, Carl-Georg 1968:  
*Der Bramarbas. Ein Beitrag zur Differenzierung und Bestimmung des Miles-Typus*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Universität zu Köln, Köln.
- Boillat, Michel 1991:  
*De l'Alazon au Miles Gloriosus: la personnalité de Pyrgopolinice*, «MH» 48, 296-309.
- Bonanno, Maria Grazia 1980:  
*Nomi e soprannomi archilochei*, «MH» 37, 65-88.
- Bonfante, G. 1936:  
*Etymologie du mot grec ἀλαζών*, «BSL» 110, 77-78.
- Bonnard, André 1958:  
*Archiloque. Fragments*, texte établi par François Lasserre, traduit et commenté par A. Bonnard, Paris.
- Bonollo, Elena 2019a:  
*Alcune osservazioni sui personaggi del Misoumenos di Menandro*, «Prometheus» 45, 89-103.
- 2019b:  
*La mulieris oratio del papiro Didot (=adesp. com. fr. 1000 K.-A.) come esercizio di scuola. A proposito di un'attribuzione dibattuta*, «ICF» 2017-2018 (2019), 245-266.
- Borgogno, Alberto 1969:  
*Sul "Misoumenos" di Menandro*, «SIFC» 41, 19-55.
- 1970:  
*ΑΣΠΙΣ Η ΕΠΙΚΛΗΡΟΣ*, «RFIC» 98, 274-277.
- 1971:  
*Sul papiro I.F.A.O. inv. 89 verso (Menandro, Misoumenos)*, «RFIC» 99, 410-417.
- 1978:  
*Nuove congetture menandree*, «RFIC» 106, 394-397.
- 1985:  
*Sul frammento comico del P. Oxy. 2826*, «Prometheus» 11, 211-217.
- 1988:  
*Sul nuovissimo Misoumenos di Menandro*, «QUCC» 30, 87-97.
- 2002a:  
*Per un'analisi dell'Aspis di Menandro*, «Maia» 54, 243-258.
- 2002b:  
*Sulla trama della commedia del P. Antinoopolis 15*, «Prometheus» 28, 57-60.
- Bornmann, Fritz 1980:  
*Il prologo del Misoumenos di Menandro*, «A&R» 25, 149-162.
- Bosher, Kathryn 2012 (ed.):  
*Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge.
- Boughner, Daniel C. 1954:  
*The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Westport (CT).
- Bowie, Angus M. 1982:  
*The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «CQ» 32, 27-40.

- 1993:  
*Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- 1997:  
*Thinking with Drinking: Win and the Symposium in Aristophanes*, «JHS» 117, 1-21.
- Bowie, E. L. 1988:  
*Who is Dicaeopolis?*, «JHS» 108, 183-185.
- Breitenbach, Hermannus 1908:  
*De genere quodam titulorum comoediae atticae*, dissertatio, Basileae.
- Brenk, Frederick E. 1987:  
*Heteros tis eimi. On the Language of Menander's Young Lovers*, «ICS» 12, 1, 31-66.
- Brescia, Graziana 2007:  
*Declinazioni plautine del doppio: una proposta di lettura dello Stichus*, «BStudLat» 37, 549-566.
- Brown, Peter G. McC. 1980:  
*The Beginning of the Misoumenos*, «CR» 30, 3-6.
- 1983:  
*Menander's Dramatic Technique and the Law of Athens*, «CQ» 33, 412-420.
- 1987:  
*Masks, Names and Characters in New Comedy*, «Hermes» 115, 181-202.
- 1990a:  
*The Bodmer Codex of Menander and the Endings of Terence's Eunuchus and other Roman Comedies*, in Handley - Hurst 1990, 37-61.
- 1990b:  
*Plots and Prostitutes in Greek New Comedy*, «Papers of the Leeds International Latin Seminar» 6, 241-266.
- 1992:  
*Menander, Fragments 745 and 746 K-T, Menander's Kolax, and Parasites and Flatters in Greek Comedy*, «ZPE» 92, 91-107.
- 1993:  
*Love and Marriage in Greek New Comedy*, «CQ» 43, 184-205.
- 2001:  
*Love and Marriage in Greek New Comedy*, in Segal 2001, 53-64.
- 2003-2004:  
*Soldiers in New Comedy. Insiders and Outsiders*, «LICS» 3.8, 1-16 (<http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/>).
- 2013:  
*Terence and Greek New Comedy*, in Augoustakis - Traill - Thorburn 2013, 17-32.
- Browne, Gerald M. 1974:  
*The End of Menander's Perikeiromene*, «BICS» 21, 43-54.
- Büchner, Karl 1974:  
*Das Theater des Terenz*, Heidelberg.
- Bühler, Winfried 1963:  
*Noch einmal zur Verfasserschaft der PHΣΙΣ des Pap. Didot*, «Hermes» 91, 345-351.
- Buis, Emiliano J. 2014:  
*Law and Greek Comedy*, in Fontaine - Scafuro 2014, 321-339.

- Burnett, Anne P. 1983:  
*Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge (MA).
- Burzacchini, Gabriele 2001-2002:  
*Spunti serio-comici nella lirica greca arcaica*, «Incontri di filologia classica» 1, 191-257.
- Caciagli, Stefano 2016a:  
*Il ciarlatano nell'erudizione*, s. v. "Ciarlatano", in Stefano Caciagli - Cristina Cecchi - Camilla Lietti (edd.), *Lessico del Comico. Le parole della commedia antica tra ricezione antica e riprese contemporanee* (<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/ciarlatano/>).
- 2016b:  
*Il gallo nell'erudizione*, s. v. Gallo, in Stefano Caciagli - Cristina Cecchi - Camilla Lietti (edd.), *Lessico del Comico. Le parole della commedia antica tra ricezione antica e riprese contemporanee* (<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/gallo/>).
- Cagniard, Pierre 1999:  
*Le soldat et l'armée dans le théâtre de Plaute. L'antimilitarisme de Plaute*, «Latomus» 58, 753-779.
- Cannatà Fera 1988:  
*Archiloco homericotatos*, in Salvatore Costanza (ed.), *Poesia epica greca e latina*, Soveria Mannelli (CZ), 55-75.
- 2003:  
*Metateatro e intertestualità. Lo Scudo di Menandro, Elena e Ifigenia Taurica di Euripide*, in Luigi Belloni - Lia de Finis - Gabriella Moretti (edd.), *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento, 117-128.
- Cantarella, Eva 2005:  
*Gender, Sexuality, and Law*, in Gagarin - Cohen 2005, 236-253.
- Carey, Christopher 2013:  
*Rhetoric in the (other) Menander*, in Christos Kremmydas - Kathryn Tempest (edd.), *Hellenistic Oratory. Continuity and Change*, Oxford, 93-107.
- Carpanelli, Francesco 2016:  
*L'Oreste paradigma della produzione euripidea*, «AOFL» 11, 169-208.
- Carrière, Jean Claude 1979:  
*Le carnival et la politique. Une introduction a la comedie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris.
- Cartledge, Paul 1990:  
*Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, Bristol.
- Cartlidge, Ben 2016:  
*Heteroclisys in Menander and the Authorship of P. Ant. 15 (= fr. com. adesp. 1084 K.-A.)*, «ZPE» 199, 17-24.
- Casanova, Angelo 1997:  
*Riflessioni sul P. Mich. 4733 fr. 2 (Menandro, Epitr. 786 ss.)*, in Bärbel Kramer - Wolfgang Luppe - Herwig Maehler - Günther Poethke (edd.), *Akten des 21. Internationalen Papyrologenkongresses. Berlin, 13.-19.8.1995*, I, Stuttgart - Leipzig, 158-162.
- 2007:  
*Uso dell'aposiopesi nella Samia di Menandro*, «Prometheus» 33, 1-16.
- 2013:  
*Sui nuovi frammenti dell'atto IV degli Epitrepontes: note sulla rhesis di Panfile*, «ZPE» 186, 94-99.

- 2014 (ed.):  
*Menandro e l'evoluzione della commedia greca. Atti del Convegno Internazionale di Studi in memoria di Adelmo Barigazzi*, Firenze.
- 2014a:  
*Adelmo Barigazzi e il discorso di Panfile*, in Casanova 2014, 9-23.
- 2014b:  
*A New Mosaic of Menander's Samia (and an Old Relief)*, «Prometheus» 40, 111-114.
- 2014c:  
*Menander and the Peripatos. New Insights into an Old Question*, in Sommerstein 2014, 137-151.
- 2016a:  
*Note sul lessico della rhesis di Panfile (Men., Epitr. 801-835)*, in Tomasz Derda - Adam Łajtar, Jakub Urbanik (edd.), *Proceeding of the 27th International Congress of Papyrology. Warsaw, 29 July - 3 August 2013, I: Literary Papyri: Texts and Studies*, Warsaw, 129-143.
- 2016b:  
*Uno sguardo sul Phasma di Menandro*, in Aldo Setaioli (ed.), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste, 148-157.
- Casolari, Federica 2003:  
*Die Mythentravestie in der griechische Komödie*, Münster.
- Cassio, Albio C. 1978:  
*Arte e artifici di Menandro (Aspis 1-18)*, Enrico Livrea - Aurelio Privitera (edd.), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, I, Roma, 173-185.
- 1985:  
*Two Studies on Epicharmus and His Influence*, «HSPH» 89, 37-51.
- 2002:  
*The Language of Doric Comedy*, in Willi 2002, 51-83.
- Cavallero, Pablo A. 1994:  
*El humorismo de Menandro*, «Dioniso» 64, 83-103.
- Cave, Terence 1990:  
*Recognitis. A Study in Poetics*, Oxford.
- Cerbo, Ester 1989:  
*La scena di riconoscimento in Euripide: dall'amebeo alla monodia*, «QUCC» 33, 39-47.
- 2003:  
*Elementi di drammatizzazione nel Fragmentum Grenfellianum*, in Antonio Martina (ed.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 16-17 ottobre 2001)*, Roma, 101-110.
- Chantraine, Pierre 1963:  
*A propos de Thersite*, «AC» 32, 18-27.
- Charitonidis, Sérafim - Kahil, Lilly - Ginouvès, René 1970:  
*Les mosaïques de la Maison du Ménandre a Mytilène*, Antike Kunst 6, Bern.
- Chiarini, Gioachino 1987:  
*Le strutture della commedia greca a Roma*, «Dioniso» 57, 323-341.



- Christ, Matthew R. 2006:  
*The Bad Citizen in Classical Athens*, Cambridge.
- Christenson, David M. 2013:  
*Eunuchus*, in Augoustakis - Traill - Thorburn 2013, 262-280.
- Chronopoulos, Stylianos - Orth, Christian (edd.) 2015:  
*Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie*, Mainz.
- Cinaglia, Valeria 2014a:  
*Aristotle and Menander on the Ethics of Understanding*, Leiden - Boston.
- 2014b:  
*Menander, Aristotle, Chance and Accidental Ignorance*, in Sommerstein 2014, 152-166.
- Clayman, Dee L. 1987:  
*Sigmatism in Greek Poetry*, «TAPhA» 117, 69-84.
- Cobet, Carel G. 1873<sup>2</sup>:  
*Variae lectiones quibus continentur observationes criticae in scriptores Graecos*, Leiden.
- Cohen, Edward E. 2006:  
*Free and Unfree Sexual World. An Economic Analysis of Athenian Prostitution*, in Christopher A. Faraone - Laura K McClure (edd.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison (Wis.), 95-124.
- Cohn-Haft, Louis 1995:  
*Divorce in Classical Athens*, «JHS» 115, 1-14.
- Colantonio, Maria 1976:  
*Scene notturne nelle commedie di Menandro. Nota al Pap. Oxy. 2826*, «QUCC» 23, 59-64.
- Comentale, Nicola 2017:  
*Hermippos*, *Fragmenta Comica* 6, Heidelberg.
- Compton-Engle, Gwendolyn 2015:  
*Costume in the Comedies of Aristophanes*, New York.
- Condello, Federico 2015:  
*Due note archilochee, e una pseudo-archilochea (fr. 8, n, 33 °°328,9 W.<sup>2</sup>)*, «Eikasmos» 27, 31-56.
- Consonni, Claudio 1996 (ed.):  
*Menandro fra tradizione e innovazione. Atti del convegno nazionale di studi Monza 6-7 maggio 1995*, Milano.
- Constantinides, Elizabeth 1965:  
*The Characters of Greek Middle Comedy*, thesis for the degree of D.Phil., Columbia University (New York).
- Copani, Fabio 2009:  
*La figura di Odisseo da Omero ai drammaturghi del quinto secolo a.C.*, «Stratagemmi» 10, 57-82.
- Copley, Frank O. 1947:  
*Servitium amoris in the Roman Elegists*, «TAPhA» 78, 285-300.
- 1956:  
*Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Madison.
- Corbato, Carlo 1965:  
*Studi menandrei*, Trieste.
- 1972:  
*Nuove note sulla poetica menandrea*, in AA.VV. 1972, 211-219 (rist. in C. Corbato, *Scritti di letteratura greca*, Trieste 1991, 205-213).

- Corcella, Aldo 1993:  
*Erodoto. Le storie, IV: Libro IV. La Scizia e la Liba*, introduzione e commento di A. Corcella, testo critico di Silvio M. Medaglia, traduzione di Augusto Fraschetti, Roma - Milano.
- Cornford, Francis Macdonald 1914:  
*The Origin of Attic Comedy*, London.
- Cortassa, Guido 1998:  
*L'eroe Lamaco: una palinodia di Aristofane*, in Eugenio Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, II, 233-263.
- Cox, Cheryl A. 1998:  
*Household Interests. Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens*, Princeton.
- Csapo, Eric 1997:  
*Mise en scène théâtrale, scène de theater artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur context et leur tradition iconographique*, «Pallas» 47, 165-182.
- 1999:  
*Performance and Iconographic Tradition in the Illustrations of Menander*, «Syllecta classica» 10, 154-188.
- 2000:  
*From Aristophanes to Menander? Genre Transformation in Greek Comedy*, in Mary Depew - Dirk Obbink (edd.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*, Cambridge (MA) - London, 115-133.
- 2010:  
*Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester - Malden (MA), 140-167.
- 2014:  
*The Iconography of Comedy*, in Revermann 2014, 95-127.
- Cudjoe, Richard V. 2006:  
*The Purpose of the «Epidikasia» for an «Epikleros» in Classical Athens*, «Dike» 8, 55-88.
- Cupaiuolo, G 1984:  
*Bibliografia terenziana (1470-1983)*, Napoli.
- Cusset, Christophe 2000:  
*La fille d'à côté: symbolique de l'espace et sens du voisinage dans la Samienne de Ménandre*, «Pallas» 54, 207-228.
- 2003:  
*Ménandre ou la comédie tragique*, Paris.
- 2014:  
*Melancholic Lovers in Menander*, in Sommerstein 2014, 167-179.
- - Lhostis, Nathalie 2014:  
*Usage de l'aparté dans quelques comédie de Ménandre*, in Pascal Paré-Rey (ed.), *L'aparté dans le theatre antique. Un procédé dramatique à redécouvrir*, Paris, 151-180.
- Damon, Cynthia E. M. 1997:  
*The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage*, Ann Arbor.
- Davis, Samantha C. 2016:  
*Mixing the Roman miles: Character Development in Terence's Eunuchus*, thesis for the degree of M.A., The University of New Mexico (Albuquerque).

- De Martino, Ernesto 1975:  
*Morte e pianto nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino (il volume era già stato stampato nel 1958 con il titolo *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, poi modificato per volontà dell'autore).
- De Martino, Francesco - Sommerstein Alan H. 1995 (edd.):  
*Il silenzio delle voci*, II, Bari.
- De Poli, Mattia 2017:  
 Iphigenia among the Taurians 725-901: *A Study on the Recognition Scene in the Attic Tragedy*, in M. De Poli (ed.), *Euripides. Stories, texts and stagecraft*, Padova, 85-100.
- De Sario, Pietro 2017:  
*Ricerche sulla parodia in Aristofane*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia.
- Degani, Enzo (ed.) 1987:  
*Civiltà dei greci. Antologia per il liceo classico, 2: I lirici e Platone*, Scandicci.
- Dedoussi, Christina 1970:  
*The Samia*, in Turner 1970, 157-180.
- Del Corno, Dario 1970a:  
*Prologhi menandrei*, «Acme» 23, 99-108 (rist. in Del Corno 2005, 283-295).
- 1970b:  
*Il nuovo Menandro: "Lo scudo" e "La donna di Samo"*, «A&R» 15, 65-79.
- 1971:  
*Ancora sull'Aspis di Menandro*, «ZPE» 8, 29-32.
- 1974:  
*Die neuen Texte von Menander*, «Eirene» 12, 75-85.
- 1975:  
*Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro*, «SCO» 24, 13-48 (rist. in Del Corno 2005, 297-322).
- 1980:  
*Due note sulla commedia nuova*, «GB» 9, 69-77 (rist. in Del Corno 2005, 379-389).
- 1996:  
*Menandro e il teatro della realtà*, in Consonni 1996, 17-29 (rist. in Del Corno 2005, 351-362).
- 2005:  
*Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*, Napoli.
- Del Corso, Lucio 2014:  
*I figli di Glaucia e i papiri del Serapeo. Tra produzione scritta e identità etnica*, in Daniele Bianconi (ed.), *Storia della scrittura e altre storie*, Roma, 285-336.
- Dickey, Eleanor 1995:  
*Forms of Address and Conversational Language in Aristophanes and Menander*, «Mnemosyne» 48, 257-271.
- 1996:  
*Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian*, Oxford.
- 2010:  
*Forms of Address and Markers of Status*, in Egbert J. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Chichester - Malden, 327-337.

- Dixon, Michael D. 2005:  
*Menander's Perikeiromene and Demetrios Poliorketes*, «CB» 81, 131-143.
- Dobrov, Gregory W. 2010 (ed.):  
*Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden - Boston.
- Dover, Kenneth J. 1972:  
*Aristophanic Comedy*, London.
- 1985:  
*Some Types of Abnormal Word-Order in Attic Comedy*, «CQ» 35, 324-343.
- Drago, Anna Tiziana 1997:  
*Due esempi di intertestualità in Aristeneto*, «Lexis» 15, 173-187.
- Duckworth, George E. 1994<sup>2</sup>:  
*The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, with a foreword and bibliographical appendix by Richard Hunter, Norman (OK) (1952<sup>1</sup>).
- Dugdale, Eric 2017:  
*Of This and That: The recognition Formula in Sophocles' Electra*, «TAPA» 147, 27-52.
- Duncan, Anne 2006:  
*Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge.
- Dunsch, Boris 2001:  
*Plautus Mercator. A Commentary*, thesis for the degree of D.Phil., University of St. Andrews.
- 2014:  
*Lege dura vivont mulieres: Syra's Complaint about the Sexual Double Standard (Plautus Merc. 87-29)*, in Olson 2014, 235-258.
- Durham, Donald B. 1969:  
*The Vocabulary of Menander Considered in its Relation to the Koine*, Amsterdam.
- Dutsch, Dorota M. 2000:  
*Boundless Nature: The Construction of Female Speech in Plautus*, thesis for the degree of D.Phil., McGill University Montreal.
- 2008:  
*Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*, Oxford.
- - Konstan, David 2013:  
*Women's Emotions in New Comedy*, in Dana LaCourse Munteanu (ed.), *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, London New Delhi New York Sydney, 57-88.
- Dworacki, Sylwester 1973:  
*The Prologues in the Comedies of Menander*, «Eos» 61, 33-47.
- 1978:  
*Anagnorismos in Greek Drama*, «Eos» 66, 41-54.
- Easterling, Patricia E. - Knox, Bernhard M. W. 1985 (edd.):  
*The Cambridge History of Classical Literature, I: Greek Literature*, Cambridge.
- Easterling, Patricia E. 1995:  
*Menander: Loss and Survival. Ζώεις εἰς αἰῶνα (AP 9.187)*, in Griffiths 1995, 153-160.
- Edmunds, Lowell 1980:  
*Aristophanes' Acharnians*, in Henderson 1980, 1-41.

- English, Mary C. 2007:  
*Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in Acharnians*, «CW» 100, 199-227.
- Ercolani, Andrea 2002 (ed.):  
*Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Drama 11, Stuttgart - Weimar.
- 2002:  
*Sprechende Namen und politische Funktion der Verspottung am Beispiel der Acharner*, in Ercolani 2002, 225-254.
- Erdmann, W 1934:  
*Die Ehe im alten Griechenland*, München.
- Esposito, Elena 2004:  
*Il lamento dell'esclusa (in margine alla protagonista del Grenfellianum)*, «Prometheus» 30, 235-245.
- Fantham, Elaine 1975:  
*Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy*, «Phoenix», 44-77.
- 1984:  
*Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire*, «TAPhA» 114, 299-309.
- 1986:  
*ZHAOTYPIA: A Brief Excursion into Sex, Violence, and Literary History*, «Phoenix» 40, 45-57.
- Fantuzzi, Marco - Hunter, Richard 2002:  
*Muse e modelli*, Roma - Bari.
- 2005:  
*Tradition and Innovation*, Cambridge.
- Farmer, Matthew C. 2017:  
*Tragedy on the Comic Stage*, Oxford.
- Favi, Federico 2017:  
*Lo 'Οδυσσεὺς ἀπτόμολος di Epicarmo*, «ZPE» 201, 17-31.
- 2018:  
*L'identità del Σικυώνιος in Men. Sic. 13*, «ZPE» 208, 75-82.
- 2019:  
*Note critico-testuali ai Sicioni*, «Prometheus» 45, 79-88.
- Feltovich, Anne C. 2011:  
*Women's Social Bonds in Greek and Roman Comedy*, dissertation for the degree of D.Phil., University of Cincinnati.
- Feneron, John S. 1974:  
*Some Elements of Menander's Style*, «BICS» 21, 81-95.
- Ferrari, Franco 1996:  
*La maschera negata: riflessioni sui personaggi di Menandro*, «SCO» 46, 219-251.
- 1998:  
*Menandrea*, «ZPE» 121, 50.
- 2004:  
*Papiri e mosaici. Tradizione testuale e iconografica in alcune scene di Menandro*, in Bastianini - Casanova 2004, 127-149.

- 2014:  
*Nell'officina di Menandro: idioletto femminile e marginalità sociale*, in Casanova 2014, 159-171.
- Ferrero, Maria Giovanna 1976:  
*L'asindeto in Menandro*, «Dioniso» 47, 82-106.
- Finglass, Patrick J. 2017:  
*Euripides' Oedipus: A Response to Liapis*, «TAPA» 147, 1-26.
- Fisher, N. R. E. 1993:  
*Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «G&R» 40, 31-47.
- Fitton, J. W. 1977:  
*Menander and Euripides: Theme and Treatment (1956)*, Pegasus 20, 9-15.
- Flury, Peter 1968:  
*Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg.
- Fögen, Thorsten 2007:  
*Splendeurs et misères des courtisanes: Zur Charakterzeichnung in den Hetärenbriefen Alkiphrons*, «WJA» 31, 181-205.
- Foley, Helene P. 1982:  
*The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «CP» 77, 1-21.
- 1988:  
*Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «JHS» 108, 33-47.
- Fontaine, Michael 2014a:  
*The Reception of Greek Comedy in Rome*, in Revermann 2014, 404-423.
- 2014b:  
*Dynamics of Appropriation in Roman Comedy: Menander's Kolax in Three Roman Receptions (Naevius, Plautus and Terence's Eunuchus)*, in Olson 2014, 180-202.
- 2014c:  
*The Terentian Reformation From Menander to Alexandria*, in Fontaine - Scafuro 2014, 538-554.
- - Scafuro, Adele C. 2014 (edd.):  
*The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford.
- 2015:  
*Von Athen Rom: Von der griechischen zur römischen Komödie*, in Stylianos Chronopoulos - Christina Orth (edd.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie. Fragmentary History of Greek Comedy*, Heidelberg, 250-277.
- Forrest, W. G. 1963:  
*Aristophanes' Acharnians*, «Phoenix» 17, 1-12.
- Fortenbaugh, William W. 1974:  
*Menander's Perikeiromene: Misfortune, Vehemence, and Polemon*, «Phoenix» 28, 430-433.
- 1975:  
*Die Charaktere Theophrasts. Verhaltensregelmäßigkeiten und aristotelische Laster*, «RhM» 118, 245-260.
- 1981:  
*Theophrast über den komischen Charakter*, «RhM» 124, 62-82.

- 2003:  
*The Characters of Theophrastus. Behavioral Regularities and Aristotelian Vices*, in W. Fortenbaugh (ed.), *Theophrastean Studies*, Stuttgart, 131-145.
- Fossataro Paolo 1915:  
*Gli Epitrepontes di Menandro e l'Heccyra terenziana*, «Athenaeum» 3, 305-318.
- Fountoulakis, Andreas 2008:  
*A Note on Menander, Samia 98-101a*, «Mnemosyne» 61, 467-476.
- 2009:  
*Going beyond the Athenian Polis: A Reappraisal of Menander*, *Samia* 96-118, QUCC 93, 97-117.
- Foxhall, Lin 1989:  
*Household, Gender and Property in Classical Athens*, «CQ» 39, 22-44.
- Fränkel, Eduard 1922:  
*Plautinisches in Plautus*, Berlin.
- Fränkel, Hermann 1962<sup>2</sup>:  
*Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, München.
- Franco, Carlo 1986:  
*I "Persiani" secondo Aristofane*, «Orpheus» 7, 112-114.
- Frangoulidis, Stravos A. 1994a:  
*The Soldier as a Storyteller in Terence's Eunuchus*, «Mnemosyne» 47, 586-595.
- 1994b:  
*Palaestrio as Playwright: Plautus, Miles Gloriosus 209-212*, in Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, VII, Bruxelles, 72-86.
- Friedrich, Wolf H. 1953:  
*Euripides und Diphilos, Zetemata* 5, München.
- Frost, K. B. 1988:  
*Exits and Entrances in Menander*, Oxford.
- Funke, Melissa 2015:  
*The Menandrian World of Alciphron's Letters*, in C. W. Marshall - Tom Hawkins (edd.), *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London, 223-238.
- Furley, D. J. 1953:  
*The Purpose of Theophrastus' Characters*, «SO» 30, 56-60.
- Furley, William D. 2007:  
*Verstehen und Missverstehen im menschlichen Miteinander: ein Leitmotiv bei Menander*, in Hans-Ulrich Rügger (ed.), *Erinnern und Verstehen. Kleine Zusammenkunft zum Jahr der Geisteswissenschaften, Quo vadis universitas?* 9, Zürich, 29-41.
- 2013:  
*Pamphile Regains Her Voice: on the Newly Published Fragments of Menander's Epitrepontes*, «ZPE» 185, 82-90.
- 2014a:  
*Revisiting Some Questions in the Text of Epitrepontes*, in Casanova 2014, 25-39.

- 2014b:  
*Widening Horizons and the Blind Spot in New Comedy*, «CEA» 51, 155-181 (citato secondo i numeri di pagina della versione online in <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/795>).
- 2014c:  
*Aspects of Recognition in Perikeiromene and Other Plays*, in Sommerstein 2014, 106-115.
- 2015:  
*Textual Notes on Menander's Misoumenos, Taking in the Most Recently Published Fragments*, «ZPE» 196, 44-48.
- 2016:  
*More New Fragments of Menander's Epitrepontes: C. Römer*, *ZPE* 196, 2015, 49-54, «ZPE» 198, 19-21.
- 2017:  
 rec. a Blanchard 2016, *BMRC*.
- Gagarin, Michael - Cohen, David (edd.) 2005:  
*The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge.
- Gainsford, Peter 2003:  
*Formal Analysis of Recognition Scenes in the Odyssey*, «JHS» 123, 41-59.
- Gaiser, Konrad 1967a:  
*Menander und der Peripatos*, «Antike und Abendland» 13, 8-40.
- 1967b:  
*Eine neu Erschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung*, «Poetica» 1, 436-461 (rist. in Lefèvre 1973, 205-248).
- Garzya, Antonio 1961:  
*Varia philologa IV*, «BPEC» 9, 41-45.
- Gatzert, Karl 1913:  
*De nova comoedia quaestiones onomatologicae*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Ludwigs-Universität zu Giessen, Giessen.
- Gauthier, René-Antoine 1951:  
*Magnanimité. L'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, Paris.
- Geißler, Paul 1969<sup>2</sup>:  
*Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin (1925<sup>1</sup>).
- Gelhaus, Hermann 1972:  
*Die Prologe des Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren von der inventio und dispositio*, Heidelberg.
- Gelli, Emiliano 2014:  
*Tracce di onomastì komodèin dalla Commedia di Mezzo a Menandro*, in Casanova 2014, 63-81.
- Gentili, Bruno - Lomiento, Liana 2003:  
*Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, 285-260.
- Germany, Robert 2016:  
*Mimetic Contagion. Art and Artifice in Terence's Eunuch*, Oxford.
- Giacomoni, Agnese 1998:  
*Dike e adikia nel monologo di Trasonide (Menandro, Misum. P.Oxy. 3967)*, «QUCC» 58, 91-109.



- 2000:  
*La "díke" di Medea e la "díke" di Trasonide*, in Bruno Gentili - Franca Perusino (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, 101-108.
- Giangrande, Giuseppe 1983:  
*The Prologue of Menander's Misoumenos*, «Anagennesis» 3, 179-186.
- 1987:  
*Trasonide e la notte nel Misoumenos*, «SicGymn» 40, 3-5.
- Gigante, Marcello 1971:  
*Menandro e il Peripato*, in Robert B. Palmer - Robert Hamerton-Kelly (edd.), *Philomathes. Studies and Essays in the Humanities in Memory of Philip Merlan*, The Hague, 461-484.
- Gil, Luis 1974a:  
*Comedia ática y sociedad ateniense. I Consideraciones generales en torno a la comedia media y nueva*, «EClás» 18, 61-82.
- 1974b:  
*Comedia ática y sociedad ateniense. II Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva*, «EClás» 18, 151-186.
- 1975:  
*Comedia ática y sociedad ateniense. III Los profesionales del amor en la comedia media y nueva*, «EClás» 19, 59-88.
- 1981-1983:  
*El 'alazón' y sus variants*, «EClás» 86, 39-57.
- Gilmartin, Kristine 1975-1976:  
*The Thraso-Gnatho Subplot in Terence's Eunuchus*, «CW» 69, 263-267.
- Gilula, Dwora 1987:  
*Menander's Comedies Best with Dessert and Wine (Plut. Mor. 712e)*, «Athenaeum» 65, 511-516.
- Gkaras, Christophoros 2008:  
*Hermippos: Die Fragmente. Ein Kommentar*, inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg.
- Goldberg, Donna F. 1996:  
*Studies in the Language of Menander*, thesis for the degree of D.Phil., St. John College (Oxford).
- Goldberg, Sander M. 1980:  
*The Making of Menander's Comedy*, London.
- 1986:  
*Understanding Terence*, Princeton.
- Goldhill, Simon 1991:  
*The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
- Gomme, Arnold W. - Sandbach, Francis H. 1973:  
*Menander. A Commentary*, Oxford.
- Gould, John 1980:  
*Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, «JHS» 100, 38-59.
- Gowers, Emily 2004:  
*The Plot Thickens: Hidden Outlines in Terence's Prologues*, «Ramus» 33, 150-172.

- Granhholm, Patrik 2012:  
*Alciphron. Letters of the Courtesans*, edited with introduction, translation and commentary by P. Granhholm, Uppsala.
- Green, J. Richard 1994:  
*Theatre in Ancient Greek Society*, London - New York.
- 2010:  
*The Material Evidence*, in Dobrov 2010, 71-102.
- Griffith, Mark 2013:  
*Aristophanes' Frogs*, Oxford.
- Griffiths, Alan 1995 (ed.):  
*Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London.
- Grimal, Pierre 1968:  
*Le Miles Gloriosus et la vieillesse de Philémon*, «REL» 46, 129-144.
- Gronewald, Michael 1989:  
*Zum Misumenos-Prolog*, «ZPE» 78, 35-39.
- Groton, Anne H. 1982:  
*A Commentary on Menander's Aspis 1-163*, dissertation for the degree of D.Phil., University of Michigan.
- 1987:  
*Anger in Menander's Samia*, «AJPh» 108, 437-443.
- Gruen, Stephan W. 1991:  
*The Role of the Courtesan in Menander and Terence*, dissertation for the degree of D.Phil., University of California, Berkeley.
- Guida, Augusto 1974:  
*Note sul "Sicionio" di Menandro*, «SIFC» 46, 211-234.
- 2007:  
*Da Menandro a Eliano attraverso Terenzio. Personaggi comici fra corrottele e interferenze linguistiche*, «Eikasmos» 18, 325-341.
- Gutzwiller, Kathryn 2000:  
*The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, «ClAnt» 19, 102-137.
- 2012:  
*All in the Family. Forgiveness and Reconciliation in New Comedy*, in Charles L. Griswold - David Konstan (edd.), *Ancient Forgiveness. Classical, Judaic, and Christian*, Cambridge, 48-75.
- - Çelic, Ömer 2012:  
*New Menander Mosaics from Antioch*, «AJA» 116, 573-623.
- Guzzo, Augusto 1978:  
*Caratterologia e visione della vita in Menandro*, «Filosofia» 29, 35-50.
- Haegemans, Karen 2001:  
*Character Drawing in Menander's Dyskolos: Misanthropy and Philanthropy*, *Mnemosyne* 54, 675-696.
- Haley, Herman W. 1890:  
*The Social and Domestic Position of Women in Aristophanes*, «HSCPh» 1, 159-186.
- Halliwell, Stephen 1984:  
*Aristophanic Satire*, «The Yearbook of English Studies» 14, 6-20.

- 1993:  
*Comedy and Publicity in the Society of the Polis*, in Sommerstein - Halliwell - Henderson - Zimmermann 1993, 321-340.
- 2007:  
*What is there to laugh about in Menander?*, «Dioniso» 6, 198-213 (rist. ampliato in Halliwell 2008, 388-428).
- 2008:  
*Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.
- 2014:  
*Laughter*, in Revermann 2014, 189-205.
- Handley, Eric W. 1965b:  
*Notes on the Sikyonios of Menander*, «BICS» 12, 38-62.
- 1970a:  
*The Conventions of the Comic Stage and Their Exploitation by Menander*, in Turner 1970, 1-43 (rist. in Segal 2001, 27-41).
- 1970b:  
*The Prologue to Menander's Misoumenos*, «ZPE» 6, 97-98.
- 1985:  
*Comedy*, in Easterling - Knox 1985, 355-425.
- 1987:  
*Acts and Scenes in the Comedy of Menander*, «Dioniso» 57, 299-311.
- - Hurst, André. 1990 (edd.):  
*Relire Ménandre*, Genève.
- 2002:  
*Acting, Action and Words in New Comedy*, in Patricia E. Easterling - Edith Hall (edd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 165-188.
- 2006:  
*Dialogue with the Night (Pant 1.15 = PCG VIII 1084)*, «ZPE» 155, 23-25.
- 2011:  
*The Rediscovery of Menander*, in Obbink - Rutherford 2011, 138-159.
- Hanink, Johanna 2014:  
*Crossing Genres: Comedy, Tragedy and Satyr Play*, in Fontaine - Scafuro 2014, 258-277.
- Hanson, John A. 1965:  
*The Glorious Military*, in Thomas A. Dorey - Donald R. Dudley (edd.), *Roman Drama*, London, 31-85.
- Harder, Richard 1952:  
*Zwei Zeilen von Archilochos*, «Hermes» 80, 381-384.
- Harriott, Rosemary 1979:  
*Acharnians 1095-1142: Words and Actions*, «BICS» 26, 95-98.
- Harrison, Alick R. W. 1968:  
*The Law of Athens, I: The Family and Property*, Oxford.
- Harvey, David 2000:  
*Response: The Context of Hermippus fr. 57*, in Harvey - Wilkins 2000, 280-284.

- - Wilkins, John (edd.) 2000:  
*The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London.
- Heap, Angela M. 1998a:  
*People in Menander: Social Norms and Characterization*, thesis for the degree of M.Phil., University College London.
- Henderson, Jeffrey (ed.) 1980:  
*Aristophanes: Essays in Interpretation*, Yale Classical Studies 26, New York - Cambridge.
- 1991<sup>2</sup>:  
*The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York - Oxford (1975<sup>1</sup>).
- 1993:  
*Comic Hero versus Politica Élite*, in Sommerstein - Halliwell - Henderson - Zimmermann 1993, 307-319.
- Henry, Madeleine M. 1985:  
*Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt 1985.
- 1987:  
*Ethos, Mythos, Praxis: Women in Menander's Comedy*, in Marilyn Skinner (ed.), *Rescuing Creusa. New Methodological Approaches to Women in Antiquity*, Lubbock, Texas, 141-150.
- Henry, W. B. 2015:  
*Notes on Menander's Colax and Sicyonius*, «ZPE» 196, 55-62.
- Hilgar, Marie-France 1982:  
*Mythomanie dramatique: Le Capitain matamore*, «The French Review» 56, 250-256.
- Höschele, Regina 2014:  
*Greek Comedy, the Novel, and Epistolography*, in Fontaine - Scafuoro 2014, 735-752.
- 2017:  
*Grenfell Erotic Fragment*, in David Sider (ed.), *Hellenistic Poetry. A Selection*, Ann Arbor, 24-32.
- Hoffmann, Walter 1961:  
*Eigennamen als Mittel der Charaktergestaltung im „Miles gloriosus“*, «Das Altertum» 7, 24-32.
- 1971:  
*Der Bramarbas in der griechisch-römischen Komödie*, «Eos» 59, 271-280.
- - Wartenberg, Günther 1973:  
*Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin.
- Hollmann, Elisabeth 2016:  
*Die plautinischen Prologe und ihre Funktion. Zur Konstruktion von Spannung und Komik in en Komödien des Plautus*, Berlin.
- Holmes, Lorna Marie 1990:  
*Character Naming in Aristophanes*, thesis for the degree of D.Phil., Harvard University (Cambridge MA).
- Holzberg, Niklas 1974:  
*Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Nürnberg.
- Horrocks, Geoffrey 2010<sup>2</sup>:  
*Greek. A History of the Language and its Speakers*, Chichester (1997<sup>1</sup>).
- Hughes, Alan 2012:  
*Performing Greek Comedy*, Cambridge.

- Hunter, Richard L. 1981:  
*The 'Aulularia' of Plautus and its Greek Original*, «PCPhS» 27, 37-49 (rist. in R. Hunter, *On Coming After. Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*, I: *Hellenistic Poetry and its Reception*, Berlin - New York 2008, 612-626).
- 1983:  
*Eubulus. The Fragments*, Cambridge.
- 1985:  
*The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge.
- 2014:  
*Attic Comedy in the Rhetorical and Moralising Traditions*, in Revermann 2014, 373-386.
- Hurst, André 1990:  
*Ménandre et la tragédie*, in Handley - Hurst. 1990, 93-122 (rist. in A. Hurst, *Dans les marges de Ménandre*, Genève 2015, 73-103).
- Imperio, Olimpia 2004:  
*Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari.
- Ireland, Stanley 1981:  
*Prologues Structure and Sentences in Menander*, «Hermes» 109, 178-188.
- 2010b:  
*New Comedy*, in Dobrov 2010, 333-396.
- Iversen, Paul A. 1998:  
*Menander and the Subversion of Tragedy*, dissertation for the degree of D.Phil., The Ohio State University.
- Jachmann, Günther 1921:  
*Der Eunuchus des Terenz*, Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, 68-88.
- Jacques, Jean-Marie 1974:  
*Le début du Misouménos et les prologues de Ménandre*, in Reinhardt - Sallmann 1974, 71-79.
- Jaeger, Werner 1954:  
*Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, I, Berlin.
- Jensen, Christian 1927:  
*Menanderstudien*, «RhM» 76, 1-13.
- Jobst, Werner 1972:  
*Griechische Wandinschriften aus dem Hanghaus II in Ephesos*, «WS» 85, 235-245.
- Jouanno, Corinne 2012:  
*Images comiques d'Ulysse, d'Épicharme à Plaute*, «LEC» 80, 247-282.
- Just, Roger 1989:  
*Women in Athenian Law and Life*, London - New York.
- Kahil, Lilly 1970:  
*Remarques sur l'iconographie des pièces de Ménandre*, in Turner 1970, 229-254.
- Kaimio, Maarit 1988:  
*Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki.
- Kamerbeek, Jan C. 1966:  
 rec. a Turner 1965, «Mnemosyne» 19, 298-300.

- Kanavou, Nicoletta 2011:  
*Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin - New York.
- Kapparis, Konstantinos A. 2019:  
*Athenian Law and Society*, London - New York.
- Karabelias, Evangelos 1975:  
*L'épiclérat dans la comédie nouvelle et dans les sources latines*, in Hans J. Wolff (ed.), *Symposion 1971. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, Köln - Wien, 215-254.
- 2002<sup>2</sup>:  
*L'épiclérat attique*, Athènes.
- Karavas, Orestis - Vix, Jean-Luc 2014:  
*On the Reception of Menander in the Imperial Period*, in Sommerstein 2014, 183-198.
- Karnezis, John E. 1972:  
*The Epikleros (heiress): A Contribution to the Interpretation of the Attic Orator and to the Study of the Private Life of Classical Athens*, Athens.
- 1977:  
*Misrepresentation of Attic Law in Menander's Aspis*, «Platon» 29, 152-155.
- Kassel, Rudolf 1958:  
*Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*, Zetemata 18, München.
- 1965b:  
*Menander Sikyonier*, «Eranos» 63, 1-21.
- 1991:  
*Kleine Schriften*, herausgegeben von Heinz-Gunther Nesselrath, Berlin - New York.
- Katsouris, Andreas G. 1975a:  
*Linguistic and Stylistic Characterization. Tragedy and Menander*, Ioannina.
- 1975b:  
*Tragic Patterns in Menander*, Athens.
- 1976:  
*The Suicide Motif in Ancient Drama*, «Dioniso» 47, 5-36.
- 1980:  
*“Ο ΚΟΙΝΟΣ ΕΧΘΡΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ” - Menander*, *Misoumenos* 234, «Dioniso» 51, 237-245.
- 1985:  
*Menander's Misoumenos: Problems of Interpretation*, «ΔΟΔΩΝΗ» 14, 205-229.
- 1995:  
*Menander Bibliography*, Thessalonike.
- 2004:  
*Menandri concordantiae*, Hildesheim - Zürich - New York.
- 2014:  
*Methods of Humanization and Sympathy Especially in Reference to Traditional Odd Characters*, in Casanova 2014, 277-290.
- Kerkhof, Rainer 2001:  
*Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, München - Leipzig.

- Ketterer, Robert C. 1991:  
*Lamachus and Xerxes in the Exodos of Acharnians*, «GRBS» 32, 51-60.
- Keuls, Eva C. 1973:  
*The Samia of Menander. An Interpretation of Its Plot and Theme*, «ZPE» 10, 1-12.
- Kiritsi, Stavroula 2013:  
*Erôs in Menander: Three Studies in Male Character*, in Ed Sanders (ed.), *Eros and the Polis. Love in Context*, BICS Suppl. 119, London, 85-100.
- 2017:  
*Menandrian Characters in Context: Menander's Characters in the fourth century BC and their reception in Modern Greek Theatre*, PhD in Classics, Royal Holloway, University of London.
- Kirk, Geoffrey S. 1985:  
*The Iliad: A Commentary, I: Books 1-4*, Cambridge.
- Kirkwood, Gordon M. 1974:  
*Early Greek Monody. The History of a Poetic Type*, Ithaca - London.
- Klaus, Karl 1936:  
*Die Adjektiva bei Menander*, Leipzig.
- Knoche, Ulrich 1935:  
*Magnitudo animi. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung eines Römischen Wertgedankens*, Leipzig (rist. In U. Knoche, *Vom Selbstverständnis der Römer*, Gymnasium Beihefte 2, Heidelberg 1962, 31-97).
- Koenen, Ludwig 1970:  
*Nachtrag zum Misumenos-Prolog und einigen anderen Papyri*, «ZPE» 6, 283-285.
- Körte, Alfred 1905:  
*Inchriftliches zur Geschichte der attischen Komödie*, «RhM» 60, 425-447.
- Konstan, David 1986:  
*Love in Terence's Eunuch: The Origins of Erotic Subjectivity*, «AJPh» 107, 369-393.
- 1987:  
*Between Courtesan and Wife: Menander's Perikeiromene*, «Phoenix» 41, 122-139.
- 1993:  
*The Young Concubine in Menandrian Comedy*, in Scodel 1993, 139-160.
- 1994:  
*Premarital Sex, Illegitimacy, and male Anxidity in Menander and Athens*, in Alan Boegehold - Adele Scafuro (edd.), *Athenian Identity and Civic Ideology*, Baltimore, 217-235.
- 1995:  
*Greek Comedy and Ideology*, Oxford - New York.
- 2005:  
*Die Entdeckung der Eifersucht*, «A& A» 51, 1-12.
- 2010:  
*Menander and Cultural Studies*, in Petrides - Papaioannou 2010, 31-50.
- 2013:  
*Menander's Slaves: The Banality of Violence*, in Akrigg - Tordoff 2013, 144-158.
- 2014:  
*Crossing Conceptual Worlds: Greek Comedy and Philosophy*, in Fontaine - Scafuro 2014, 278-294.

Konstantakos, Ioannis M. 2000:

*A Commentary on the Fragments of Eight Plays of Antiphanes*, dissertation for the degree of D.Phil., University of Cambridge.

----- 2002:

*Towards a Literary History of Comic Love*, «C&M» 53, 141-171.

----- 2005:

*Aspects of the Figure of the ΑΓΡΟΙΚΟΣ in Ancient Comedy*, «RhM» 148, 1-26.

----- 2011a:

*Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century*, «Logeion» 1, 145-183.

----- 2011b:

*Ephippos' Geryones: A Comedy between Myth and Folktale*, «AAntHung» 51, 223-246.

----- 2014:

*Aristophanes, Comic Fantasy and Political Satire in the Fourth Century B.C.*, Seminars on Greek Literature and Culture, European Cultural Centre of Delphi, July 2014 (<http://uoa.academia.edu/IoannisKonstantakos/Talks>).

----- 2015a:

*On the Early History of the Braggart Soldier. Part One: Archilochus and Epicharmus*, «Logeion» 5, 41-84.

----- 2015b:

*Tendencies and Variety in Middle Comedy*, in Chronopoulos - Orth 2015, 159-198.

----- 2016:

*On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type*, «Logeion» 6, 112-163.

----- 2017:

*Divided Audiences and how to win them over: The Case of Aristophanes' Acharnians*, International Conference "The rhetoric of (dis)unity. Community and division in Greco-Roman prose and poetry", University of Athens, 23-24 November 2017.

Kornarou, Eleni 2007:

*Aristophanes and Tragic Lamentation: The Case of Acharnians 1069-142 and 1174-234*, «Mnemosyne» 60, 550-564.

----- 1908:

*Zwei neue Blätter der Perikeiromene*, «Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaft zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse» 60, 145-175.

----- 1921:

*Komödie (griechische)*, RE XI 1, coll. 1207-1275.

----- 1931:

*Menandros* 9), RE XV 1, coll. 707-761.

Kraus, Walther 1971:

*Zu Menanders Misumenos*, «RhM» 114, 1-27 e 285-286.

Krauss, Amanda N. 2004:

*Untaming the Shrew: Marriage, Morality and Plautine Comedy*, thesis for the degree of D.Phil., University of Texas at Austin.



- Krieter-Spiro, Martha 1997:  
*Sklassen, Köche und Hetären. Das Dienstpersonal bei Menander. Stellung, Rolle, Komik und Sprache*, Stuttgart - Leipzig.
- Kurke, Leslie 1997:  
*Inventing the Hetaira: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece*, «CA» 16, 106-150.
- Lacey, Walter K. 1968:  
*The Family in Classical Greece*, Ithaca (NY).
- Lamagna, Mario 1998b:  
*Dialogo riportato in Menandro*, in Elsa García Novo - M. Ignacio Rodríguez Alfageme (edd.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid, 289-302.
- 2004:  
*Note critiche ed esegetiche alle scene del Misumenos*, in Bastianini - Casanova 2004, 185-203.
- 2014a:  
*La bottega dell'orologiaio. Scene a tre personaggi in Menandro*, in Casanova 2014, 105-120.
- 2014b:  
*Military Culture and Menander*, in Sommerstein 2014, 58-71.
- Lampignano, Alberto 1971-1974:  
*Il movimento scenico all'inizio dell'«Aspis» di Menandro*, «Dioniso» 45, 601-607.
- Landfester, Manfred 1977:  
*Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin - New York.
- Lanowski, Jerzy 1965:  
*KENH TPAΓΩΔΙΑ (Menander on Tragedy)*, «Eos» 55, 245-253.
- Lanza, Diego 1996:  
*Menandro sulla scena*, in Consonni 1996, 41-49.
- Lape, Susan 2004:  
*Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture and the Hellenistic City*, Princeton.
- 2006:  
*The Poetics of the Komos-Chorus in Menander's Comedy*, «AJPh» 127, 89-109.
- 2010a:  
*Menander's Comedy*, in James J. Clauss - Martine Cuypers (edd.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden - Oxford - Chichester, 282-296.
- 2010b:  
*Gender in Menander's Comedy*, in Petrides - Papaioannou 2010, 51-78.
- - Moreno, Alfonso 2014:  
*Comedy and the Social Historian*, in Revermann 2014, 336-69.
- Lattarulo, Salvatore 1992-1993:  
*Menandro, Aspis 1-18a: un caso di Zutrittsmonolog?*, «ALFB» 35-36, 271-287.
- Lauriola, Rosanna 2010:  
*Aristofane serio-comico. Paideia e geloion, Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa.
- Lavelle, Brian M. 2008:  
*The Servant of Enyalios*, in AA.VV., *Paros II. Archilochos and His Age*, Athens, 145-160.

- Le Guen, Brigitte 2014:  
*The Diffusion of Comedy from the Age of Alexander to the Beginning of the Roman Empire*, in Fontaine - Scafuro 2014, 359-377.
- Leach, Eleanor Winsor 1979:  
*The Soldier and Society: Plautus' Miles Gloriosus as Popular Drama*, «Rivista di studi classici» 27, 185-209.
- Leaf, Walter 1902<sup>2</sup>:  
*The Iliad*, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes and appendices by W. Leaf, II: *Books XIII-XXIV*, London.
- Lefèvre, Eckard 1973 (ed.):  
*Die römische Komödie. Plautus und Terenz*, Darmstadt.
- 1979:  
*Menander*, in Gustav Adolf Seeck (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 307-353.
- 1995:  
*Plautus und Philemon*, Tübingen.
- 1999:  
*Terenz' und Apollodors Hecyra*, München.
- 2003:  
*Terenz' und Menaders Eunuchus*, München.
- Legrand, Philippe-Ernest 1907:  
*Les dialogues des courtisanes comparés avec la comédie*, «REG» 20, 176-231.
- 1908:  
*Les dialogues des courtisanes comparés avec la comédie (Suite)*, «REG» 21, 39-79.
- 1917:  
*The New Greek Comedy*, translated by James Loeb, with an introduction by John Williams White, London - New York.
- Legras, Bernard 2011  
*Les reclus grecs du Sarapieion de Memphis. Une enquête sur l'hellenisme égyptien*, Leuven.
- Lelli, Emanuele 2006:  
*Volpe e leone. Il proverbio nella poesia greca (Alceo, Cratino, Callimaco)*, Roma.
- 2007:  
*Paroemiographicum Menandreum (Mis. 303)*, «ZPE» 159, 28.
- Leo, Friedrich 1908:  
*Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römanischen Poetik*, Berlin.
- 1912<sup>2</sup>:  
*Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin.
- Lesky, Albin 1971<sup>3</sup>:  
*Geschichte der griechischen Literatur*, Bern - München.
- Laurini, Luigi 1994:  
*Echi euripidei in Menandro*, «Lexis» 12, 87-95.
- 2006:  
*Strategie del comico: proverbi in Menandro*, in Mureddu - Nieddu 2006, 299-309.

- Levin, Richard 1967:  
*The Double Plots of Terence*, «CJ» 62, 301-305.
- Lewis, Naphtali 1982:  
*Aphairesis in Athenian Law and Custom*, in Hans Julius Wolff (ed.), *Symposion 1977. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte (Chantilly, 1.-4. Juni 1977)*, Köln - Wien, 161-178.
- Lind, Hermann 1990:  
*Der Gerber Kleon in den "Rittern" des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt am Main - Bern - New York - Paris.
- Lloyd-Jones, Hugh 1966:  
*Menander's Sikyonios*, «GRBS» 7, 131-157 (rist. in Lloyd-Jones 1990, 53-76).
- 1971:  
*Menander's Aspis*, «GRBS» 12, 175-195 (rist. in Lloyd-Jones 1990, 7-25).
- 1971-1974:  
*Qualche considerazione a proposito dell'"Aspis" di Menandro*, «Dioniso» 45, 251-260.
- 1973:  
*Terentian Technique in the Adelphi and the Eunuchus*, «CQ» 23, 279-284 (rist. in Lloyd-Jones 1990, 87-93).
- 1974:  
*Notes on Menander's Perikeiromene*, «ZPE» 15, 209-213 (rist. in Lloyd-Jones 1990, 26-30).
- 1975:  
*Females of the Species. Semonides on Women*, London.
- 1987:  
*The Structure of Menander's Comedies*, «Dioniso» 57, 313-321.
- 1990:  
*Greek Comedy, Hellenistic Literature, Greek Religion, and Miscellanea. The Academic Papers of Sir H. Lloyd-Jones*, Oxford.
- Lombard, Daniel B. 1971:  
*New Values in Traditional Forms. A Study in Menander's "Aspis"*, «AC» 14, 123-145.
- Loroux, Nicole 1981:  
*Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris.
- 1985:  
*Façons tragiques de tuer une femme*, Paris.
- 1991a:  
*Aristophane et les femmes d'Athènes: réalité, fiction, théâtre*, «Mètis» 6, 119-130.
- 1991b:  
*Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre*, in J. M. Bremer - Eric W. Handley (edd.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions par E. Degani, T. Gelzer, E. W. Handley, J. M. Bremer, K. J. Dover, N. Loroux, B. Zimmermann*, Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt 38, Genève, 203-244.
- Loscalzo, Donato 1997:  
*Lo scudo di Archiloco (fr. 5 West = 8 Tarditi)*, «RCCM» 39, 7-18.
- Lucas, Hans 1938:  
*Die ersten Adelphen des Menander*, «Philologische Wochenschrift» 58, 1101-1104.

- Ludwig, Walther 1959:  
*Von Terenz zu Menander*, «Philologus» 103, 2-38 (rist. in Lefèvre 1973, 354-403, con *Nachtrag* 1971 404-408).
- 1968:  
*The Originality of Terence and his Greek Models*, «GRBS» 9, 169-182.
- Luppe, Wolfgang 1976:  
*Wein und Liebe mit einem Dritten im Bunde - Nochmals zu Samia* 340-342, «ZPE » 21, 152.
- Lyne, R. O. A. M. 1979:  
*Servitium Amoris*, «CQ» 29, 117-130.
- MacCary, W. Thomas 1969:  
*Menander's Slaves. Their Names, Roles and Masks*, «TAPhA» 100, 277-294.
- 1970:  
*Menander's Characters. Their Names, Roles and Masks*, «TAPhA» 101, 277-290.
- 1972:  
*Menander's Soldiers. Their Names, Roles and Masks*, «AJPh» 93, 279-298.
- MacDowell, Douglas M. 1978:  
*The Law in Classical Athens*, Plymouth.
- 1982:  
*Love versus the Law: An Essay on Menander's Aspisis*, «G&R» 29, 42-52.
- 1990:  
*The Meaning of ἀλαζών*, in Elizabeth M. Craik (ed.), «Owls to Athens». *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, 287-292.
- 1995:  
*Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
- 1996:  
*Aristophanes and Democracy*, in Michel Sakellariou (ed.), *Colloque international Démocratie athénienne et culture organisé par l'académie d'Athènes en coopération avec l'Unesco (23, 24 et 25 novembre 1992)*, Athenai, 189-197.
- Macleod, M. D. 1974:  
*Lucian's Knowledge of Theophrastus*, «Mnemosyne» 27, 75-76.
- Maffi, Alberto 2005:  
*Family and Property Law*, in Gagarin Cohen 2005, 254-266.
- Magistrini, Silvia 1970:  
*Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio*, «Dioniso» 44, 79-114.
- Major, Wilfred E. 1997:  
*Menander in a Macedonian World*, «GRBS» 38, 41-73.
- Maquieira Rodríguez, Helena 2008:  
*Los nombres propios en las comedia de Menandro*, in Antonio Cascon Dorado et all. (edd.), *Donum amicitiae. Estudios en Homenaje al Profesor Vicente Picón García*, Madrid, 319-330.
- Markoulaki, Stavroula - Christodoulakos, Giannis - Fragkonikolaki, Christina 2004:  
*H αρχαία Κίσαμος και η πολεοδομική της οργάνωση*, in Monica Livadiotti - Ilaria Simiakaki (edd.), *Creta romana e protobizantina. Atti del convegno internazionale (Iraklion, 23-30 settembre 2000)*, II, Padova, 355-373.

- Marshall, C. W. 2013:  
*Sex Slaves in New Comedy*, in Akrigg - Tordoff 2013, 173-196.
- Martina, Antonio 2000a-b:  
*Menandro. Epitrepontes*. Prolegomeni, II 1: Prolegomeni; II 2: Commento, Roma.  
 ----- 2002:  
*Μοιχεία e ἀυτοέκδοσις nella Perikeiromene di Menandro*, in Luigi Torraca (ed.), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli, 377-393.  
 ----- 2016:  
*Menandrea. Elementi e struttura della commedia di Menandro*, I-III, Pisa - Roma.
- Martinelli, Maria Chiara 1995:  
*Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna.
- Martínez Gázquez, José 1971:  
*Menandro y Teofrasto*, «Boletín del Instituto de Estudios Helénicos» 5, 43-47.
- Marzullo, Benedetto 1967:  
*Annotazioni critiche al "Sicionio" di Menandro*, «QIFG» 2, 15-92.
- Masaracchia, Agostino 1981:  
*La tematica amorosa in Menandro*, in AA.VV., *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, I, Bologna, 213-238.
- Massioni, Marina 1998:  
*Il τρόπος e Terenzio. Teofrasto e Menandro*, Bologna.
- Mastromarco, Giuseppe 1982-1983:  
*Note ad Aristofane e Menandro*, «AFLB» 25-26, 111-119.  
 ----- 1983:  
*Commedi di Aristofane*, a cura di G. Mastromarco, I, Torino.  
 ----- 1994:  
*Introduzione a Aristofane*, Bari.  
 ----- 1998:  
*Scene notturne in Menandro e Turpilio*, «SemRom» 111-121.  
 ----- 2000:  
*Scene notturne nella commedia greca*, in Maria Cannatà Fera - Simonetta Grandolini (edd.), *Poesie e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, II, Perugia, 457-467.  
 ----- 2002:  
*Onomastì komodeîn e spoudaiogeloion*, in Ercolani 2002, 205-223.  
 ----- 2005:  
*Modelli greci della maschera comica del soldato fanfarone*, «Vichiana» 7, 152-173 (rist. riv. in G. Mastromarco, *La maschera del miles gloriosus. Dai Greci a Plauto*, in Renato Raffaelli - Alba Tontini [edd.], *Lecturae Plautinae Sarsinatae XII: Miles gloriosus* [Sarsina, 27 settembre 2008], Urbino 2009, 17-40).  
 ----- - Totaro, Piero 2008:  
*Storia del teatro greco*, Firenze.
- Maurice, Lisa 2007:  
*Structure and Stagecraft in Plautus' Miles Gloriosus*, «Mnemosyne» 60, 407-426.

- May, Regina 2005:  
*"The Rape of the Locks": Cutting Hair in Menander's Perikeiromene*, in Sabine Harwardt - Johannes Schwind (edd.), *Corona coronaria. Festschrift für Hans-Otto Kröner zum 75. Geburtstag*, Zürich - New York, 275-289.
- McClure, Laura 1999:  
*Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton.
- McDonald, Matthew W. 2016:  
*The Good, The Bad, and the Grouch. A Comparison of Characterization in Menander and Ancient Philosophers*, thesis for the degree of B.A., Ohio University.
- Meineke, Augustus 1867:  
*Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, Lipsiae.
- Menefee, William D. Jr. 1981:  
*The Theme of Servitium Amoris in Greek and Latin Literature*, dissertation for the degree of D.Phil., Northwestern University, Evanston.
- Merkelbach, Reinhold 1966:  
*Über die Handlung des Misumenos*, «RhM» 109, 97-108.
- Mérot, Guillemette 2014:  
*Ménandre dans l'Institution oratoire: anatomie d'un jugement critique*, «RPh» 88, 125-149.
- Mette, Hans-Joachim 1965a:  
*Der heutige Menander (insbesondere für die Jahre 1955-1956)*, «Lustrum» 10, 5-211.
- 1965b:  
 rec. a Blanchard - Bataille 1964, Gallavotti 1965<sup>1</sup>, Oguse - Schwartz 1965 and Παρατηρήσεις στα ἀποσπάσματα τοῦ Σικυωνίου τοῦ Μενάνδρου by N. Evangelinos, «Gnomon» 37, 433-440.
- 1974:  
*Gefährdung durch Nichtwissen in Tragödie und Komödie*, in Reinhardt - Sallmann 1974, 42-61.
- Millett, Paul 2007:  
*Theophrastus and His World*, Cambridge.
- Minarini, Alessandra 1982:  
*I frammenti dell'"Eunuco" menandro e l'Eunuchus di Terenzio*, «BStudLat» 12, 3-14.
- 1987:  
*Studi terenziani*, Bologna.
- Montana, Fausto 2009:  
*Menandro 'politico'. Kolax 85-119 Sandbach (C190-D224 Arnott)*, «RIFC» 137, 302-338.
- Moore, Timothy J. 1998:  
*The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, Austin (TX).
- Morel, Willy 1963:  
*P. Ant. 15*, «Philologus» 107, 145-151.
- Morenilla Talens, Carmen 2003:  
*Tipos y personajes en Menandro*, «Florilib» 14, 253-263.
- 2006:  
*La utopia possible de la Comedia Nueva*, «SPhV» 6, 147-176.

- Mras, Karl 1909:  
*Lucian und die „Neue Komödie“*, in AA.VV., *Wiener Eranos zur fünfzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Graz 1909*, Wien, 77-88.
- 1916:  
*Die Personennamen in Lucians Hetärengeprächen*, «WS» 38, 308-342.
- Müller, Carl W. 1994:  
*Komik und Realismus in der frühgriechischen Dichtung. Archilochos Fr. 114 West*, «Philologus» 138, 175-188.
- Munteanu, Dana 2002:  
*Types of Anagnorisis: Aristotle and Menander. A Self-Defining Comedy*, «WS» 115, 111-126.
- Mureddu, Patrizia - Nieddu, Gian Franco 2006 (edd.):  
*Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam.
- Murgatroyd, Paul 1981:  
*Seruitium Amoris and the Roman Elegists*, «Latomus» 40, 589-606.
- Muth, Robert 1992:  
*Die Götterburleske in der griechischen Literatur*, Darmstadt.
- Nardelli, Maria Luisa 1978-1979:  
*Nuovi versi del Misumenos di Menandro*, «AFLN» 21, 5-9.
- Narenti, Margherita 2011-2012 :  
*Le professioniste del piacere: prostitute e cortigiane nella letteratura greca*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova.
- Navarre, Octave 1914:  
*Les masques les roles de la "Comédie nouvelle". À propos d'un livre récent*, «REA» 16, 1-40.
- Nelson, Stephanie 2016:  
*Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in the 5th Century Athens*, Leiden - Boston.
- Nervagna, Sebastiana 2010:  
*Menander's Theophoroumene between Greece and Rome*, «AJPh» 131, 23-68.
- 2013:  
*Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge.
- 2014a:  
*Contexts of Reception in Antiquity*, in Revermann 2014, 387-403.
- 2014b:  
*Greek Culture as Images: Menander's Comedies and Their Patrons in the Roman West and the Greek East*, in Olson 2014, 346-365.
- Nesselrath, Heinz-Günther 1985:  
*Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin - New York.
- 1990:  
*Die attische Mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin - New York.
- 1999:  
*Menandros* [4], in Hubert Cancik - Helmuth Schneider (edd.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, VII, Stuttgart - Weimar, coll. 1215-1219.
- Nestle, Wilhelm 1944:  
*Griechische Geistesgeschichte von Homer bis Lukian*, Stuttgart.

- Newiger, Hans-Joachim 1980:  
*War and Peace in the Comedy of Aristophanes*, in Henderson 1980, 219-237.
- Nicastri, Luciano 1978:  
*Sul problema del V atto in Menandro*, «Vichiana» 7, 165-175.
- Nicolosi, Anika 2013:  
*Archiloco. Elegie*, Bologna.
- Nocchi, Francesca Romana 2013:  
*Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin - Boston.
- Noreña, Carlos F. 1998:  
*Divorce in Classical Ancient Society: Law, Practice and Power*, «Past Imperfect» 7, 3-34.
- Norwood, Gilbert 1923:  
*The Art of Terence*, Oxford - Basil.
- 1931:  
*Greek Comedy*, London.
- 1932:  
*Plautus and Terence*, New York.
- Novokhatko, Anna 2015:  
*Epicharmus' Comedy and Early Sicilian Scholarship*, «SCI» 34, 69-84.
- Nünlist, René 2002:  
*Speech within Speech in Menander*, in Willi 2002, 219-259.
- 2004:  
*Menander*, in Irene de Jong - René Nünlist - Angus Bowie (edd.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Studies in Ancient Greek Narrative I, Leiden - Boston, 297-305.
- Obbink, Dirk - Rutherford, Richard (edd.) 2011:  
*Culture in Pieces. Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford.
- Oguse, André 1965:  
*Retour sur le "Sicyonien" de Ménandre (à propos d'une nouvelle édition)*, «AC» 34, 521-533.
- - Schwartz, J 1965:  
*Quelques observations sur le Sicyonien de Ménandre*, «Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg» 43, 593-598.
- Olson, S. Douglas 1991:  
*Dicaeopolis' Motivations in Aristophanes' Acharnians*, «JHS» 111, 200-203.
- 2014 (ed.):  
*Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin - Boston.
- Omitowoju Rosanna 2002:  
*Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge.
- 2010:  
*Performing Traditions: Relations and Relationships in Menander and Tragedy*, in Petrides - Papaioannou 2010, 125-145.
- Oniga, Renato 1985:  
*Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali*, «MD» 14, 113-208.



- Osmun, George F. 1952:  
*Dialogue in Menandrian Monologue*, «TAPhA» 83, 156-163.
- 1954:  
*A Note on the Vocabulary of Menander*, «CP» 49, 188-189.
- Paduano, Guido 2005:  
*Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma - Bari.
- Palumbo Stracca, Bruna M. 1996:  
*Parodie del canto alterno in Aristoph. Ach. 1097-1142, 1214-1225*, «SIFC» 89, 35-48.
- Paoli, Ugo Enrico 1936:  
*L'ἀγγιστεία nel diritto successorio attico*, «SDHI» 2, 77-119 (rist. in Paoli 1976, 323-361).
- 1946:  
*La legittima aferesi dell'ΕΠΙΚΛΗΡΟΣ nel diritto attico*, in *Miscellanea G. Mercati*, V, Città del Vaticano, 524-538 (rist. in Paoli 1976, 363-376).
- 1953:  
*Les limites juridiques de «l'aphèresis» paternelle dans le droit attique*, «Recueil de l'Académie de la législation de Toulouse» 5, 3-10 (rist. in Paoli 1976, 385-391).
- 1956:  
*Lo Stichus di Plauto e l'afèresi paterna in diritto attico*, in AA.VV., *Studi in onore di Pietro De Francisci*, I, Milano, 231-247.
- 1976:  
*Altri studi di diritto greco e romano*, Milano.
- Papachrysostomou, Athina 2008:  
*Six Comic Poets. A Commentary on Selected Fragments of Middle Comedy*, Tübingen.
- Papaioannou, Sophia 2010:  
*Postclassical Comedy and the Composition of Roman Comedy*, in Petrides - Papaioannou. 2010, 146-175.
- 2014 (ed.):  
*Terence and Interpretation*, Cambridge.
- 2014a:  
*The Innovator's Poetic Self-Presentation Terence's Prologues as Interpretative Texts of Programmatic Poetics*, in Papaioannou. 2014, 25-58.
- 2014b:  
*Terence's Literary Self-Consciousness and the Anxiety of Menander's Influence*, in Papaioannou 2014, 95-117.
- 2015:  
*New Comedy and Roman Comedy: With and without Menander*, in Christine Walde (ed.), *Stereotyped Thinking in Classics. Literary Ages and Genres Re-Considered*, «Thersites» 2, 52-80.
- Papamichael, Emmanuel 1976:  
*Studien zur Charakterzeichnung bei Menander*, inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Universität zu Köln, Köln.
- Paponi, Silvia 2005:  
*Per una nuova edizione di Nevio comico*, Pisa.
- Parke, Herbert W. 1933:  
*Greek Mercenary Soldiers from the Earliest Times to the Battle of Ipsus*, Oxford.

- Parker, Laetitia P. E. 2001:  
*Where is Phaedra?*, «A&G» 48, 45-52.
- Pasquali, Giorgio 1918a:  
*Sui "Caratteri" di Teofrasto*, «Rassegna italiana di lingue e letterature classiche» 1, 1-35 e 143-150 (rist. in Pasquali 1986, I, 47-67).
- 1918b:  
*Studi sul dramma attico. II: Menandro ed Euripide*, «A&R» 21, 57-77 (rist. in Pasquali 1986, I, 109-129).
- 1936:  
*Un personaggio e due scene dell'"Eunuco"*, «SIFC» 13, 117-129 (rist. in Pasquali 1986, II, 606-615).
- 1940:  
*Omero, il brutto e il ritratto*, «La critica d'arte» 5, 25-35 (rist. in G. Pasquali, *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, 99-118).
- 1986:  
*Scritti filologici*, a cura di Fritz Bornmann - Giovanni Pascucci - Sebastiano Timpanaro, introduzione di Antonio La Penna, I: Letteratura greca, II: Letteratura latina, cultura contemporanea, recensioni, Firenze.
- Patterson, Cynthia B. 1991:  
*Marriage and the Married Woman in Athenian Law*, in Sarah B. Pomeroy (ed.), *Women's History and Ancient History*, Chapel Hill - London, 48-72.
- 1998:  
*The Family In Greek History*, Cambridge (MA) - London.
- Pellegrino, Matteo 1993:  
*Aristofane, Acarnesi 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria*, «Aufidus» 19, 43-61.
- 2000:  
*Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna.
- Pepe, George M. 1972:  
*The Last Scene of Terence's Eunuchus*, «CQ» 65, 141-145.
- Perna, Raffaele 1955:  
*L'originalità di Plauto*, Bari.
- Pernerstorfer, Matthias Johannes 2006:  
*Zu Menanders Kolax*, «WS» 119, 39-61.
- 2008:  
*Zu Menanders Kolax II. Die Szenen A und B*, «WS» 121, 129-144.
- 2010:  
*Zum Begriffspaar κόλαξ und παράσιτος. H.-G. Nesselrath These und P.G. McC. Browns Kritik*, «Hermes» 138, 361-369.
- Pernigotti, Carlo 2000:  
*In margine al frammento 5 K.-A. di Efippo*, «ASNP» 5, 237-246.
- Perrotta, Gennaro - Gentili, Bruno 2007<sup>3</sup>:  
*Polinnia. Poesia greca arcaica*, a cura di B. Gentili - Carmine Catenacci, Messina - Firenze.
- Pertusi, Agostino 1953:  
*Menandro ed Euripide*, «Dioniso» 16, 27-63.

Perusino, Franca 1962:

*Tecnica e stile nel tetrametro trocaico di Menandro*, «RCCM» 4, 45-64.

----- 1979:

*I metri di Difilo*, «QUCC» 31, 131-139.

Petersmann, Hubert 1972:

*Menanders Halieus*, in Rudolf Hanslik - Albin Lesky - Hans Schwabl (edd.), *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, Wien - Köln - Graz, 238-251.

Petrides, Antonis K. 2005:

*Masks in Dialogue. The First and Second Episeistos Masks of New Comedy*, in R Grisolia - G M Rispoli (edd.), *Il personaggio e la maschera. Atti del convegno internazionale di studi, Napoli - Santa Maria Capua Vetere - Ercolano, 19-21 giugno 2003*, Pozzuoli, 143-154.

----- - Papaioannou, Sophia (edd.) 2010:

*New Perspectives on Postclassical Comedy*, II, Cambridge.

----- 2010:

*New Performance*, in Petrides - Papaioannou 2010, 79-124.

----- 2014:

*Menander, New Comedy and the Visual*, Cambridge.

Petrone, Gianna 1976:

*Stichus e Pap. Didot I*, «Pan» 3, 45-52 (= rist. in Petrone 2009, 183-191).

----- 1977:

*Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palermo.

----- 1989:

*Ridere in silenzio. Tradizione misogina e trionfo dell'intelligenza femminile nella commedia plautina*, in Renato Uglione (ed.), *Atti del II Convegno Nazionale di Studi su "La donna nel mondo antico" (Torino 18-19-20 aprile 1988)*, Torino, 87-103 (rist. in Petrone 2009, 203-218).

----- 2009:

*Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna.

Phillips, David D. 2013:

*The Law of Ancient Athens*, Ann Arbor.

Phillips, E. D. 1959:

*The Comic Odysseus*, «G&R» 6, 58-67.

Pickard-Cambridge, Arthur 1962<sup>2</sup>:

*Dithyramb Tragedy and Comedy*, second edition revised by T. B. L. Webster, Oxford (1927<sup>1</sup>).

Pieczonka, Joanna 2016:

*Family Relations of Stock Characters in Atellan Farce - a Few Remarks on the Influence of Palliata on Atellana*, «Graeco-Latina Brunensia» 21, 229-246.

Pierce, Karen F. 1997:

*The Portrayal of Rape in New Comedy*, in Susan Deacy - K. F. Pierce (edd.), *Rape in Antiquity*, London, 163-184.

----- 1998:

*Ideals of Masculinity in New Comedy*, in Foxhall, Lin - Salmon, John (edd.), *Thinking Men. Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London - New York, 130-147.

- Pirrotta, Serena 2006:  
*Bemerkungen zu einigen problematischen Aspekten in der Karriere von Plato Comicus: frr. 106-107 K.-A.*, «SemRom» 9, 69-84.
- 2009:  
*Plato Comicus*, Berlin.
- Poe, Joe Park 1996:  
*The Supposed Conventional Meanings of Dramatic Masks: A Re-examination of Pollux 4.133-54*, «Philologus» 140, 306-328.
- Pomeroy, Sarah B. 1975:  
*Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York.
- Pompella, Giuseppe 1996:  
*Lexicon Menandreum*, Hildesheim - Zürich - New York.
- Poole, Michael 1978:  
*Menander's Comic Use of Euripides' Tragedies*, «CB» 54, 56-62.
- Pordomingo, Francisca 2010:  
*Antologías escolares de época helenística*, in Lucio Del Corso - Orazio Pecere (edd.), *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di studi Cassino, 7-10 maggio 2008*, I, Cassino, 37-69 (rist. in José Antonio Fernandez Delgado - F. Pordomingo, *La retórica escolar griega y su influencia literaria*, Salamanca 2017, 419-448).
- 2013a  
*Antologías de época helenística en papiro*, Firenze.
- 2013b  
*Discursos y monólogos del drama en antologías de época helenística en papiro*, in Milagros Quijada Sagredo - M. Carmen Encinas Reguero (edd.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 127-155.
- Porter, John R. 1999-2000:  
*Euripides and Menander: Epitrepontes, Act IV*, «ICS» 24-25: *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, 157-173.
- Posani, Maria Rosa 1942:  
*Sui rapporti tra l'“Hecyra” di Terenzio e l'EΚΥΡΑ di Apollodoro di Caristo*, «A&R» 44, 141-152.
- Post, C. R. 1913:  
*The Dramatic Art of Menander*, «HSP» 24, 111-145.
- Prato, Carlo - Giannini, Pietro - Pallara, Erasmo - Sardiello, Rosanna - Marzotta, Luigina (edd.) 1983:  
*Ricerche sul trimetro di Menandro*, Roma.
- Prato, Carlo 1983:  
*Nota introduttiva*, in Prato - Giannini - Pallara - Sardiello - Marzotta 1983, 19-36.
- Préaux, Claire 1960:  
*Les fonctions du droit dans le comédie nouvelle. A propos du Dyscolos de Ménandre*, «CE» 53, 222-239.
- Prosperi, Mario 1996:  
*Le maschere di Menandro*, in Consonni 1996, 31-39.
- Pütz, Babette 2003:  
*The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart - Weimar.

- Quincey, J. H. - Ritchie, W. - Shipp, G. P. - Treweek, A. P. 1959:  
*Notes on the Dyskolos of Menander*, Adelaide.
- Radermacher, Ludwig 1926:  
*Zu Platon dem Komiker*, «RhM» 75, 52-57.
- Raina Giampiera, 1987:  
*L'Aspis" di Menandro: teatro e metateatro*, in AA.VV., *Studi offerti ad Anna Quartiroli e Domenico Magnino*, Pavia, 21-31.
- Rand, Edward Kennard 1932:  
*The Art of Terence's Eunuchus*, «TAPhA» 63, 54-72.
- Rankin, H. D. 1977:  
*Archilochus of Paros*, Park Ridge.
- Ranocchia, Graziano 2011:  
*Natura e fine dei Caratteri di Teofrasto. Storia di un enigma*, «Philologus» 155, 69-91.
- Rau, Peter 1967:  
*Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- Reinhardt, Udo 1974:  
*Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz)*, Teil I, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz, Mainz.
- Sallmann, Klaus (edd.) 1974:  
*Musa iocosa. Arbeiten über Humor und Witz Komik und Komödie der Antike. Andreas Thierfelder zum siebzigsten Geburtstag am 15. Juni 1973*, Hildesheim - New York.
- Revermann, Martin 2014 (ed.):  
*The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge.
- 2014:  
*Divinity and Religious Practice*, in Revermann 2014, 275-287.
- Ribbeck, Otto 1882:  
*Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnis der griechisch-römischen Komödie nebst Übersetzung des plautinischen Miles Gloriosus*, Leipzig.
- Ricciardelli, Gabriela Apicella 1966:  
*Osservazioni sulla rhesis del Siconio di Menandro*, «RCCM» 8, 210-214.
- Ricottilli, Licia 1984:  
*La scelta del silenzio. Menandro e l'aposiopesi*, Bologna.
- 2000:  
*Strategie relazionali e 'ridefinizione' di un progetto di matrimonio nell'Aulularia (vv. 120-176)*, in Renato Raffaelli - Alba Tontini (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates, III: Aulularia (Sarsina, 11 settembre 1999)*, Urbino, 31-48.
- Robertson D. S. 1922:  
*An Unrecognised Extract from Menander's Epitrepontes?*, «CR» 36, 106-109.
- 1926:  
*Euripides oder Menander?*, «Hermes» 61, 348-350.
- Rodríguez Alfageme, Manuel I. 1981  
*La medicina en la comedia ática*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense Madrid.

- Rodríguez-Noriega Guillén, Lucía 2012:  
*On Epicharmus' Literary and Philosophical Background*, in Boshier 2012, 76-96.
- Rösler Wolfgang 1980:  
*Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischen Lyrik am Beispiel Alkaios*, München.
- 1991:  
*Michail Batchin e il "Carnealesco" nell'antica Grecia*, in Rösler- Zimmermann 1991, 15-51.
- - Zimmermann, Bernhard 1991:  
*Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari.
- Romani, Silvia 2017:  
*Il soldato pacifista. Un eroe bifronte negli Acarnesi di Aristofane*, in Alice Bonandini - Elena Fabbro - Filippomaria Pontani (edd.), *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità*, Milano - Udine, 105-116.
- Rosellini, Michèle 1979:  
*Lysistrata: una mise en scène de la féminité*, in Pierre Vidal-Naquet (ed.), *Aristophane les femmes et la cité*, Les Cahiers de Fontenay 17, Lyon, 11-32.
- Rosenbloom, David 2014:  
*The Politics of Comic Athens*, in Fontaine - Scafuro 2014, 297-320.
- Rosivach, Vincent J. 1984:  
*Apharesis and Apoleipsis. A Study of the Sources*, «RIDA» 31, 194-230.
- 1998:  
*When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London - New York.
- Rossi, Massimo 2014:  
*Alcuni aspetti dell'etica menandrea e la loro ripresa in Terenzio*, in Casanova 2014, 193-210.
- Rostagni, Augusto 1920:  
*Sui "Caratteri" di Teofrasto*, «RFIC» 48, 417-443.
- Rothaus Caston, Ruth 2014:  
*Reinvention in Terence's Eunuchus*, «TAPhA» 144, 41-70.
- Rotstein, Andrea 2010:  
*The Idea of Iambos*, Oxford.
- Ruffell, Ian A. 2010:  
*Translating Greece to Rome: Humour and the Re-invention of Popular Culture*, in Delia Chiaro (ed.), *Translation, Humour and Literature, I: Translation and Humour*, London - New York, 91-120.
- 2014a:  
*Character Types*, in Revermann 2014, 147-167.
- 2014b:  
*Utopianism*, in Revermann 2014, 206-221.
- Russo, Carlo F. 1984<sup>2</sup>:  
*Aristofane autore di teatro*, Firenze.
- Russo, Joseph 1974:  
*The Inner Man in Archilochus and the Odyssey*, «GRBS» 15, 139-152.
- von Salis, Arnold 1905:  
*De Doriensium ludorum in comoedia Attica vestigia*, dissertatio, Basileae.

- Salmenkivi, Erja 1997:  
*Family Life in the Comedies of Menander*, in Jaakko Frösén (ed.), *Early Hellenistic Athens Symptoms of a Change*, Helsinki, 183-194.
- Sandbach, Francis H. 1967:  
*Some Passages in Menander*, «PCPhS» 193, 37-47.
- 1970:  
*Menander's Manipulation of Language for Dramatic Purposes*, in Turner 1970, 111-143.
- 1978:  
*Menander and the Three-Actor Rule*, in Jean Bingen - Guy Cambier - Georges Nachtergaeel (edd.), *Le monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles, 197-204.
- Santi, Angela 2013:  
*Commento all'Andria (Ffr. 34-49 K.-A.) ed al Plokion (Ffr. 296-310 K.-A.) di Menandro*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Parma.
- Sardiello, Rosanna 1983:  
*Le "soluzioni" nel trimetro menandro*, in Prato - Giannini - Pallara - Sardiello - Marzotta 1983, 37-161.
- Scafuro, Adele C. 1997:  
*The Forensic Stage. Setting Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge.
- 2013:  
*Menander: Personal Address and Addressing the Audience*, «Tokyo Classical Studies» 8, 103-133.
- 2014:  
*Menander*, in Fontaine - Scafuro 2014, 218-238.
- Schaaf, Lothar 1977:  
*Der Miles gloriosus des Plautus and sein griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*, München.
- Schaps, David M. 1979:  
*Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edinburgh.
- Schirru, Silvio 2004:  
*La tradizione paremiografica nelle commedie di Menandro*, «AFLC» 59, 5-24.
- 2010:  
*Proverbi e sentenze nelle commedie di Menandro*, in Emanuele Lelli (ed.), *IIAPOIMIAKΩΣ. Il proverbio in Grecia e a Roma*, «Philologia antiqua» 2, Pisa - Roma, 215-227.
- Schmid, Wilhelm - Stählin, Otto 1946:  
*Geschichte der griechischen Literatur, IV: Die griechischen Literatur zurzeit der attischen Hegemonie nach dem Eingreifen der Sophistik*, München.
- Schmidt, Karl 1902a:  
*Die griechische Personennamen bei Plautus I*, «Hermes» 2, 173-211.
- 1902b:  
*Die griechische Personennamen bei Plautus II*, «Hermes» 3, 353-390.
- 1902c:  
*Die griechische Personennamen bei Plautus III*, «Hermes» 4, 608-626.
- Schuhmann, Elisabeth 1977  
*Der Typ der uxor dotata in den Komödien des Plautus*, «Philologus» 121, 45-65.

- Schwartz, Eduard 1929:  
*Zu Menanders Perikeiromene*, «Hermes» 64, 1-15.
- Schwarze, Joachim 1971:  
*Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München.
- Schwertfeger, Thomas 1982:  
*Der Schild des Archilochos*, «Chiron» 12, 253-280.
- Scodel, Ruth 1993 (ed.):  
*Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor.
- 1993:  
*Tragic Sacrifice and Menandrian Cooking*, *ibid.*, 161-176.
- Scullion, Scott 2014:  
*Religion and the Gods in Greek Comedy*, in Fontaine - Scafuro 2014, 340-355.
- Segal, Erich (ed.) 2001:  
*Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford.
- Sehrt, Emil 1912:  
*De Menandro Euripidis imitatore*, dissertatio, Gissae.
- Seidensticker, Bernd 1978:  
*Archilochos and Odysseus*, «GRBS» 19, 5-22.
- 1982:  
*Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen.
- Sharrock, Alison 2009:  
*Reading Roman Comedy*, Cambridge.
- Shaw, Michael 1975:  
*The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*, «CP» 70, 255-266.
- Sherberg, Barbara 1995:  
*Das Vater-Sohn-Verhältnis in der griechischen und römischen Komödie*, Tübingen.
- Shreve-Price, Sharada Sue 2014:  
*Complicated Courtesans: Lucian's Dialogues of the Courtesans*, thesis for the degree of D.Phil., University of Iowa.
- Sidwell, Keith 1995:  
*Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' Wasps*, in Griffiths 1995, 56-80.
- 2000:  
*From Old to Middle to New? Aristotle's Poetics and the History of Athenian Comedy*, in Harvey - Wilkins 2000, 247-258.
- Silk, Michael S. 1995:  
*Nestor, Amphitryon, Philocleon, Cephalus: The Language of Old Men in Greek Literature from Homer to Menander*, in De Martino - Sommerstein 1995, 165-214.
- Silva, Fátima 2001:  
*O soldato fanfarrão. Potencial cómico de um modelo épico*, «Florilib» 12, 365-392.
- Simon, Manfred 1961:  
*'Contaminatio' und 'furtum' bei Terence*, «Helikon» 1, 487-492.



- Sisti, Francesco 1973-1974:  
*L'inizio del Misumenos e il cosiddetto prologo posticipato*, «Helikon» 13-14, 485-491.
- 1982:  
*Il soldato Trasonide, ovvero la comicità del "rovescio"*, «Sandalion» 5, 97-105.
- 1987:  
*Sul prologo della Nea*, in AA.VV., *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino, 303-316.
- 2006:  
*Rivisitando la "Samia"*, in Mureddu - Nieddu 2006, 275-287.
- Slater, Niall W. 1993:  
*Space, Character, and ἀπατή: Transformation and Transvaluation in the Acharnians*, in Sommerstein - Halliwell - Henderson - Zimmermann 1993, 397-415.
- Snell, Bruno 1955:  
*Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg.
- Sommerstein, Alan H. 1980a:  
*The Comedies of Aristophanes, 1: Acharnians*, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster.
- 1980b:  
*The Naming of Women in Comedy*, «QS» 11 (1980), 393-418 (rist. in Sommerstein 2009, 43-64, con *Addenda* 64-69).
- - 1990-1993:  
*Aristoph. Ach. 1103-17*, «MCR» 25-28, 139-144.
- - Halliwell, Stephen - Henderson, Jeffrey - Zimmermann, Bernhard (edd.) 1993:  
*Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Geek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari.
- 1995:  
*The Language of Athenian Women*, in De Martino - Sommerstein. 1995, 61-85 (rist. in Sommerstein 2009, 15-38, con *Addenda* 38-42).
- 2000:  
*Platon, Eupolis and the 'Demagogue-Comedy'*, in Harvey - Wilkins 2000, 437-451.
- 2009:  
*Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford.
- 2012:  
*The Third Father in Menander's Samia: Moschion and the Baby*, in Guido Bastianini - Walter Lapini - Mauro Tulli (edd.), *Harmonia. Scritti di filologia greca in onore di Angelo Casanova*, II, Firenze, 769-780.
- 2014 (ed.):  
*Menander in Contexts*, New York - London.
- 2014a:  
*Menander and the Pallake, ibid.*, 11-23.
- 2014b:  
*The Politics of Greek Comedy*, in Revermann 2014, 291-305.
- 2014c:  
*Menander's Samia and the Phaedra Theme*, in Olson 2014, 167-179.

- - Torrance, Isabelle C. 2014 (edd.):  
*Oaths and Swearing in Ancient Greece*, Berlin - Boston.
- 2014b:  
*The Informal Oath, ibid.*, 315-347.
- 2014c:  
*The Decline of the Oath?, ibid.*, 381-393.
- Sonnino, Maurizio 2006:  
*L'identificazione del rivale del demagogo nel Maricante di Eupoli: P. Oxy. 2741 (= Eup. fr. 192 K.-A.) rr. 100-5, «ZPE»*  
 156, 39-51.
- Spyridnodou-Skarsouli, Maria 1995:  
*Der erste Teil der fünften Athos-Sammlung griechischer Sprichwörter. Kritische Ausgabe mit Kommentar*, Berlin -  
 New York.
- Stärk, Ekkehard 1989:  
*Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen.
- Stama, Felice 2017:  
*Per una riedizione della cosiddetta Mulieris oratio (= P. Didot, coll. I-III<sup>v</sup> = Com. Adesp. fr. 1000 K.-A.),*  
 «Aegyptus» 97, 3-39.
- Stanford, W. B. 1950:  
*On the Ὀδυσσεὺς ἀντόμολος of Epicharmus*, «CP» 45, 167-169.
- 1967:  
*The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley - Los Angeles.
- Stavenhagen, K. 1910:  
*Menanders Epitrepontes und Apollodors Hekyra*, «Hermes» 45, 564-582.
- Steidle, Wolf 1973:  
*Menander bei Terenz*, «RhM» 116, 303-347.
- Stein, Elisabeth 1990:  
*Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur*, Tübingen.
- Stein, Markus 2003:  
*Der Dichter und sein Kritiker. Interpretationsprobleme im Prolog des Terenzischen Eunuchus*, «RhM» 146, 184-217.
- Steinmetz, Peter 1959:  
*Der Zweck der Charaktere Theophrasts*, «Annales Universitatis Saraviensis» 8, 209-246 (rist. in Steinmetz 2000, 115-  
 152).
- 1960:  
*Menander und Theophrast. Folgerung aus dem Dyskolos*, «RhM» 103, 185-191 (rist. in Steinmetz 2000, 152-158).
- 2000:  
*Kleine Schriften. Aus Anlass seines 75. Geburtstages herausgegeben von Severin Koster*, Stuttgart.
- Stephanopoulos, Theodoros K. 2013:  
*Marginalia tragica I*, «Logeion» 3, 66-70.
- Storey, Ian C. 1977:  
*Komodoumenoi and Komodein in Old Comedy*, dissertation for the degree of D.Phil., University of Toronto.
- 1989:  
*The "Blameless Shield" of Kleonymos*, «RhM» 132, 247-261.

- 1998:  
*Poets, Politicians and Perverts: Personal Humour in Aristophanes*, «Classics Ireland» 5, 85-134.
- 2003:  
*Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford.
- Strocka, Volker Michael 1977:  
*Die Wandermalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Forschungen in Ephesos VIII 1-2, Wien.
- Süss, Wilhelm 1905:  
*De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine*, dissertatio, Bonnae.
- Taaffe, Lauren K. 1993:  
*Aristophanes and Women*, London - New York.
- Taliercio, Annamaria 1988\_  
*Imitatio-aemulatio nei rapporti fra l'«Hecyra» di Terenzio e l'«EKYPA» di Apollodoro di Caristo*, «Orpheus» 9, 38-54.
- Tedeschi, Gennaro 1999:  
*Innovazioni poetiche e drammaturgiche nell'Aspis menandrea*, in Bruno Gentili - Alberto Grilli - Franca Perusino, (edd.), *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*, Pisa, 81-100.
- 2007:  
*Commedia attica e farsa dorica*, in Sergio Daris - G. Tedeschi (edd.), *Memoria renovanda. Giornata di Studi in memoria di Carlo Corbato (Trieste, 11 ottobre 2006)*, Trieste, 57-82.
- 2017:  
*Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste.
- Telò, Mario 2016:  
*Mad Man: Epicharmus, Odysseus and the Poetics of Desertion*, «MD» 76, 105-122.
- Thalman, W. G. 1988:  
*Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the Iliad*, «TAPhA» 118, 1-28.
- Theodoridis, Christos 1985:  
*Zum Fr. 7 des Sikyonios des Menander*, «ZPE» 58, 35-36.
- 1998:  
*Photii Patriarchae Lexicon, II: E-M*, edidit C. Theodoridis, Berlin - New York.
- Thévenaz, Olivier 2004:  
*Comment déjouer la tragédie? Marques tragiques et travestissements comiques dans l'Amphitryon de Plaute et les Acharniens d'Aristophane*, in Claude Calame (ed.), *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne, 71-94.
- Thierry, Pascal 1986:  
*Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- Thierfelder, Andreas 1936:  
*Die Motive der griechischen Komödie im Bewusstsein ihrer Dichter*, «Hermes» 3, 320-337.
- Thomas, Richard F. 1982:  
*Menander, Misoumenos A 28 - A 29*, «ZPE» 45, 175-176.
- Thompson, Dorothy J. 1987:  
*Ptolemaios and the 'Lighthouse'. Greek Culture in the Memphite Serapeum*, «PCPhS» 33, 105-121.
- 2012<sup>2</sup>  
*Memphis under the Ptolemies*, Princeton - Oxford.

- Todd, Stephen C. 1993:  
*The Shape of Athenian Law*, Oxford.
- Tolliver, Hazel M. 1952:  
*Plautus and the State Gods of Rome*, «CJ» 48, 49-57.
- Toohey, Peter 1988:  
*Archilochus' General (fr. 14W): Where Did he Come from?*, «Eranos» 86, 1-14.
- Tordoff, Rob 2013:  
*Introduction*, in Akrigg - Tordoff. 2013, 1-62.
- Torres, Milton L. 2013:  
*A "impostura" (alazoneia) na antiga filosofia grega*, «Acta Cientifica» 22, 67-81.
- Tosi, Renzo 2014:  
*Sul riuso menandro di alcuni topoi proverbiali*, in Casanova 2014, 291-299.
- 2017:  
*Dizionario delle sentenze greche e latine*, prima edizione aggiornata, Milano.
- Totaro, Piero 1998:  
*Amipsia*, in Belardinelli - Imperio - Mastromarco - Pellegrino - Totaro 1998, 133-194.
- 1999:  
*Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart - Weimar.
- Trails, Ariana E. 1997:  
*Menander's Hetairai. Social Context and Dramatic Function*, thesis for the degree of D.Phil., Harvard University (Cambridge MA).
- 2001:  
*Perikeiromene 486-510: The Legality of Polemon's Self-help Remedy*, «Mouseion» 1, 279-294.
- 2007:  
*Notes on Menander, Perikeiromene 715-717 and Misoumenos 698-699*, «ZPE» 159, 44.
- 2008:  
*Women and the Comic Plot in Menander*, Cambridge.
- Traina, Alfonso 1958:  
*Sul vertere di Cecilio Stazio*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed art. Classe di scienze morali e lettere» 116, 385-393.
- Treu, Kurt 1974:  
*Menander*, «Das Altertum» 20, 219-230.
- Treu, Max 1955:  
*Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, Zetemata 12, München.
- 1959:  
*Archilochos*, griechisch und deutsch herausgegeben von M. Treu, München.
- Tribulato, Olga 2014:  
*"Not even Menander would use this word!". Perceptions of Menander's Language in Greek Lexicography*, in Sommerstein 2014, 199-214.
- Trundle, Matthew 2004:  
*Greek Mercenaries. From the Late Archaic Period to Alexander*, London - New York.

- Turner, Eric G. 1969:  
*The Phasma of Menander*, «GRBS» 10, 307-324.
- 1970 (ed.):  
*Ménandre. Sept exposés suivis de discussions par E. W. Handley, W. Ludwig, F. H. Sandbach, F. Wehrli, C. Dedoussi, C. Questa, L. Kahil*, Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt 16, Vandœuvres - Genève.
- 1979:  
*Menander and the New Society of His Time*, «CE» 54, 106-126.
- 1980:  
*The Rhetoric of Question and Answer in Menander, Drama and Mimesis*, Themes in Drama 2, Cambridge, 1-23.
- 1982:  
*Menander "Misoumenos" A 40/1*, «ZPE» 46, 113-116.
- Urbanik, Jakub 2016:  
*Dissolubility and Indissolubility of Marriage in the Greek and Roman Tradition*, in Zuzanna Benincasa - Jakub Urbanik (edd.), *Mater familias. Scritti romanistici per Maria Zabłocka*, Varsavia, 1039-1068.
- Ussher, R. G. 1977:  
*Old Comedy and "Character": Some Comments*, «G&R» 24, 71-79.
- Vatin, Claude 1970:  
*Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée a l'époque hellénistique*, Paris.
- Vester, Christina 2004:  
*Citizen Production, Citizen Identity: The Role of the Mother in Euripides and Menander*, dissertation for the degree of D.Phil., University of Washington.
- 2013a:  
*Tokens of Identity in Menander's Epitrepontes: Slaves, Citizen and In-betweens*, in Akrigg - Tordoff 2013, 209-227.
- 2013b:  
*Staging the Oikos: Character and Belonging in Menander's Samia*, in Sheila L. Ager - Riemer A Faber (edd.), *Belonging and Isolation in the Hellenistic World*, Toronto - Buffalo - London, 225-244.
- Vetta, Massimo 1983:  
*Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in M. Vetta (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma - Bari, XIII-LX.
- Victor Benjamin, 2012:  
*The Endings of Eunuchus and Adelphoe*, «CQ» 62, 671-691.
- Visentini, Sara 2012-2013:  
*Problemi di trasmissione e ricezione della letteratura greca nei 'papiri scolastici' di età ellenistica e romana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste.
- Vogt, Joseph 1960:  
*Von der Gleichwertigkeit der Geschlechter in der bürgerlichen Gesellschaft der Griechen*, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 2, Mainz.
- Vogt-Spira, Gregor 1992:  
*Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*, München.

- Walcot, Peter 1971:  
*Aristophanic and Other Audiences*, «G&R» 18, 35-50.
- Wallace, Robert W. 2005:  
*Law, Attic Comedy, and the Regulation of Comic Speech*, in Gagarin - Cohen 2005, 355-373.
- Wallochny, Beatrix 1992:  
*Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie*, Tübingen.
- Walton, J. Michael 2015<sup>3</sup>:  
*The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed*, Abingdon - New York.
- - Arnott, Peter D. 1996:  
*Menander and the Making of Comedy*, Westport (CT).
- Webster, Thomas B. L. 1947:  
*Menander: Plays of Social Criticism*, Manchester.
- 1952:  
*Two Comic Fragments*, «CR» 2, 57-60.
- 1960<sup>2</sup>:  
*Studies in Menander*, Manchester (1950<sup>1</sup>).
- 1962:  
*Some Notes on the New Epicharmus*, in Robert Muth (ed.), *Serta philologica Aenipontana*, 7-8, 85-91.
- 1970<sup>2</sup>:  
*Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.
- 1973a:  
*Woman Hates Soldier. A Structural Approach to New Comedy*, «GRBS» 14, 287-299.
- 1973b:  
*Three Notes on Menander*, «JHS» 93, 196-200.
- 1974:  
*An Introduction to Menander*, Manchester.
- 1995<sup>3</sup>:  
*Monuments Illustrating New Comedy (= MINC<sup>3</sup>)*, third edition revised and enlarged by J. Richard Green and Axel Seeberg, I-II, BICS Suppl. 50, London.
- Wehrli, Fritz R. 1936:  
*Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich - Leipzig.
- 1970:  
*Menander und die Philosophie*, in Turner 1970, 144-155.
- Whitman, Cedric H. 1964:  
*Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von 1900:  
 rec. a B. G. Grenfell - A. S. Hunt (edd.), *The Oxyrhynchus Papyri II 21*, London 1899, 11-20, «GGA» 162, 29-58.
- Wiles, David 1989:  
*Marriage and Prostitution in Classical New Comedy*, in James Redmond (ed.), *Women in Theatre, Themes in Drama 11*, Cambridge 1989, 31-48 (pp. 31-39 rist. in Segal 2001, 42-52).
- 1991:  
*The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge.

- Wilkins, John 2000:  
*The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford.
- Willi, Andreas 2002 (ed.):  
*The Language of Greek Comedy*, Oxford.
- 2002:  
*The Language of Greek Comedy: Introduction and Bibliographical Sketch*, in Willi 2002, 1-32.
- 2008:  
*Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. V. Chr.)*, Basel.
- 2012:  
*Challenging Authority. Epicharmus between Epic and Rhetoric*, in Boshier 2012, 56-75.
- 2014:  
*The Language(s) of Comedy*, in Revermann 2014, 168-185.
- 2015:  
*Epicharmus, the Pseudepicharmeia, and the Origins of Attic Drama*, in Chronopoulos - Orth 2015, 109-145.
- Wilson, Allan M. 1974:  
*A Eupolidean Precedent for the Rowing Scene in Aristophanes' Frogs?*, «CQ» 24, 250-252.
- 1977:  
*The Individualized Chorus in Old Comedy*, «CQ» 27, 278-283.
- Wilson, Nigel 2014:  
*The Transmission of Comic Texts*, in Revermann 2014, 424-432.
- Wolff, Hans J. 1944:  
*Marriage Law and Family Organization in Ancient Athens. A Study on the Interrelation of Public and Private Law in the Greek City*, «Traditio» 2, 43-95.
- Woodhead, A. G. 1954:  
*Peisander*, «AJPh» 75, 133-146.
- Wright, Matthew 2012:  
*The Comedian as Critic. Greek Comedy and Poetics*, London.
- Wüst, Ernst 1950:  
*Epicharmus und die alte attische Komödie*, «RhM» 93, 337-364.
- Wysk, Hans 1921:  
*Die Gestalt des Soldaten in der griechisch- römischen Komödie*, Auszug aus der Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Hessischen Ludwigs-Universität zu Giessen, Giessen.
- Zagagi, Netta 1990:  
*Divine Interventions and Human Agents in Menander*, in Handley - Hurst 1990, 63-91.
- 1995:  
*The Comedy of Menander. Convention, Variation and Originality*, Bloomington - Indianapolis.
- Zanetto, Giuseppe 2014:  
*La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione*, in Casanova 2014, 84-103.
- Zappone, Maria Paola 1973:  
*P. Oxy. 2826: un nuovo frammento del "Georgos" di Menandro?*, «Quaderni triestini sul teatro antico» 3, pp. 59-70.

Zimmermann, Bernhard 1985:

*Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien, II: Die anderen lyrischen Partien*, Königstein im Taunus.

----- 1991:

*Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, in Rösler - Zimmermann 1991, 53-101.

----- 2000:

*Lyric in the Fragments of Old Comedy*, in Harvey - Wilkins 2000, 273-280.

----- 2011 (ed.):

*Handbuch der griechischen Literatur der Antike, I: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München.

----- 2011:

*Drama*, in Zimmermann 2011, 455-469.

Zini, Sergio 1938:

*Il linguaggio dei personaggi nelle commedie di Menandro*, Firenze.