

GENNARO TEDESCHI

MENANDRO E LA *NEA*: LA MUTATA SENSIBILITÀ
E L'INTERPRETAZIONE ESISTENZIALE
DELLA NUOVA EPOCA*

ABSTRACT

Towards the end of the fourth century. B.C. the greek comedy radically renews its features, differentiating itself from that of the previous century. The main author of that period is Menander, who reflects the changes of his time by making reflect the audience on human existence with his dramas, inspired by Aristotelian principles of *prepon* and *eikòs*.

I presupposti per una radicale trasformazione della poetica comica si crearono agli inizi del IV a.C. durante il cosiddetto periodo della Commedia di Mezzo (*Mese*), così definita sulla base di una teorica periodizzazione tripartita, a noi nota grazie all'anonimo autore del trattato *Sulla Commedia* e al tardo grammatico Platonio¹.

Nonostante la mole massiccia delle opere create in quell'arco di tempo², è difficile enucleare dai pur numerosi frammenti superstiti i tratti che ne manifesterebbero le specifiche peculiarità rispetto alle commedie precedenti o a quelle successive. Infatti la predilezione per il travestimento dei miti e la parodia letteraria non sono una loro prerogativa esclusiva³, perché tali temi sono attestati già in Cratino e Aristofane⁴.

* Conferenza tenuta il 26 maggio 2017 su invito dell'Associazione Giuliana di Cultura Classica "Carlo Corbato" presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste per commemorare il ventennale della scomparsa del prof. Carlo Corbato, entusiasta studioso del commediografo ateniese. Colgo l'occasione per ringraziare l'anonimo autore del referaggio per gli utili suggerimenti bibliografici.

¹ *Prolegomena de Comoedia* I 8-9 Koster; cf. Platonius *De comoedia Graeca* 1 ss. Sulla periodizzazione vd. H.-G. NESSELRATH, *Die attische mittlere Komödie*, Berlin-New York 1990, pp. 65-87; C.A. SHAW, *Middle Comedy and the "Satyric Style"*, «JAPH» 131 (2010), pp. 1-22.

² Cf. Athen. VIII 336d.

³ Platonius *De comoedia Graeca* 59-61.

⁴ In *Schol. Ar. Pac.* 741 si afferma che Aristofane aveva parodiato il mangione Eracle nella *Pace* e nell'*Eolosicone*; inoltre nelle *Vespe* l'aveva rappresentato come schiavo. In generale i commediografi preferivano i personaggi mitologici come Eracle, il pavido Dioniso e l'adultero Zeus. Cf. Platonius *De comoedia Graeca* 35-38.

ATENE E ROMA

ANNO 2019, NUOVA SERIE SECONDA, XIII - FASC. 3-4
DOI: 10.7347/AR-2019-p468 – ISSN 0004-6493

Oltre a ciò, si ritrovano ancora elementi di politicità come pure restano evidenti tracce dell'invettiva personale anche se in lento ma progressivo declino⁵. Al tempo stesso le commedie di Mezzo preludono già all'enfasi del privato e hanno un intreccio analogo a quelle della *Nea*. Dunque la tripartizione inventata dagli Alessandrini si rivela astratta almeno sotto il profilo strutturale e contenutistico: unica motivazione resta il desiderio di evidenziare il graduale trapasso dalla Commedia Antica "politica" a quella Nuova "di carattere". Invero un anonimo biografo nel commentare il *Cocalo*, che insieme all'*Eolosicone* Aristofane aveva affidato al figlio per la rappresentazione nel 388 a.C., non evidenzia una soluzione di continuità tra le fasi storiche del genere comico, quando afferma che il poeta vi aveva introdotto rapimenti di fanciulle, riconoscimenti risolutori e tutto il restante armamentario di cui si sarebbe servito Menandro⁶.

Di fatto nell'ultima produzione di Aristofane, con la graffiante satira ridotta a blande e generiche frecciate, gli argomenti predominanti sono quelli legati al privato e alla quotidianità, anche se non sono trascurate le gravi problematiche socio-economiche che attanagliavano gli Ateniesi: in altri termini quelle rappresentazioni erano proposte al pubblico come favole consolatorie e i personaggi, soprattutto i vecchi, sembrano anticipare quelli della Commedia Nuova⁷.

Invece, a riprova di un'effettiva bipartizione cronologica ci rimane il noto giudizio di Aristotele, che, distingue le commedie antiche e quelle nuove, manifestando una decisa propensione per queste ultime, perché, a suo modo di vedere, esse erano caratterizzate da finezza concettuale ed

⁵ Basti considerare gli espliciti riferimenti alla situazione politica e ai suoi protagonisti, gli attacchi personali e le pungenti frecciate nei confronti di politici, magistrati, privati cittadini; cf. E. GELLI, *Tracce di onomasti komodèin dalla Commedia di Mezzo a Menandro*, in A. CASANOVA (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca. Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Adelmo Barigazzi*, Firenze 2014, pp. 63-81, nonché le irridenti satire contro Accademici e Pitagorici, considerati spesso dei ciarlatani; cf. L. BATTEZZATO, *Pythagorean Comedies from Epicharmus to Alexis*, «AevAnt» n.s. 8, 2008 (2012), pp. 139-164; A. BERNABÉ, *Pitagóricos en la Comedia griega*, in Á. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, B. ORTEGA VILLARO, H. VELASCO LÓPEZ, H. ZAMORA SALAMANCA (cur.), *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid 2014, pp. 477-483; M.C. FARMER, *Playing the Philosopher: Plato in Fourth-Century Comedy*, «AJPh» 138/1 (2017), pp. 1-41; ivi ulteriore bibliografia.

⁶ *Vita Aristophanis* Prolegomenon XXVIII 50-55 (p. 135 Koster). Vd. F. PERUSINO, *L'ultimo Aristofane e il passaggio dalla commedia antica alla commedia di mezzo*, in *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986, pp. 61-84.

⁷ I.M. KONSTANTAKOS, *Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century*, «Logeion» 1 (2011), pp. 1-39.

erano gradite alle persone bene educate, mentre gli incolti prediligevano le antiche per la loro trivialità⁸.

Negli ultimi decenni del secolo fu proposta a teatro un diverso tipo di produzione, che dai grammatici fu definita con il nome di Commedia Nuova (*Nea*). Pur se cronologicamente vicina, essa è lontanissima da quella dell'*Archaia*, in quanto si caratterizzò per la differente scelta delle tematiche e dei personaggi, per la mutata funzione del Coro, per il nuovo tipo di comicità e soprattutto per la diversa struttura formale: il dramma è ripartito in 5 atti separati da interludi musicali autonomi e sono definitivamente scomparsi l'agone e la parabasi.

Il primo tratto che emerge da quelle opere è l'assenza di uno stretto legame con le istituzioni della polis e con gli spettatori. Alla radice di quella situazione sta il cambiamento della società avvenuto dopo la morte di Alessandro Magno, quando in Atene, ormai sottomessa a egemonie straniere, c'è un susseguirsi di mutamenti di regime con l'instaurazione di governi moderati, se non addirittura oligarchici⁹.

In quel periodo furono promulgate leggi per limitare il diritto di cittadinanza sulla base di criteri censuari, e ciò aveva costretto la parte meno abbiente della popolazione all'emarginazione dalla vita politica, provocando disaffezione oltre che disparità e tensioni sociali. Come conseguenza, questa limitazione aveva provocato l'allontanamento delle persone disaggiate dalle manifestazioni teatrali e in definitiva dalla cultura.

Questi mutamenti implicavano una diversa composizione del pubblico, che ora risultava costituito per lo più da artigiani, imprenditori, armatori, mercanti, piccoli proprietari terrieri. I nuovi spettatori, generalmente benestanti e colti, erano invitati a rispecchiarsi nei protagonisti delle vicende proposte a teatro, diventato luogo di evasione e di divertimento.

Nel contempo si erano affermati un forte individualismo e la propensione al ripiegamento nel privato, cosicché ai comici in breve tempo vennero a mancare sia la difesa garantita loro dalla libertà di parola, sia l'interlocutore primario, cioè l'opinione pubblica che avrebbe dovuto ri-

⁸ Arist. *Eth. Nic.* IV 1128a 22-25; K. SIDWELL, *From Old to Middle to New? Aristotle's Poetic and the History of the Athenian Comedy*, in D. HARVEY, J. WILKINS (curr.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 247-258. Alcuni secoli dopo Plutarco avrebbe usato termini e concetti analoghi per dare la preminenza al più giovane commediografo (*Comp. Aristoph. et Men.* 853b).

⁹ Cf. L. O'SULLIVAN, *The Regime of Demetrius of Phaleron in Athens, 317-307 BCE. A Philosopher in Politics*, Leiden-Boston 2009.

flettere la genuina espressione di un concreto dibattito politico all'interno di una comunità sovrana. Su questo distacco aveva pesato inoltre la prassi di rappresentare le opere comiche e tragiche anche nei teatri fuori dell'Attica, come a Delfi, a Delo, a Orcomeno, a Samo e nei territori ellenizzati.

In quel diverso contesto per gli autori diventava poco rilevante affrontare problemi politici e tensioni sociali, dal momento che il pubblico preferiva piuttosto vicende desunte dal vissuto quotidiano di un'umanità ordinaria, nonché i temi attuali in ogni epoca, quali i principî morali, i sentimenti, le virtù e i vizi degli individui.

Di conseguenza i commediografi spostano la loro attenzione dalla polis al nucleo familiare, l'unica istituzione comunemente condivisa. Nonostante i turbamenti provenienti dall'esterno che quotidianamente tentavano di minarla, la famiglia diventa l'universo dell'umana comprensione e della sicurezza affettiva.

La cerchia domestica, tuttavia, non è quella tradizionale, basata sul principio di autorità, bensì quella in cui erano favoriti i rapporti paritari tra vecchi e giovani, tra padri e figli. Le relazioni si estendono all'esterno includendo i legami di amicizia e la solidarietà con i vicini. In modo analogo il rapporto amoroso implica conoscenza reciproca, lealtà e stima: così immaginato, anche esso si configura eticamente come valore assoluto.

Insomma con la mimetica riproduzione della vita routinaria i poeti tolgono linfa vitale all'eroe comico, le cui eccentriche azioni, che erano stati i principî motori delle vicende dell'*Archaia*, sono sostituite da semplici atti della normalità, sostenuti da motivazioni morali, in consonanza con la concezione peripatetica dell'esistenza. I funambolici e inventivi progetti di aristofanesca memoria cedono il posto al banale intento di sottrarsi agli avversi colpi della Sorte (*Tyche*). Questo proposito è puntualmente realizzato nel finale grazie alla cooperazione dell'insieme dei personaggi, per evidenziare la vitale importanza della reciproca solidarietà. Al tempo stesso luogo ideale di rifugio dalle turbolenze sociali diventa la campagna, dove va a isolarsi chi desidera un'esistenza autarchica, antitetica della vita cittadina.

In generale le opere puntano alla tecnica, al gioco superficiale delle emozioni, al gusto esasperato per i particolari descrittivi e agli artifici stilistici; in altri termini esse tendono a enfatizzare la spettacolarità, puntando su elementi che qualche decennio prima sarebbero stati considerati accessori.

Testimone dei nuovi gusti e delle differenti aspettative degli spettatori è senza dubbio Aristotele, quando si sofferma su come si debba comporre

una buona tragedia, consigliando di abbozzare l'intreccio nelle linee generali, anche quello dei racconti inventati, prima di svilupparlo¹⁰. La raccomandazione è seguita anche dai commediografi: la trasformazione in trattazione drammatica di fatti privati richiedeva agli autori di essere demiurghi di una realtà non effettuale, ma possibile.

Tra gli autori di quel periodo emergono Apollodoro, Demofilo, Posidippo, Filemone, Difilo. Però è soprattutto Menandro, che si distingue come pionieristico sperimentatore di ingranaggi inediti che portano a una soluzione plausibile e vincente, senza ricorrere alla comicità triviale e agli stereotipi di effimera consistenza¹¹.

Seguendo la teorizzazione di Aristotele, in alcune sue opere il nodo occupa i primi tre atti, il mutamento ha luogo nel quarto atto durante una breve scena di riconoscimento, quando avviene senza enfasi lo scioglimento, che pone fine agli equivoci e all'ineluttabile felice esito¹².

Nelle commedie c'è sempre qualcuno che rimane all'oscuro degli ultimi sviluppi e costui riceve da ultimo le informazioni necessarie già apprese da tutti gli altri. Il modo di recuperare quel personaggio che era stato escluso dal lieto finale è fornito nel quinto atto, che pertanto, pur procedendo con toni farseschi, non si trasforma in contenitore di variazioni comiche dell'atto precedente: così, per esempio, succede a Smicrine nell'*Arbitrato* oppure a Polemone nella *Ragazza tosata*.

Altre volte qualcuno, che si era posto ai margini per propria scelta, è

¹⁰ Arist. *Poet.* XVII 1455b 1-12.

¹¹ Un interessante precedente è il prologo della *Poiesis* di Antifane (fr.189 *PCG*), nonché la sua *Alceste*, dove è detto che l'ideazione di una sola novità anche audace risulta più utile di molte vecchie trovate (fr. 30 *PCG*). In generale vd. M. WRIGHT, *Poets and Poetry in Later Greek Comedy*, «CQ» 63/2 (2013), pp. 603-622. Non diversa sarà la posizione di Plauto espressa in *Pseud.* 568-570: *qui in scaenam provenit, | novo modo novom aliquid inventum adferre addeceat; | si id facere nequeat, det locum illi qui queat*. Vd. R.M. DANESE, *Lo Pseudolus e la costruzione perfetta della drammaturgia plautina*, in R. RAFFAELLI – A. TONTINI (curr.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XVI: Pseudolus*, Urbino 2013, pp. 15-52.

¹² Arist. *Poet.* XVIII 1455b 24-29, che porta come esempio paradigmatico la peripezia del *Linceo* di Teodette. Lo schema di un intreccio che occupa i primi tre atti e lo scioglimento concentrato negli ultimi due non è seguito in modo pedissequo da Menandro, cf. H.J. LLOYD-JONES, *The Structure of Menander's Comedies*, «Dioniso» 57 (1987), pp. 313-321. Merita considerazione il tentativo di ricostruire uno schema generale sempre valido imperniato sulla divisione dell'azione drammatica in tre fasi (πρότασις, ἐπίτασις, καταστροφή) avanzato da A. BLANCHARD, *La division tripartite de la comédie: essai d'interprétation*, «WS» 114 (2001), pp. 75-84; cf. H.-D. BLUME, *The Development of the Five-Act Structure*, in A. CASANOVA (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, cit., pp. 121-129.

reintegrato nel rappacificamento generale grazie al favore disinteressato degli altri; la riconciliazione si sostanzia spesso in una festa e nell'inevitabile matrimonio tra i bene educati giovani protagonisti, portatori di saldi principî morali. Così, per esempio, si verifica nella *Donna di Samo* per Moschione, nello *Scudo* per Smicrine e soprattutto nell'*Intrattabile* per Cnemone. Comunque le vicende mirano a dare valore assoluto all'assennatezza, alla moderazione, all'equilibrio, alla deferenza e al rispetto per gli altri. Grazie a queste qualità i personaggi, sul piano personale e privato, riescono a venire a capo di situazioni, che i legislatori contemporanei non erano in grado di risolvere.

E il più rappresentativo della nuova fase del genere comico in effetti è Menandro¹³. Per illustrare sulle scene la realtà del suo tempo, il poeta sceglie personaggi comuni, dando loro sostanza realistica e spessore psicologico; cioè popola le commedie di un'umanità connotata ideologicamente, preoccupata di tutelare patrimoni, beni immobili, relazioni interpersonali, come condizione necessaria per mantenere il prestigio sociale.

Di solito i drammi superstiti partono da situazioni in cui la stabilità familiare è minacciata da qualche evento imprevisto o dai limiti dell'agire umano, mai da un deliberato atto di ingiustizia. Una pluralità di personaggi concorre allo svolgimento dell'azione, che attraverso una serrata sequenza di equivoci, impedimenti, incomprensioni, intrighi e sorprese di ogni tipo evolve verso la conclusione. La trama solitamente è pervasa da sorrisi melanconici, scaturiti da una certa indulgenza per le disavventure derivate da atti improvvidi o dalla solidarietà per le sofferenze patite. Essi oltretutto hanno sempre una cieca fiducia nella ragione, che in genere si identifica con il buon senso comune e nella serena rassegnazione degli avvenimenti causati dalla *Sorte*, la nuova divinità che aveva relegato fuori dal mondo umano gli dèi Olimpî.

Comunque è la *Sorte* a determinare l'immane conclusione, nella quale sono contenuti gli inviti a portare fiaccole e corone, preannuncio di un imminente matrimonio, l'esortazione all'applauso rivolta al pubblico e la preghiera alla Vittoria in favore degli attori.

Operando in una società, che in modo consapevole favoriva il controllo della natalità, con la forte limitazione delle nascite e con la prassi dell'esposizione dei neonati, Menandro sviluppa peripezie di figli abbandonati e di giovani tardivamente riconosciuti dai genitori naturali,

¹³ Sul periodo storico in cui visse il poeta vd. da ultimo F. MONTANA, *Menandro 'politico'* Kolax 85-119 Sandbach (C190-D224 Arnott), «RFIC» 137 (2009), pp. 302-338.

intrecciandole con peripezie amorose, ignote ai poeti dell'*Archaia*. A quella realtà fa riferimento *L'Arbitrato*, che appartiene alla piena maturità.

Il dramma scaturisce dalla giovane Panfila, che dopo aver partorito clandestinamente durante una lunga assenza del marito Carisio, ha esposto il neonato con i relativi segni di riconoscimento, spinta dal timore che il figlio sia frutto di una relazione adulterina. Anche nella *Ragazza rosata* la vicenda trae origine dall'esposizione di due gemelli abbandonati da genitori costretti a vivere nell'indigenza.

Le trame, fatte salve alcune differenze marginali, quindi sono costituite da situazioni stereotipate, come per esempio, il rapimento di una bambina venduta schiava, che alla fine è riconosciuta come libera cittadina: così inizia la vicenda dei *Sicionii*, in cui si susseguono numerosi eventi a sorpresa.

Le storie sono solitamente intricate e seguono una vera e propria sequenza narrativa. Pertanto tale complessità esige che le *pièces* abbiano bisogno di un prologo espositivo chiarificatore, nel quale siano raccontati gli antefatti e sia preannunciata la felice conclusione, non solo per informare il pubblico, che con questo artificio è collocato al di sopra e al di fuori della vicenda, di modo che non sia sviato dagli equivoci in cui cadono i personaggi, ma soprattutto per appuntare l'attenzione su come si svolgerà l'azione, piuttosto che su quello che accadrà.

Nel prologo sono adoperati di solito nomi comuni (*ancella, amata, acquirente*), cioè esso è costruito con la tecnica espositiva dell'indeterminatezza dei personaggi. Per renderlo funzionale e per dare vivacità alla parte iniziale, a volte esso è ritardato¹⁴, con il capovolgimento dello schema sperimentato da Euripide, che fa seguire all'esposizione degli antefatti un paio di scene monologiche-dialogiche.

L'espedito è impiegato, per esempio, nello *Scudo*, dove la narrazione degli antefatti risulta particolarmente innovativa e rivela le pregevoli capacità drammaturgiche dell'autore. Il poeta infatti con l'accorgimento di posticipare la narrazione degli antefatti e con il preannuncio del felice esito della vicenda, conferisce maggiore credibilità e *pathos* alla scena iniziale, che ha evidenti connotazioni tragiche in quanto è caratterizzata dal compianto funebre per un personaggio considerato morto. L'intervento divino, perciò, consente di rassicurare il pubblico, chiarendo che

¹⁴ F. SISTI, *Sul prologo della Nea*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino 1987, pp. 303-316.

lo spettacolo a cui sta assistendo non è una tragedia, ma una gradevole commedia¹⁵.

Il racconto di Davo e la successiva rettifica della divinità inoltre, sono strutturalmente complementari, in quanto entrambi sono indispensabili allo sviluppo della trama e la condizionano sino alla conclusione. Se da un lato la notizia della presunta morte di Cleostrato desta la cupidigia di Smicrine che, per fare proprio il patrimonio del nipote, vuole far valere il diritto di sposarne la sorella, d'altro canto l'intervento divino preannuncia la frustrazione dell'intento, anticipando il dato fondamentale dello svolgimento futuro: il giovane è vivo, ma prigioniero dei nemici, e sarebbe tornato presto a casa.

Per quanto riguarda la drammaturgia menandrea noi possiamo riconoscerne una sorta di evoluzione che parte da una prima fase, in cui le commedie hanno scene accessorie finalizzate all'effetto comico, fino alla maturità, quando le opere acquisiscono una struttura compatta e i personaggi, inizialmente poco integrati nell'intreccio, finiscono per compenetrarsi nella dinamica scenica, cooperando nella riuscita dei meccanismi unitari e coesi della vicenda.

Anche se struttura e scene tendono alla ripetitività e allo stereotipo, finalizzate al divertimento del pubblico, tuttavia le commedie non rientrano nel teatro della pura evasione, poiché esse, all'interno di vicende complicate o addirittura improbabili, racchiudono messaggi che esaltano valori umani condivisi o condivisibili da tutti. Proprio perché si tratta di un genere che coinvolgeva il pubblico con il sorriso piuttosto che con la violenta invettiva personale, l'insegnamento, rafforzato da nuove forme di linguaggio comune, diventa universale, rivolgendosi all'intera umanità, che aveva fatto propria la *paideia* greca¹⁶.

Tutte le commedie inoltre sono contraddistinte dalla verisimiglianza, cioè obbediscono alle norme di probabilità che governano l'esistenza quotidiana. Innanzi tutto è verisimile lo spazio scenico, descritto minuziosamente nel prologo. Solitamente si tratta di due o più case, le cui porte danno su una strada che percorre il palcoscenico da una *parodos* all'altra, di cui, per convenzione, una indica l'uscita verso la campagna o verso il porto, l'altra conduce al centro cittadino. Oltre a ciò, questo

¹⁵ G. RAINA, *L'Aspis di Menandro: teatro e metateatro*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino*, Pavia 1987, p. 23. Indispensabile per la piena comprensione della commedia è ora Menandro, *Lo scudo*, Lecce-Iseo 2010, a cura di P. INGROSSO con la relativa traduzione e l'esautivo commento.

¹⁶ Cf. Isocr. *Paneg.* 50.

spazio risulta omogeneo con quello retroscenico (l'interno delle abitazioni) e con quello extra-scenico: prima di uscire di casa, un personaggio si sofferma sulla soglia per concludere un discorso iniziato dentro, scambiando alcune battute con un interlocutore non visibile per il pubblico; oppure due personaggi, dopo essere entrati da una delle *parodoi*, continuano un discorso intrapreso molto prima durante il tragitto, lontano dalla vista degli spettatori. In altri termini, gli attori simulano la naturalezza della comunicazione interpersonale e contemporaneamente il complesso dei dialoghi diventa parte integrante del testo drammatico, compresi gli "a parte", con i quali alcuni personaggi commentano non visti qualche scena determinata.

L'azione si svolge sulla pubblica via, lungo la quale passano soltanto i personaggi, che in qualche misura sono correlati alla vicenda e che sono necessari allo sviluppo dell'intreccio. Perciò quello che gli spettatori vedono, appare come l'unica realtà esistente.

Anche la durata temporale obbedisce alle norme della verisimiglianza. Ciò che avviene lontano dal palcoscenico ha la medesima durata di quello che accade sotto gli occhi degli spettatori e l'intervallo temporale tra un atto e l'altro diventa parte integrante del tempo della vicenda: cioè essa prosegue anche durante gli intermezzi.

Per di più l'intreccio è un'unità chiusa e funzionale, differenziata da qualsiasi altra faccenda concomitante. Gli avvenimenti sono costruiti su una trama compatta di informazioni differenziate, da cui scaturiscono solitamente equivoci o notizie ingannevoli, per il cui scioglimento bisogna aspettare la naturale conclusione, quando vengono ripianati tutti i malintesi. Così è strutturata la *Donna di Samo*, una tipica commedia degli equivoci e delle reticenze, che ruota intorno alla realizzazione del matrimonio tra due giovani.

Se il fatto da cui ha origine l'intreccio può apparire casuale, invece è strettamente consequenziale la soluzione che perciò risulta provvista di senso: in effetti è la logica della trama che governa il ritmo drammatico costituito da una sequenza di situazioni serie e comiche.

Più che fare parodia tragica, Menandro preferisce rifarsi alla tragedia quale deposito di casi esemplari. I rimandi letterari abbondano nello *Scudo*: in particolare il falso annuncio al vecchio Smicrine dell'improvvisa morte del fratello Cherestrato inizia con una celeberrima massima euripidea¹⁷ cui segue una frastornante sequenza di versi gnomici tragici a cui

¹⁷ Si tratta del primo verso del prologo della *Stenebea* (fr. 661, 1 *TrGF*), citato frequen-

si aggiungono i nomi degli autori e qualche apprezzamento critico-letterario¹⁸. Qui l'ossessiva e martellante sfilza di citazioni è elevata a sistema e mira a fare scaturire la comicità intrinseca nella situazione rappresentata. Battuta dopo battuta aumentano progressivamente le risate degli spettatori, divenuti complici divertiti grazie alle informazioni ricevute nella precedente scena durante la quale è stato ordito l'intrigo¹⁹.

Proprio in situazioni del genere Menandro escogita meccanismi inediti, mescolando serio e burlesco con la presenza di personaggi conformi ai modelli etici di ascendenza peripatica accanto a vere e proprie macchiette quali il vecchio avido, il giovane scapestrato, il giovane innamorato, il medico, il cuoco, il servo infingardo, il servo intraprendente, la vecchia serva ubriacona, il soldato fanfarone²⁰. Egli comunque dà a quelle maschere nuova vitalità con l'elaborazione di specifici tratti caratteriali, stemperandone in pari tempo la convenzionalità, costituita da battute scontate, tirate ridicole, frizzi e lazzi.

Al teatro tradizionale, ripetitivo nell'abuso degli ingredienti farseschi, Menandro, come aveva fatto a suo tempo Aristofane, oppone una drammaturgia innovativa che, oltre a essere contraddistinta da complessi giochi sottesi alla trama, oltre a ricombinare serio e burlesco, si basa sul garbato umorismo, in modo da indurre gli spettatori competenti a un'approfondita riflessione sull'esistenza umana.

In questa prospettiva è indicativo il finale del I atto dello *Scudo*, quando il poeta inserisce una scenetta distensiva dai toni farseschi, nella quale i due caratteri antagonisti (il Cuoco e l'Imbanditore) agiscono in modo diverso rispetto al loro ruolo tradizionale nel teatro comico²¹. Menandro,

temente dai comici (Ar. *Ran.* 1217; Nicostratus fr. 29, 1; Philippides fr. 18, 3; Adesp. Com. fr. 1059, 1 *PCG*).

¹⁸ Per un'eccellente disamina delle citazioni vd. il commento relativo nell'edizione curata da P. INGROSSO, cit., pp. 360-371.

¹⁹ *Aspis* 408-443. Sull'argomento vd. G. PADUANO, *Citazione ed esistenza (Menandro, Aspis 407 sgg.)*, «RCCM» 20 (1978), pp. 1055-1065; G. ZANETTO, *La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione*, in A. CASANOVA (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, cit., pp. 83-103; A. HURST, *Ménandre et la tragédie*, in E.W. HANDLEY, A. HURST (curr.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, pp. 93-122 (ora in *Dans les marges de Ménandre*, Genève 2015, pp. 73-103). In generale sul debito di Menandro nei confronti della tragedia vd. il saggio di A.K. KATSOURIS, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975 e A. HURST, *Ménandre et la tragédie*, in E. HANDLEY, A. HURST (curr.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, pp. 93-122.

²⁰ Vd. C. MORENILLA, *Tipos y personajes en Menandro*, «Florilib» 14 (2003), pp. 235-263.

²¹ *Aspis* 221-245. Il Cuoco e l'Imbanditore sono presentati con tratti innovativi, insoliti

quindi, innova stravolgendo situazioni, invertendo ruoli e alterando *clichés*, allo scopo di smascherare polemicamente l'abusato espediente di fare leva sulla trivialità gratuita per accattivarsi il pubblico²².

Sempre nello *Scudo* è esemplare la beffa ai danni dell'avarò Smicrine in cui si dà la falsa notizia al vecchio Smicrine della morte improvvisa del fratello Cherestrato.

Qui la farsa assume una precisa connotazione metateatrale, perché essa dovrà essere attuata in forma di rappresentazione tragica, come afferma Davo: "*Ora bisogna mettere in scena un evento tragico credibile*"²³. Il pedagogo, assunto il ruolo di capocomico, assegna le parti, cura la scenografia, si procura la collaborazione di un finto medico per rendere credibile l'intrigo, incaricando Cherea di curarne parlata, comportamento, abbigliamento e di procurare parrucca, mantello e bastone. La scena si trasforma in un prologo²⁴, nel quale l'ideatore informa gli spettatori che stanno per assistere a un evento metateatrale²⁵; infine non trascura di correlare la struttura dell'azione al carattere del protagonista²⁶.

rispetto a quelli noti già dai tempi della giambografia arcaica (Sem. fr. 25 P.-T.), diffusi dall'antica farsa megarese e impiegati nel dramma satiresco (Soph. fr. 1122 *TrGF*), nella *Mese* e nella *Nea*. Vd. A. GIANNINI, *La figura del cuoco nella commedia greca*, «Acme» 13 (1960), pp. 135-216; H. DOHM, *Magheiros*, München 1964; H.G. NESSELRATH, *Die attische mittlere Komödie*, cit., pp. 297-309; J.G. SOLER, *El cocinero cómico: Maestro de los fogones y de la palabra*, «CFC(G)», 18 (2008), pp. 145-158. Altrettanto tradizionale è la figura dell'imbanditore (cf. Antiphan. fr. 150; Diphil. fr. 42; Philem. fr. 64 *PCG*).

²² G. RAINA, *L'Aspis di Menandro*, cit., pp. 24-25.

²³ *Aspis* 337-338. Tra i diversi emendamenti proposti per l'ametrico οὐκ ἄλλοῖον a inizio v. 338 accolgo l'economico οὐκ ἄλογον di P. CIPOLLA, *Una crux menandrea* (*Aspis* 337-338), «RhM» 156 (2013), pp. 212-216, che è ineccepibile per senso e soddisfacente dal punto di vista paleografico.

²⁴ È significativo che in questa sezione manchino i nomi propri, come avviene solitamente nei prologhi comici, cioè esso è costruito con la tecnica espositiva dell'indeterminatezza dei personaggi.

²⁵ G. CHIARINI, *La recita*, Bologna 1979, pp. 30-31. Sulla scena menandrea vd. G. RAINA, *L'Aspis di Menandro*, cit., pp. 21-31. G. TEDESCHI, *Innovazioni poetiche e drammaturgiche nell'Aspis menandrea*, in B. GENTILI, A. GRILLI, F. PERUSINO (cur.), *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*, Pisa 1999, pp. 81-100; K. GUTZWILLER, *The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, «ClAnt» 19 (2000), pp. 102-137; I.M. KONSTANTAKOS, *The Craft of Comic Verse: Greek Comic Poets on Comedy*, «APXAIΟΓΝΩΣΙΑ» 12 (2003-2004), pp. 35-47.

²⁶ Men. *Scut.* 338-339 pare esemplificare Arist. *Poetica* XV 1454a 33 ss. Sul carattere come causalità motrice dell'azione vd. P. DONINI, *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria 2004, pp. 17-21.

In questo modo entriamo anche nel laboratorio dell'autore e possiamo seguire le fasi salienti che precedono la rappresentazione vera e propria: la scelta del tema, l'elaborazione della trama in una determinata situazione di tempo e di luogo, la stesura del canovaccio, la distribuzione dei ruoli e l'allestimento scenico.

Parimenti la scena successiva con il (falso) medico straniero, che giunge salutato dal pedagogo con un'altra citazione euripidea²⁷, evidenzia la dimensione metadrammatica dell'inganno ai danni di Smicrine.

Menandro non maschera i tratti che rivelano l'ascendenza di questo personaggio dall'antica farsa²⁸: gli fa indossare un abito che ne rende individuabile la professione, gli fa usare enfatici termini tecnici, lo fa parlare in dialetto dorico²⁹. A un'analisi meno superficiale si comprende agevolmente il motivo per cui questa macchietta è presente in scena. Innanzi tutto il medico è un attore che recita nella *pièce* ideata da Davo: lo conferma il fatto che è l'unico a indossare il costume di scena; inoltre l'abbigliamento serve a farne risaltare il ruolo; infine la sua parlata connotata da impensabili iperdorismi e infarcita di atticismi risulta artefatta. In definitiva, la riproposizione del medico ciarlatano non è un atto di omaggio all'antica farsa dorica, ma ha il trasparente intento di parodiare i grossolani espedienti dei mediocri poeti³⁰.

Fin dalle opere giovanili traspare l'adesione di Menandro al Peripato³¹:

²⁷ *Aspis* 443 con citazione di Eur. *Or.* 232: δυσάρεστον οἱ νοσοῦντες ἀπορίας ὕπο.

²⁸ Così testimoniano Sosibio Lacone (*apud* Athen. XIV 621d) e *P.Oxy.* 2659, che attesta una commedia intitolata Ἰατρὸς, composta da Dinoloco. Il medico, presente già nell'*Archaiia* (Crates fr. 46 *PCG*), ricorre sovente nella cosiddetta *Mese* e nella *Nea*. Sull'argomento cf. M. GIGANTE, *Il ritorno del medico straniero*, «PP» 24 (1969), pp. 302-307; L. GIL, I.R. ALFAGEME, *La figura del médico en la comedia ática*, «CFC(G)» 3 (1972), pp. 35-91; J.L. SANCHIS LLOPIS, *La lengua de los médicos en la comedia griega postaristofánica*, in J.A. LÓPEZ FÉREZ (cur.), *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas*, I, Madrid 2000, pp. 125-155; A. HURST, *Ménandre en ses recoins*, in G. BASTIANINI, A. CASANOVA (curr.), *Menandro. Cant'anni di papiri*, Firenze 2004, pp. 55-69, in particolare pp. 65-69 (ora in *Dans les marges de Ménandre*, cit., pp. 133-143).

²⁹ L. GIL, *Menandro, Aspis 439-464: Comentario y ensayo de reconstrucción*, «CFC(G)» 2 (1971), pp. 125-140, in particolare pp. 135-138; T. SIMONE, *La medicina nelle commedie di Menandro: richiami e suggestioni*, «Rudiae» 19 (2007), pp. 143-148.

³⁰ A questo proposito è esplicito Aristofane nel prologo parabatico delle *Vespe*, nel quale avverte il pubblico di non aspettarsi buffonerie provenienti da Megara (v. 57); inoltre sono considerate sguaiate e frigide (Eupolis fr. 261 *PCG*) oltre che sconcertanti da proporre in scena (Echphantides fr. 3 *PCG*).

³¹ Resta fondamentale il saggio di A. BARIGAZZI, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.

i personaggi sono decisamente seri (Abrotono e Carisio nell'*Arbitrato*; Cherestrato e Cleostrato nello *Scudo*, Criside e Demea nella *Ragazza di Samo*, Glicera nella *Ragazza tosata*) e il loro comportamento si conforma all'etica aristotelica. Tuttavia il poeta sa ravvivare le commedie con le macchiette della farsa, non facendo mancare motteggi e lazzi.

Il commediografo evita gli estremismi linguistico-retorici creando un linguaggio nuovo in sostituzione dei soliti registri espressivi dei poeti dell'*Archaia*. Egli impiega la lingua attica dei ceti medi, con l'innesto misurato di termini desunti dalla tradizione poetica, dalla filosofia e dalla retorica, così da evidenziare, a livello linguistico e concettuale, l'adesione alla realtà contemporanea. Gli stereotipi modi di dire, proverbi e *gnomai* solitamente si trovano nei discorsi dei personaggi di bassa estrazione sociale. Menandro crea così un linguaggio scenico fortemente mimetico del dialogo quotidiano³², per quanto possibile coerente con il trimetro giambico impiegato.

In questa prospettiva è degno di attenzione il resoconto, impostato come una *ῥῆσις ἀγγελική*, fatto da Davo a Smicrine nello *Scudo*, che è costruito con gli elementi peculiari della diaristica militare: per la ricchezza di vocaboli, *iuncturae* e stilemi senofontei, amalgamati con il lessico tragico e con echi iliadici, si presenta come un breve componimento epico ellenistico³³.

All'opposto di Aristofane, che non si era curato di differenziare linguisticamente i personaggi, assegnando loro le parole *come per sorte*, Menandro riesce ad adattare a ogni situazione e a ogni personaggio un modo di esprimersi appropriato³⁴, grazie all'esperienza acquisita sia attraverso i saggi di mimetismo linguistico affioranti nei *Dialoghi* di Platone, sia attraverso la prassi giudiziaria, che vincolava gli oratori a riprodurre secondo verisimiglianza la parlata delle persone coinvolte nei processi³⁵.

Concludendo. Senza rompere con la tradizione e avvalendosi delle

³² Anche questa caratteristica è di ascendenza euripidea; a riguardo vd. Ar. *Ran.* 1056 ss. e soprattutto Arist. *Rhet.* III 1404b 24-25.

³³ G. PASCUCCI, *La scena iniziale dell'Aspis menandrea e il resoconto militare di Sosia nell'Amphitruo di Plauto*, «RCMM» 20, 1978, pp. 1067-1080. Un'approfondita analisi di questa scena è stata compiuta da D.B. LOMBARD, *New Values in Traditional Form. A Study in Menander's Aspis*, «AClass» 14 (1971), pp. 123-145.

³⁴ Plut. *Comp. Arist. et Men.* 853b-e.

³⁵ D. DEL CORNO, *La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile*, in P. THIERCY, M. MENU (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari 1997, p. 243 (ora in *Euripidaristofanizein. Studi sul teatro greco*, Napoli 2005, p. 189).

tecniche compositive di entrambi i generi drammatici, Menandro riabora la propria idea di teatro, rispecchiando il mutamento dei tempi e facendo riflettere gli spettatori sull'esistenza umana.

tedeschigennaro48@libero.it