

MENANDRO

e l'evoluzione della commedia greca

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI
IN MEMORIA DI ADELMO BARIGAZZI

a cura di
Angelo Casanova



MENANDRO

e l'evoluzione della commedia greca

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

a cura di
ANGELO CASANOVA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2014

SOMMARIO

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

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

LA TRAGEDIA IN MENANDRO: DALLA PARATRAGEDIA ALLA CITAZIONE*

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

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

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

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

¹ Webster1960², 156.

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

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

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

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

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

Ar. *Eq.* 1250-1252

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

E. *Alc.* 177-182

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

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

E. *Alc.* 367-368

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

Ar. *Ach.* 893-894

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

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

Ar. V. 1085-1087

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

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

A. *Pers.* 424-428

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

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

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

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

⁸ Mastromarco 1994, 148.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Saetta Cottone 2005, 317.

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

¹⁸ Bonanno 2006, 74.

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

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

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

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

Men. *Sam.* 206-209

Δη.] δρόμου καλοῦ

χειμῶν ἀπροσδόκητος ἐξαίφνης [
ἐλθών. ἐκεῖνος τοὺς ἐν εὐδίᾳ ποτὲ
θέοντας ἐξήραξε κἀνεχαίτισεν.

DE.] una pacifica traversata ...

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

¹⁹ Zanetto 2006, 310.

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

²¹ Bonanno 1987, 165.

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

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

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

Men. *Sam.* 324-327

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

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

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

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

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

²⁵ Gomme-Sandbach 1973, 577.

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

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

Men. *Sam.* 623-629

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

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

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

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

²⁸ Gomme-Sandbach 1973, 630.

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

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

Men. *Mis.* 210-215

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

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

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

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

³² Sisti 1985, 103; Hunter 1985, 133.

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

quando ne ricorrono le condizioni³⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ Blume 1974, 196-197.

³⁷ Hunter 1985, 118-119.

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

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

Men. *Epit.* 320-333

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

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

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

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

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

⁴⁰ Porter 1999-2000, 159.

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

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

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

Men. *Sam.* 495-500

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

Men. *Sam.* 506-510

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

⁴² Gomme-Sandbach 1973, 598-599.

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

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

Men. *Sam.* 516-517

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

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

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

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

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

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

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

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

Men. Sam. 589-599

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

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

NI.

Povero me,

Moschione mi ha rovinato.

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

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

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

⁵⁰ Hurst 1990, 97; Ingrosso 2010, 357.

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

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

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

Men. *Asp.* 399-428

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

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

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

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

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

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

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

Men. *Epit.* 1123-1126

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

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

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

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

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

⁵⁷ Carrara 2009, 15-18.

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

⁵⁹ Easterling 1997.

⁶⁰ Konstantakos 2011.

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

Università di Milano

GIUSEPPE ZANETTO

Riferimenti bibliografici

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

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

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