

COLLOQUIA

Il teatro delle emozioni: la gioia

a cura di
Mattia De Poli

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Prima edizione 2019, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la gioia*

© 2019 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-184-3



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License

(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Il teatro delle emozioni: la gioia

*Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 20-21 maggio 2019)*

a cura di
Mattia De Poli

Comitato scientifico:
Rocco Coronato, Lucia Degiovanni, Mattia De Poli,
Anna Scannapieco, Davide Susanetti

Indice

Prefazione	7
Sulla drammaturgia antica e moderna della gioia (quasi un'introduzione) <i>Mattia De Poli</i>	13
La gioia fra tragedia e commedia	
Le parole della gioia nel teatro e nel pensiero greco antico <i>Xavier Riu</i>	25
La gioia nelle scene di riconoscimento: tragedia attica e commedia nuova (Menandro) <i>Mattia De Poli</i>	47
Tutto il resto è gioia <i>Piermario Vescovo</i>	69
La gioia e l'amore	
Nozze rubate e morte incombente: la messa in scena della gioia delusa <i>Costanza Uncini</i>	97
«It is too much of joy»: The Exaltation of Love in Three Shakespearean Tragedies <i>Angela Leonardi</i>	113
Beethoven's Ninth and <i>Fidelio</i> : An Ineffable Joy <i>Alessandra Petrina</i>	123
<i>Agréable émotion</i> , violento affetto, vero contento. Possibilità di gioia nelle tragedie di Metastasio <i>Giovanni Ferroni</i>	139
Realtà, illusione, apparenza, finzione	
Gioia e lieto fine nel <i>Filottete</i> di Sofocle <i>Sara Di Paolo</i>	183

La cornice dei canti di gioia delle tragedie di Sofocle: forma e scena <i>Daniela Milo</i>	223
Una riflessione sulla parte finale del terzo episodio e sul terzo stasimo dell' <i>Edipo re</i> <i>Classe IV Dc dell'I.I.S. "C. Marchesi" di Padova</i> <i>prof.ssa Maria Antonietta Ciano, prof. Giangiacomo Gerevini</i>	249
Euforia euripidea: mania straniante e <i>performance</i> di genere <i>Caterina Di Daniel</i>	261
In un tempo sospeso fra sogno e sorpresa: variazioni di gioia illusoria in Euripide <i>Silvia Onori</i>	283
Il duetto Ione-Creusa (Euripide, <i>Ione</i> 1437-1509) tra dimensione gestuale, metrica e linguistica <i>Simona Olivieri</i>	297
Gioia simulata e gioia indotta. Il godimento della vendetta in Seneca tragico <i>Luigi Di Raimo</i>	313
Fra arte e natura: la gioia nella <i>Tempesta</i> di Shakespeare <i>Rosanna Camerlingo</i>	327
«Credi di aver riso mai tu?». La gioia in <i>Come le foglie</i> da Giacosa a Visconti <i>Chiara Pasanisi</i>	337
<i>Et manchi pietà</i> : la gioia velata di Artemisia Gentileschi nel teatro di Anagoor <i>Andrea Vecchia</i>	359
Teatro e società	
La gioia dei <i>Choes</i> . La festa dei Boccali negli <i>Acarnesi</i> di Aristofane e nella pittura vascolare del V secolo a.C. <i>Diana Perego</i>	391
Gioia dei servi e gioia dei padroni nelle commedie di Terenzio <i>Carmela Cioffi</i>	425
Pittori, artisti e dilettanti in scena: declinazioni della gioia nelle pratiche e nella drammaturgia della Roma della prima metà del Seicento <i>Isabella Molinari</i>	441
<i>Mercuzio non vuole morire</i> : la gioia di un personaggio in fuga dal suo destino <i>Lucia Bottinelli</i>	471
Appendice iconografica	491

La gioia fra tragedia e commedia

La gioia nelle scene di riconoscimento: tragedia attica e commedia nuova (Menandro)*

Mattia De Poli

ABSTRACT: Recognition scenes take place both in Attic tragedy (Aeschylus, Sophocles, Euripides) and in “new comedy” (Menander), and comic scenes are often a parody of the tragic ones, but they show some differences both in dramaturgy along with the evolution of the theatrical performance (from the middle 5th century to the late 4th century) and in dramatic function according to the genre (tragedy vs comedy).

1. Introduzione

Nell’ambito della cosiddetta “commedia nuova”, Menandro è ritenuto, insieme a Filemone e Difilo, il principale esponente¹, ed è l’unico di cui ancora oggi possiamo leggere alcuni drammi integrali o quasi, oltre ai numerosi frammenti. La denominazione “commedia nuova” compare per la prima volta in un frammento di Satiro di Callati (III-II secolo a.C.) dal Βίος Εὐριπίδου, ovvero dalla *Vita di Euripide* (P. Oxy. 9.1176 = F 6 fr. 39 col. VII ll. 12-22, Schorn 2004). Qui i riconoscimenti mediante anelli e collane vengono indicati tra gli elementi costitutivi della “commedia nuova”, ma si precisa che essi furono sfruttati al massimo delle loro potenzialità già da Euripide².

¹ A proposito di Menandro, Filemone e Difilo come poeti della “commedia nuova”, cf. ad esempio Suda, s.v. Μέλανδρος (Adler 1971, μ 589) e s.v. Φιλήμων (Adler 1971, φ 327); *Prolegomena de comoedia* 53-54 (Koster 1975, p. 10); Eustazio, *Commentarii in Homeri Odysseam* 2.94.10.

² P. Oxy. 9.1176 = F 6 fr. 39 col. VII ll. 12-22, SCHORN 2004: ... ἀναγνωρισμοῦς | διὰ τε δακτυλίων καὶ διὰ δεῖραίων, ταῦτα (15) | γὰρ ἐστὶ δῆπου | τὰ συνέχον|τα τὴν νεω|τέραν κωμωιδίαν, ἃ πρὸς (20) | ἄκρον ἤγα[γ]εν | Εὐριπίδης Gli altri elementi indicati da Satiro sono: “peripezie, stupri di vergini, sostituzioni di bambini”. A proposito della successiva allusione a Omero, vd. ARRIGHETTI 1964, pp. 122-124; SCHORN 2004, pp. 262-264.

* Sono particolarmente grato al prof. Xavier Riu per le attente osservazioni alla mia relazione, di cui ho cercato di fare tesoro nella stesura definitiva del testo.

L'anonimo Γένος Εὐριπίδου, ovvero *Vita di Euripide*, conservato da alcuni manoscritti insieme alle opere di questo tragediografo, gli attribuisce il merito di aver sviluppato e perfezionato il meccanismo del riconoscimento³. In effetti, non si tratta di una vera e propria invenzione, perché esso era già stato sfruttato in almeno una tragedia precedente: le *Coefore* di Eschilo, rappresentate nel 458 a.C. L'*anagnorismos*, dunque, tra la metà del V secolo e l'inizio del IV secolo a.C. è stato sfruttato in ambito teatrale da due diversi generi: prima dalla tragedia attica e poi dalla "commedia nuova".

Quando il riconoscimento diviene centrale in una sezione particolare del dramma, si può parlare di "scena di riconoscimento" ed essa di solito si articola in due momenti: l'inchiesta, quando vengono forniti dei segni ovvero delle prove relative all'identità di un personaggio, e il ricongiungimento⁴. Tutta la scena è caratterizzata di solito da una forte tensione emotiva, ma la gioia si manifesta solo nel momento del ricongiungimento.

Nel teatro greco di V-IV secolo a.C. gli attori, dotati di maschera, potevano esprimere la gioia dei personaggi in tre diversi modi: attraverso il linguaggio (parole, formule, discorsi, esclamazioni), attraverso la modulazione della voce (grida, canti), attraverso la gestualità e i movimenti del corpo (abbracci, passi di danza, agitazione delle braccia e delle mani). Gli aspetti riguardanti la vocalità e la gestualità, però, sono per noi ricostruibili essenzialmente attraverso le indicazioni che si ricavano dal testo, ovvero dalle parole che i personaggi stessi pronunciano: le cosiddette "indicazioni di regia"⁵.

2. La gioia nelle scene di riconoscimento della tragedia attica (V secolo a.C.)

Le scene di riconoscimento così intese sono individuabili in sei tra le tragedie conservate in forma integrale dalla tradizione manoscritta: nelle *Coefore* di Eschilo, nell'*Elettra*, nell'*Ifigenia fra i Tauri*, nell'*Elena* e nello *Ione* di Euripide, e nell'*Elettra* di Sofocle. In tutti questi casi il ricongiungimento si accompagna a manifestazioni di gioia dei personaggi, che presentano modalità espressive simili ma vengono rappresentate con insistenza ed enfasi differenti. Due casi emblematici sono quelli tratti dalle *Coefore* (vv. 233-243) e dall'*Ifigenia fra i Tauri* (vv. 827-849).

³ Γένος Εὐριπίδου 2: πολλά προσεξεῦρε ... ἀναγνωρισμοὺς (SCHWARTZ 1887, p. 1.8-9). Il verbo composto προσεξεῦρε potrebbe avere un significato molto simile a quello della perifrasi πρὸς ἄκρον ἤγα[γ]εν, utilizzata da Satiro (vd. nota precedente).

⁴ A proposito delle scene di riconoscimento nella tragedia attica, vd. DE POLI 2018, pp. 137-141; DE POLI 2017, pp. 85-90.

⁵ Vd. ad esempio DI MARCO 2009, pp. 109-124.

2.1. Eschilo, *Coefore* 233-243.

Nella prima parte della scena di riconoscimento, Oreste fornisce ad Elettra le prove della propria identità (vv. 225-232) e alla fine riesce a convincerla. Le ultime parole del giovane (vv. 233-234) suggeriscono che la reazione gioiosa della sorella dovesse esprimersi attraverso i gesti, prima ancora che a parole:

Op. [...]
 ἔνδον γενοῦ, χαρᾶι δὲ μὴ ἴκπλαγῆις φρένας,
 τοὺς φιλτάτους γὰρ οἶδα νῶϊν ὄντας πικρούς.

Or. [...]
 Su, controllati! Non lasciarti sconvolgere dalla gioia. I nostri parenti più stretti – lo so – ci detestano entrambi⁶.

Con le parole del v. 233, in particolare, Oreste sembra rispondere all’abbraccio silenzioso (o al tentativo di abbraccio) di Elettra⁷: egli la ammonisce a non perdere il controllo di sé, a non farsi sconvolgere dalla gioia. Questa è la prima spia della gioia che viene espressa apertamente nei successivi versi, recitati dal personaggio femminile (vv. 235-243):

Hl. ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός, 235
 δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου,
 ἀλκῆι πεποιθὼς δῶμ’ ἀνακτήσῃ πατρός.
 ὦ τερπνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον
 ἐμοί, προσαυδᾶν δ’ ἔστ’ ἀναγκαίως ἔχον
 πατέρα σε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει 240
 στέργηθρον, ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται,
 καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·
 πιστὸς δ’ ἀδελφὸς ἦσθ’ ἐμοὶ σέβας φέρων.

El. Tesoro! Sei il bene più prezioso della casa paterna. Sei la speranza di salvezza per cui ho pianto: tutto dipende da te. Confida nella tua forza e riconquisterai la casa di nostro padre. Che piacere vederti! Il tuo volto ha l’aspetto di quattro persone, per me. Ti posso chiamare padre, è doveroso. Ti amo come una madre: io odio la mia, ed ho ragione. Ti amo come una sorella, quella che è stata uccisa senza pietà. Tu sei il fratello in cui confido: tu mi restituisci la dignità.

Elettra apostrofa Oreste come il “beniamino più amato della casa paterna” (v. 235), come “speranza, già compianta, da cui può germogliare salvezza” (v.

⁶ Le traduzioni di questi versi e di tutti i passi citati nel presente contributo, dove non è specificato diversamente, sono mie.

⁷ Il v. 233 è stato interpretato in modi diversi dagli studiosi: vd. GARVIE 1986, p. 102-103; UNTERSTEINER 2002, p. 226. Tuttavia, l’abbraccio è un gesto caratteristico delle scene di riconoscimento e di solito viene segnalato dai personaggi, e nelle *Coefore* il v. 233 è l’unico passo che sembra alludervi.

236), come “volto che dà gioia” (v. 238), ed esprime il proprio amore per lui attraverso un’iperbole. La giovane, infatti, afferma di riversare sul fratello tutto l’affetto che dovrebbe provare nei confronti di quattro diverse persone: il padre che è stato ucciso, la madre che ora merita solo l’odio della figlia, la sorella Ifigenia che è morta, e ovviamente il fratello, Oreste stesso.

Questi, tuttavia, dopo aver reagito con una certa freddezza all’abbraccio di Elettra, anche dopo aver ascoltato queste parole della sorella, che gli rivelano un profondo affetto, non perde di vista l’obiettivo primario: vendicare la morte del padre Agamennone, uccidendo la madre Clitemnestra. Ricollegandosi all’affermazione proferita da Elettra nel v. 237 – ἀλκῆι πεποιθῶς δῶμ’ ἀνακτήσηι πατρός, “confida nella tua forza e riconquisterai la casa di nostro padre” – riporta prontamente l’attenzione della sorella sulla sua missione (vv. 244 ss.):

Ορ. μόνον Κράτος τε καὶ Δίκη σὺν τῶι τρίτῳ⁸
 πάντων μεγίστῳι Ζηνὶ συγγένοιτό μοι. 245
 Ζεῦ Ζεῦ, [...]

Or. Io prego soltanto che Kratos e Dike insieme a Zeus, qui terzo ma sommo dio, vengano in mio aiuto. Zeus, Zeus, [...]

Entrambi si esprimono esclusivamente in trimetri giambici, ma possiamo supporre che sia Elettra nei vv. 235-243, manifestando a parole la propria gioia, sia Oreste nei vv. 244-263, pregando gli dei e Zeus in particolare di aiutarlo nel portare a termine la missione per cui è tornato ad Argo, parlassero con un tono di voce piuttosto elevato. Lo suggerisce l’intervento del Corifeo (vv. 264-268), che interrompe il dialogo tra i due fratelli, invitandoli a fare silenzio (cioè ad abbassare la voce), per evitare che qualcuno li senta e vada a riferire tutto a Clitemnestra ed Egisto:

Χο. ὦ παῖδες, ὦ σωτήρες ἐστίας πατρός,
 σιγᾶθ’, ὅπως μὴ πεύσεται τις, ὦ τέκνα, 265
 γλώσσης χάριν δὲ πάντ’ ἀπαγγελεῖ τάδε
 πρὸς τοὺς κρατοῦντας: [...].

Co. Ragazzi, la salvezza della casa paterna è nelle vostre mani. Ma parlate piano, figlioli! Che qualcuno non vi senta e, per il gusto di parlare, non riferisca tutti questi vostri discorsi ai sovrani. [...]

⁸ Ritengo validi gli interventi di Turnèbe, sia nell’attribuzione dei vv. 244-245 a Oreste in assenza di alcuna *nota personae* in *M*, che per la correzione del tradito μόνος in μόνον nel v. 244: vd. GALISTU 2006, pp. 77-78.

2.2. Euripide, *Ifigenia fra i Tauri* 827-849.

Anche in questo caso Oreste ha appena fornito le prove della propria identità alla sorella e immediatamente Ifigenia esplose in manifestazioni di gioia, sia verbale che fisica:

If. ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ,
 ἔχω σ', Ὀρέστα, τηλύγετον.
 χθονὸς ἀπὸ πατρίδος Ἀργόθεν, ὦ φίλος, ... 830
Or. κάγώ σε τὴν θανοῦσαν, ὡς δοξάζεται.
 κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶι
 τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἔμόν.
If. ... τότε ἔτι βρέφος
 ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφοῦ 835
 νεαρὸν ἐν δόμοις⁹.
 ὦ κρεῖσσον ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου
 ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων
 πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἀπέβη. 840
Or. τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖμεν ἀλλήλων μέτα.
If. ἄτοπον ἡδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι·
 δέδοικα δ' ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
 ἀμπτάμενος φύγηι.
 ἰὼ Κυκλωπὶς ἐστία, 845
 ἰὼ πατρίς, Μυκὴνα φίλα,
 χάριν ἔχω ζόας, χάριν ἔχω τροφᾶς,
 ὅτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοις
 ἐξεθρέψω φάος.
 [...]

If. O carissimo (sì, per me sei davvero la persona più cara al mondo), stringo te, Oreste, il cocco di casa! Lontano dalla patria, lontano da Argo, mio caro, ...

Or. Ed io stringo te, la sorella che tutti credono morta. Lacrime e singhiozzi si mescolano alla gioia. Le tue lacrime, le mie lacrime.

If. ... allora ti ho lasciato tra le braccia della nutrice, che eri ancora un bimbo: eri piccolo, il piccolo di casa. Che dire? Anima mia, le parole non bastano a spiegare la fortuna che mi è toccata. Questa vicenda si è spinta ben oltre il dicibile, anche oltre il prodigioso.

Or. In futuro, speriamo di essere ancora fortunati e di restare insieme.

If. Che insolito piacere¹⁰, amiche: l'ho afferrato ed ho il timore che mi sfugga dalle mani, che spicchi il volo e si dissolva in aria... Dimora costruita dai Ciclopi, grazie di avergli dato la vita! Patria mia, grazie di averlo nutrito! Mia amata

⁹ Per i problemi testuali connessi con i vv. 827-836, vd. DE POLI 2017b.

¹⁰ Per l'interpretazione dell'espressione ἄτοπον ἡδονὰν (v. 842), vd. il contributo di Silvia Onori in questo volume (pp. 287-291).

Micene, ti ringrazio di essertelo cresciuto! Mio fratello è luce di speranza per la nostra famiglia.

[...]

Rispetto al precedente eschileo, nella seconda parte della scena di riconoscimento dell'*Ifigenia fra i Tauri* Euripide carica di maggiore enfasi la gioia dei personaggi attraverso il ricorso al canto: nei vv. 827-849, una sequenza di oltre venti versi, Ifigenia si esprime quasi esclusivamente in versi lirici e nella prima battuta canta anche Oreste, mentre per gli sporadici trimetri giambici si può supporre un'esecuzione in recitativo. Entrambi i giovani versano lacrime ed emettono singulti di gioia, stando abbracciati l'uno all'altra (vv. 829, 831, 832-833). Sul piano verbale le espressioni di gioioso entusiasmo sono numerose: apostrofi e appellativi affettuosi; appelli al proprio animo, alle donne del coro, all'intera città di Argo; esclamazioni sull'ineffabilità e sull'eccezionalità della fortuna capitata, o sull'enormità della gioia provata; tutto contraddistinto da un'accurata formulazione retorica, in particolare attraverso figure di ripetizione e chiasmi.

Dalla gioia esplosiva per l'avvenuto ricongiungimento si passa al dolore suscitato dal ricordo del sacrificio di Ifigenia in Aulide e dal pensiero del pericolo mortale corso da Oreste, finché nella monodia che chiude la scena di riconoscimento (vv. 868-899) inizia ad insinuarsi in Ifigenia qualche timore in merito alle prospettive di salvezza propria e del fratello appena ritrovato. Ma il corifeo (vv. 900-901), riprendendo quasi alla lettera alcune parole pronunciate in precedenza da Ifigenia (vv. 839-840), sottolinea la straordinarietà e l'ineffabilità della fortuna che è capitata ai due fratelli:

Xo. ἐν τοῖσι θαυμαστοῖσι καὶ μύθων πέρα 900
τάδ' εἶδον αὐτῆ κοῦ κλύουσ' ἀπ' ἀγγέλων.

Co. Tutto questo è sorprendente, non ci sono parole. E non l'ho sentito raccontare da qualcuno, l'ho visto con i miei occhi.

In questo caso è Pilade a mettere fine allo stallo in cui sono caduti Ifigenia e Oreste, ammonendoli a non perdere di vista l'obiettivo principale di mettersi in salvo fuggendo dalla regione barbara dei Tauri (vv. 902-903):

Pv. τὸ μὲν φίλους ἐλθόντας εἰς ὄψιν φίλων,
Ὅρέστα, χειρῶν περιβολὰς εἰκὸς λαβεῖν·
λήξαντα δ' οἴκτων κάπ' ἐκεῖν' ἐλθεῖν χρεῶν,
ὅπως τὸ κλεινὸν ὄμμα τῆς σωτηρίας 905
λαβόντες ἐκ γῆς βησόμεσθα βαρβάρου.
[...]

Pi. Oreste, è normale che persone che si vogliono bene si abbraccino, quando si incontrano. Ma ora è meglio mettere da parte le lacrime e venire al dunque: come andremo via da questa terra di barbari? Come riusciremo a vedere il volto splendente della salvezza? [...]

La gioia può attendere. Oreste è d'accordo – “Hai ragione” (v. 909) – ma in questo caso, come in altri (ad esempio nello *Ione* e nell'*Elena*), l'azione non può proseguire, o perché non è ancora stato elaborato un piano o perché le storie dei personaggi presentano ancora degli aspetti poco chiari: allora uno dei due personaggi coinvolti nel processo di riconoscimento – in questo caso Ifigenia – promuove un “supplemento di inchiesta”¹¹, necessario per trovare il bandolo della matassa ed imprimere la svolta decisiva alla vicenda.

2.3. Considerazioni generali.

Le vicende portate in scena dalle tragedie sono attinte dai racconti del mito e alcuni punti nodali di queste storie non possono essere modificati dai poeti: la guerra di Troia si conclude con la vittoria dei Greci; Menelao torna sano e salvo a Sparta con la moglie Elena; Agamennone torna ad Argo, ma viene ucciso dalla moglie; Clitemnestra a sua volta muore per mano del figlio, e Oreste deve compiere un percorso di purificazione in seguito al matricidio. In altre saghe, Ione è figlio di Apollo come Dioniso è figlio di Zeus. Il mito, dunque, definisce nelle linee essenziali il destino entro cui sono iscritte le vicende dei personaggi tragici e a cui essi non possono sottrarsi.

Come osserva Aristotele, “non è possibile disfare i racconti tramandati”, ma il tragediografo deve trovare il modo di “usare bene la tradizione”¹² ed essere “compositore piuttosto di racconti che di versi”¹³. A questo scopo il poeta può fare ricorso al rovesciamento (*περιπέτεια*) e al riconoscimento (*ἀναγνωρισμός*), che – singolarmente o insieme – determinano il passaggio dal nodo (*δέσις*) allo scioglimento (*λύσις*)¹⁴. Il riconoscimento permette o almeno favorisce la soluzione di una situazione problematica e il raggiungimento di un obiettivo, volgendo la vicenda tragica in direzione di una conclusione che si riallaccia al mito tradizionale. Ma la gioia che scaturisce nel momento del ricongiungimento ha un potenziale eversivo.

¹¹ Sul “supplemento di inchiesta” come espansione della scena di riconoscimento, successiva al ricongiungimento, vd. DE POLI 2018, p. 140.

¹² Aristotele, *Poetica* 14.1453b 22-26; traduzione di LANZA 1997, pp. 162-164.

¹³ Aristotele, *Poetica* 9.1451b 27-28; traduzione di LANZA 1997, p. 149. Sull'apparente contraddizione rispetto a *Poetica* 14.1453b 22-26, vd. LANZA 1997, p. 148 n. 4. Lucas 1968, p. 123: «A(ristoteles) does not distinguish specifically between inventing a plot and organizing the dramatic structure of a given story».

¹⁴ Cf. Aristotele, *Poetica* 18.1455b 24-1456a 32.

Quando due personaggi, di solito uniti da legami familiari o coniugali, si ritrovano dopo essere rimasti separati per un periodo di tempo piuttosto lungo, indugiano in uno stato di immobilità, come se le loro storie, tornando ad incrociarsi, avessero bisogno di tempo per saldarsi di nuovo l'una all'altra, prima di potersi intrecciare ancora strettamente. In questo modo, però, il momento della gioia – che spesso si mescola alla paura e al dubbio – non è in sé risolutivo, anzi o distoglie i personaggi da un piano precedentemente architettato oppure li pone in una situazione di *impasse* e di inerzia rispetto ad una prospettiva di salvezza. In entrambi i casi i personaggi rischiano di perdersi, di non rientrare nell'alveo del destino che il mito ha tracciato per loro. Nelle *Coefore* di Eschilo, nell'*Elettra* di Euripide e nell'*Elettra* di Sofocle il piano di vendetta di Oreste nei confronti della madre Clitemnestra rischia di essere dimenticato o scoperto anzitempo. Oreste nell'*Ifigenia fra i Tauri* e Menelao nell'*Elena* continuano ad essere esposti al pericolo di essere uccisi lontani dalla loro patria. Ione nell'omonima tragedia è ancora tormentato dai dubbi sull'identità del proprio padre.

La vera svolta si concretizza subito dopo, e i casi emblematici tratti dalle *Coefore* e dall'*Ifigenia fra i Tauri* indicano due possibili modalità: o interviene un terzo personaggio, come Pilade nella tragedia di Euripide, che richiama la coppia di fratelli ad affrontare la situazione problematica oppure uno dei due componenti della coppia stessa, come Oreste nella tragedia di Eschilo, provvede a spronare l'altro ad agire e, se ancora non è stato definito un piano, a elaborarlo.

Se il compito di agire o elaborare un piano può essere assolto di volta in volta sia da un personaggio maschile che da un personaggio femminile, nel momento del ricongiungimento sono le donne – Elettra, Ifigenia, Elena, Creusa – a indulgere maggiormente nelle manifestazioni gioiose in modo irrazionale. Gli uomini, al contrario, conservano un maggiore autocontrollo e sono capaci di riportare l'azione nella direzione prevista e di rilanciarla; oppure un uomo è anche il personaggio che richiama i protagonisti della tragedia al loro destino, come Pilade nell'*Ifigenia fra i Tauri* e il vecchio Pedagogo nell'*Elettra* di Sofocle.

La gioia di Ifigenia e Oreste nella scena di riconoscimento dell'*Ifigenia fra i Tauri* viene enfatizzata maggiormente rispetto a quella di Elettra e Oreste nelle *Coefore*: la spia più evidente di questa differenza è il ricorso al canto da parte del personaggio femminile euripideo, e in parte anche di quello maschile. Questa scelta drammaturgica dipende sicuramente dall'evoluzione della poesia tragica tra il 458, anno di rappresentazione delle *Coefore*, e gli anni intorno al 414, periodo in cui si colloca di solito la rappresentazione dell'*Ifigenia fra i Tauri*: nella seconda metà del V secolo a.C., infatti, parallelamente alla tragedia si sviluppa la cosiddetta "nuova musica". Ma l'enfasi con cui viene rappresentata la gioia sembra aumentare anche in rapporto al ritardo con cui la scena di riconoscimento viene inserita nella trama: più tardi i personaggi si riconoscono, più radicate

e profonde sono le emozioni negative (paura, sconforto, disperazione, rabbia, odio) provate da almeno uno dei personaggi nella parte precedente della tragedia, più intensa è la reazione gioiosa al riconoscimento.

La scena di riconoscimento nelle *Coefore* si colloca in una parte ancora iniziale della tragedia: in precedenza Elettra ha potuto esprimere solo il dolore per la morte del padre e l'odio nei confronti di Clitemnestra ed Egisto (v. 101), che la trattano come una schiava mentre Oreste è lontano dalla sua casa (vv. 135-136). Nell'*Ifigenia fra i Tauri*, invece, la scena di riconoscimento occupa una posizione centrale nella tragedia e in precedenza la protagonista ha attraversato diversi stati emotivi: si è lamentata di essere stata crudelmente sacrificata dal padre sull'altare di Artemide in Aulide, così che tutti la credono morta, e di essere stata relegata in una remota terra barbara dove è costretta a svolgere un compito spietato; ha manifestato turbamento per un sogno notturno, in seguito al quale si è convinta di aver contribuito inconsapevolmente alla morte di Oreste, unica sua speranza di salvezza; affranta, ha perso la speranza di poter fare ritorno in patria e, inasprita dalla situazione, è arrivata ad odiare gli sconosciuti che sta per mandare a morte, uno dei quali – per ironia tragica – è proprio suo fratello Oreste. È a questo punto che la gioia dell'*Ifigenia euripidea* esplode nel riconoscere Oreste.

In modo analogo la gioia è particolarmente intensa nelle scene di riconoscimento dell'*Elena*, a sua volta collocata nella sezione centrale della tragedia, ma anche dello *Ione* e dell'*Elettra* sofoclea, inserite in prossimità della fine del dramma. Elena ha provato il dolore per la presunta morte di Menelao, la disperazione rispetto alla prospettiva di salvezza, il desiderio del suicidio. Creusa è passata attraverso la speranza di avere un figlio, il dolore per il presunto tradimento del marito, l'odio nei confronti di Ione, il fallito tentativo di ucciderlo e la paura di essere uccisa da lui. Infine, Elettra nella scena di riconoscimento dell'omonima tragedia sofoclea si rallegra alla fine di un'altalena emotiva in cui il vivo desiderio di rivedere Oreste cede prima allo scetticismo rispetto alle notizie riferite dalla sorella Crisotemi e poi alla disperazione in seguito alla falsa notizia della morte di Oreste, che la fa sprofondare in un abisso di dolore¹⁵.

3. La gioia nelle scene di riconoscimento della “commedia nuova”: *Menandro*

Tra le commedie di Menandro, conservate in forma integrale o quasi integrale da fonti papiracee, sono almeno cinque i casi in cui è possibile individuare

¹⁵ Nell'*Elettra* di Euripide la scena di riconoscimento si colloca nella parte iniziale della tragedia, in modo simile alle *Coefore* di Eschilo.

situazioni che hanno una funzione analoga a quella delle scene di riconoscimento della tragedia attica del V secolo a.C. In alcune commedie sono presenti anche due o più scene di riconoscimento: una nell'*Aspis (Scudo)*, nei vv. 491-515 tra il servo Davo e il giovane padrone Cleostrato; tre negli *Epitrepontes (L'arbitrato)*, nei vv. 853-877 tra l'etera Abrotono, la giovane Panfile e il figlio neonato di quest'ultima, che resta ovviamente un personaggio muto, e ancora nei vv. 932-978 tra l'etera Abrotono, il giovane Carisio e il servo di quest'ultimo, Onesimo, e nei vv. 1062-1131 tra Onesimo, il padre di Panfile, Smicrine, e la sua vecchia serva Sofrone, che resta un personaggio muto; una nel *Misoumenos (L'uomo odiato)*, nei vv. 208-259 tra Demea, sua figlia Crateia, la nutrice di quest'ultima, Criside, come personaggio muto, e il servo Geta; una nella *Perikeiromene (La ragazza tosata)*, nei vv. 754-827 tra Pateco e i suoi due figli, Glicera e Moschione; due nei *Sicyonioidi (I Sicioni)*, nei vv. 280-311 tra Smicrine, sua moglie e il loro figlio Stratofane, e nei vv. 312-385 tra il servo Dromone, il vecchio Chichesia e il giovane Terone.

Alla fine del IV secolo a.C. la scena di riconoscimento doveva essere una componente così comune nelle rappresentazioni teatrali da poter essere trattata da Menandro anche come motivo metateatrale e trasformata in forma raccontata¹⁶. L'influenza del modello tragico è sempre riconoscibile, almeno per differenza, anche quando non è esplicitato¹⁷.

3.1. *Menandro, Misoumenos 210-215.*

Demea ha riconosciuto la propria spada tra quelle in possesso del soldato Trasonide e nel corso del III atto della commedia è deciso a bussare alla porta della sua casa per chiedere spiegazioni, ma si trattiene e si nasconde perché sente alcune persone che stanno uscendo. Immediatamente riconosce la figlia Crateia¹⁸ e si palesa a lei, che a sua volta riconosce il padre, senza bisogno di prove:

Δη. ὦ Ζεῦ, τίς ὄψιν οὐδὲ προσδοκωμένην
ὄρω;

210

¹⁶ MONTEANU 2002 rileva una scena di riconoscimento raccontata nella *Samia* e nota elementi metateatrali nelle commedie di Menandro, proprio in relazione al riconoscimento.

¹⁷ ZANETTO 2014, pp. 91-92, segnala la scena di riconoscimento del *Misoumenos* come esempio di parodia tragica di primo livello, in cui il modello è chiaro ma non esplicitato.

¹⁸ Non è chiaro se in questo momento della commedia Demea abbia già appreso che nella casa di Trasonide abita la figlia Crateia o se più semplicemente lui abbia pronunciato il nome della figlia (v. 42) e sia stato udito dalla nutrice di Crateia. Di certo la nutrice ha informato la giovane che suo padre è arrivato: i vv. 211-212 rendono inaccettabile l'ipotesi di GOMME, SANDBACH 1973, p. 450, che né Demea né Crateia si aspettino di incontrarsi, almeno per quanto riguarda la figlia.

(Κρ.) τί βούλει, τηθία; τί μοι λαλεῖς; πατήρ ἐμός; ποῦ;	211
(Δη.) παιδίον, Κράτεια.	
(Κρ.) τίς	212
καλεῖ με; πάππα· χαῖρε πολλά, φίλτατε.	213
(Δη.) ἔχω σε, τέκνον.	
(Κρ.) ὦ ποθοῦμενος φανείς,	214
ὄρω σ' ὄν οὐκ ἄν ωίομην ἰδεῖν ἔτι.	215

De. O Zeus, che visione è questa? Chi l'avrebbe detto?

(Cr.) Che vuoi, nonnina? Che cosa vai blaterando? Mio padre? Dove?

(De.) Piccola mia! Crateia!

(Cr.) Chi è che mi chiama? Papà! Ciao! O carissimo papà, ciao!

(De.) Ti abbraccio, figlia mia.

(Cr.) Oh, quanto ti ho desiderato! Che apparizione! Ti vedo. E io che credevo che non ti avrei visto mai più!

Il riconoscimento e le manifestazioni di gioia sono racchiusi in appena sei versi (vv. 210-215), sei trimetri giambici, che sono un concentrato di espressioni prese dalla tragedia, mescolate ad espressioni del linguaggio quotidiano, tipico delle persone comuni e caratteristico dello stile di Menandro¹⁹.

Nei versi successivi l'identità di Demea come padre di Crateia viene confermata anche dalla nutrice di Crateia, che pur essendo qui un personaggio muto fa capire in qualche modo di riconoscere in Demea il suo padrone. La gioia viene manifestata dai personaggi in diversi modi, come nelle scene di riconoscimento della tragedia. Per quanto riguarda i gesti, l'abbraccio tra padre e figlia è sottolineato dall'espressione ἔχω σε, pronunciata da Demea (v. 214), ma il servo Geta rileva che egli dà anche un bacio alla figlia:

Γε. [...]	
τίνα περιβάλλειν καὶ φιλεῖν οὗτος [δοκεῖς;	221
[...]	

Ge. [...] Ehi tu, chi credi di poter abbracciare e baciare?

[...]

È possibile che a sua volta la nutrice di Crateia, che in casa ha informato la giovane dell'arrivo di suo padre e fremendo la incalza ad uscire, non rimanga indifferente alla vista del padrone e compia qualche movimento in scena, forse già prima che le venga chiesto di confermare l'identità di Demea, ma questo rimane necessariamente un'ipotesi speculativa²⁰. A livello linguistico, invece, troviamo:

¹⁹ Vd. ZANETTO 2014, pp. 91-92; SISTI 1985, p. 103; GOMME, SANDBACH 1973, p. 450.

²⁰ Potrebbe avvenire qualcosa di simile a quanto è necessario immaginare nei vv. 1117-1122 degli *Epitrepontes*: qui il personaggio muto di Sofrone conferma il racconto di Onesimo, interagendo

1) un'invocazione a Zeus (v. 210); 2) espressioni di sorpresa per una visione inaspettata (vv. 210-211, 215); 3) varie apostrofi affettuose, in cui vengono richiamati i nomi dei personaggi, sottolineati i reciproci legami di parentela, utilizzati diminutivi (v. 212) e termini colloquiali (v. 213) e Crateia apostrofa Demea come "(persona) desiderata (finalmente) apparsa" (v. 214); 4) una formula di saluto.

La gioia inattesa sembra alimentare in Demea la speranza di poter ritrovare anche il figlio, perché egli pensa che i componenti della sua famiglia siano stati separati e dispersi dalla guerra (vv. 233-234), ma Crateia lo informa prontamente che il figlio è stato ucciso e il responsabile della sua morte è Trasonide²¹. In un trimetro giambico, o poco più, Demea esprime la gioia per la visione inaspettata della figlia (vv. 210-211), in un altro trimetro giambico esprime il dolore per una sventura incredibile:

Δη. ὦ τοῦ παραδόξου καὶ ταλαιπώρου [βίου *vel* πάθους 258

De. Ah! Che vita assurda e travagliata!

Così nel *Misoumenos* alla gioia subentra il dolore, e poi l'odio nei confronti di Trasonide: la gioia di Demea è parziale, dimidiata, inizialmente lo illude e poi lo schianta nel disinganno, scatenando un odio furente. Demea e Crateia decidono di rientrare in casa per concordare una strategia comune (vv. 254-257). E se Crateia continuerà a trattare Trasonide come una leonessa (v. 311, cf. v. 15), Demea inizierà a comportarsi in modo altrettanto spietato, come un vero cinghiale (v. 303).

3.2. *Menandro*, *Perikeiromene* 824-827.

Nonostante le numerose analogie fra la trama del *Misoumenos* e quella della *Perikeiromene*, in questa seconda commedia la scena di riconoscimento e le manifestazioni di gioia correlate ad essa presentano significative differenze. Nella *Perikeiromene* Pateco incontra Glicera per convincerla dell'onesto sentimento che Polemone nutre per lei e casualmente riconosce tra i beni della giovane un tessuto ricamato dalla propria moglie. Da qui ha inizio una lunga inchiesta, che si estende dal v. 758b al v. 823: questa situazione è modellata sugli esempi della tragedia, ma l'elevato numero di oggetti e di prove che vengono esaminati prima che Pateco e Glicera si riconoscano come padre e figlia conferisce a questa in-

con lui solo a gesti.

²¹ In un dialogo successivo a questo momento di intensa gioia Crateia e Demea raccontano alcune vicissitudini occorse in precedenza, che sono ignote all'altro. Questa situazione potrebbe essere accostata al "supplemento di inchiesta", che si trova in diverse tragedie attiche come espansione della scena di riconoscimento: vd. n. 11.

chiesta dimensioni ipertrofiche, determinando un effetto paratragico. Alla fine, comunque, si perfeziona anche il riconoscimento tra questi due personaggi:

(Γλ.)	δ[ιαφαν]ἔς τε χλ[ανί]διον	822
	χρυσῆ τε μίτρα. πάντα [καθ' ἔ]ν εἴρηκᾶ σ[ο]ι.	823
(Πα.)	οὐκέτι καθέξω. φιλλάτ[η, παί].	

(Gl.) Una mantellina trasparente e una fascia dorata. Ti ho elencato tutti gli oggetti, uno per uno.

(Pa.) Non posso più trattenermi. Figlia carissima!

Pateco rivolge a Glicera parole di affetto (v. 824 φιλλάτ[η]) e probabilmente la abbraccia, verbalizzando questa sua intenzione in forma di litote (v. 824 οὐκέτι καθέξω), formulazione che esprime un entusiasmo contenuto rispetto alle consuete parole ἔχω σε.

Le manifestazioni di gioia fra padre e figlia vengono subito interrotte dal goffo intervento di Moschione, figlio di Pateco e fratello di Glicera, che ha assistito alla scena di nascosto e che ora si unisce all'abbraccio provocando la loro reazione stupita²²:

Mo.	μηδ' ἐγὼ	824
	λ[άθω.] τί προσέχεσθ' ἐμφυ[όμ]ενο[ι δὴ] μονοίς;	825
	πάρεμι τοῦτον πά[]α[.] ἐγώ.	826
(Γλ.?)	ὦ θεοί, τίς ἐστιν οὗτος;	
(Mo.)	ὄσ[τις εἶ]μ';	827

Mo. E io non starò più nascosto! Perché dovrete abbracciarvi, appoggiati l'uno all'altra, da soli? [...]

(Gl.) O dei! E questo chi è?

(Mo.) Chi sono?

Probabilmente la complessa scena di riconoscimento finiva per coinvolgere tutti i tre personaggi, ma il papiro è lacunoso per un considerevole numero di versi (100-200 versi) e non possiamo dire se in seguito la gioia venisse espressa in qualche altro modo dai tre personaggi²³.

²² Per la ricostruzione del testo nei vv. 824-826, vd. FURLEY 2015.

²³ Secondo ARNOTT 1996, pp. 455-456, questa seconda parte della scena di riconoscimento sarebbe stata meno complessa della parte precedente, ma potrebbe essere stata scandita da tetrametri trocaici catalettici anziché da trimetri giambici. GOMME, SANDBACH 1973, p. 525: «a lively scene in trochaics would both suit the intervention of the rather ridiculous character Moschion and provide an admirable contrast with the previous comparatively serious recognition scene».

3.3. *Menandro, Sicyonioi 361-385.*

Il riconoscimento fra Chichesia, il padre, e Filoumene, la figlia, avviene solo in forma mediata, attraverso la testimonianza di un terzo personaggio, il servo Dromone, perché la giovane non compare mai in scena per tutta la commedia. Nell'ultimo atto dei *Sicyonioi*, parlando con il parassita Terone, Chichesia ricorda un dolore antico, il rapimento della figlia di appena quattro anni ad opera di alcuni pirati. Insieme alla bambina è stato rapito anche il servo Dromone, che improvvisamente arriva in scena, riconosce il vecchio padrone e probabilmente lo saluta rispettosamente, apostrofandolo con il vocativo πάτερ. Dopo un breve scambio di battute, circa 4 versi corrispondenti alla lacuna presente fra il v. 362 e il v. 363, Dromone rivela a Chichesia che sua figlia Filumena è viva ed è lì²⁴ (v. 363 ζῆι καὶ πάρεστιν). Chichesia allora sviene e le parole di Dromone lo lasciano intendere chiaramente (vv. 363-368):

(Δρ.) [...] μὴ πέσης. ἀνίστασο,	363
Κιχησία. Θήρων, ὕδωρ, ὕδωρ, ταχύ.	364
(Θη.) οἶσω γε, νῆ Δί', εἰσδραμῶν καὶ Στρατοφάνην ἔνδοθεν ἀποστελῶ πρὸς ὑμᾶς.	365
(Δρ.) οὐκέτι	366
ὑδατος δεήσει.	
(Θη.) τοιγαροῦν αὐτὸν καλῶ.	367
(Δρ.) ἀναφέρεται γὰρ οὔτοσί. Κιχησία.	368

(Dr.) [...] Non cadere! Stai dritto, Chichesia! Terone, acqua, acqua! Presto!
 (Te.) Subito, per Zeus! Corro dentro e te la porto. E vi mando fuori Stratofane.
 (Dr.) No, no, l'acqua non serve più.
 (Te.) Comunque lo vado a chiamare.
 (Dr.) Si sta riprendendo. Ehi, Chichesia!

La perdita dei sensi potrebbe essere dovuta a una gioia eccessiva²⁵, ma le successive parole di Chichesia suggeriscono un'interpretazione opposta: il suo svenimento è comparabile piuttosto con quello di Euridice, la moglie di Creonte, che nell'esodo dell'*Antigone* nello spazio retroscenico perde i sensi per la paura, appena sente che è successa una sventura ai suoi familiari (Sofocle, *Antigone*

²⁴ Fin dall'inizio della commedia Filumena si è rifugiata presso il santuario di Eleusi e lì rimane probabilmente fino alla conclusione del dramma.

²⁵ BELARDINELLI 1994, pp. 208-210, segnala almeno quattro scene di svenimento o mancamenti in tragedie euripidee (*Andromaca* 1073-1075, *Ecuba* 438-440, *Eraclidi* 602-603, *Troiane* 462-463), una scena paratragica nelle commedie di Aristofane (*Vespe* 995-998) e un'altra nelle commedie di Menandro (*Aspis* 289-305); tuttavia, rileva che, rispetto a questi modelli, la scena dei *Sicyonioi* è l'unica in cui la perdita dei sensi è dovuta a una «felice notizia» e individua un precedente in Omero, *Odissea* 24.345-349 (Laerte, quando riconosce il figlio Odisseo), situazione ripresa in vari romanzi. D'altra parte, il mancamento di Chichesia produce un effetto comico proprio perché nelle parole successive del personaggio non c'è alcuna espressione di vera e propria gioia.

1186-1189). Chichesia si riprende rapidamente e chiede a Dromone di chiarire le sue parole precedenti, soprattutto gli domanda se la figlia è “salva nel decoro” o solamente “salva” (vv. 371-372):

(Κι.)	τί ἐστι; ποῦ γῆς εἰμι; καὶ τίνος λόγου	369
	ἤκουσα φήμηγ;	
(Δρ.)	ἔστι σοι καὶ σώιζεται	370
	τὸ θυγάτριον.	
(Κι.)	καλῶς δὲ σώιζεται, Δρόμων,	371
	ἢ σώιζετ', αὐτὸ τοῦτο;	
(Δρ.)	παρθένος γ' ἔτι,	372
	ἄπειρος ἀνδρός.	
(Κι.)	εὖ γε.	

(Ch.) Che c'è? Dove mi trovo? Che storia mi hai raccontato?

(Dr.) È qui! È salva! La tua figliola!

(Ch.) Ma è salva nel decoro, Dromone, o è salva, punto e basta?

(Dr.) È ancora vergine. Non ha conosciuto uomo.

(Ch.) Bene.

Rassicurato in merito alla verginità della figlia, Chichesia si limita a un commento laconico di una sola parola: εὖ γε, «Bene».

Allora il buon servo Dromone chiede al vecchio padrone notizie sulla sua condizione, e Chichesia, nonostante abbia appena ritrovato la figlia, si presenta come un vecchio povero e solo, a cui necessariamente va tutto male:

(Δρ.)	σὺ δὲ τί, δέσποτα;	373
(Κι.)	ζῶ. τοῦτ' ἔχομι' ἄν αὐτό σοι φράσαι, Δρόμων·	374
	τὰ δ' ἄλλ', ὅταν γέροντα καὶ πένητ' ἴδῃς	375
	καὶ μόνον, ἀνάγκη πάντ' ἔχειν οὕτω κακῶς.	376

(Dr.) E tu, padrone, come stai?

(Ch.) Vivo. Questo è quello che ti posso dire, Dromone. Per il resto, se hai di fronte un vecchio povero e solo, non c'è niente da fare: va così, male.

A questo punto arriva in scena Stratofane, l'uomo che ha salvato la vita e l'onore di Filumena, e Dromone gli presenta Chichesia, il quale gli rivolge un generico augurio di buona fortuna e poi acconsente a concedergli la figlia in moglie senza neppure proferire una parola²⁶, probabilmente limitandosi a compiere un gesto di assenso con il capo o con le mani:

²⁶ Di solito nelle commedie di Menandro, quando un padre concede la propria figlia in sposa al futuro marito, utilizza espressioni formulari, come: “ti concedo mia figlia per la procreazione di figli legittimi” (cf. ad esempio *Dyskolos* 842-843, *Perikeiromene* 435-436, *Samia* 726-727).

(Στρ.) σκεψάμενος ἤζω ταῦτα, μήτερ.	
(Δρ.)	Στρατοφάνη, 377
πατήρ Φιλουμένης.	
(Στρ.)	ὁ ποῖος;
(Δρ.)	οὔτοσί. 378
(Στρ.)	χαῖρε, πάτερ.
(Δρ.)	οὐτός σοι σέσωικε τὴν κόρην. 379
(Κι.)	ἀλλ' εὐτυχῆς γένοιτο.
(Στρ.)	ἐάνπερ σοι δοκῆι, 380
	ἔσομαι, πάτερ, καὶ μακάριός γε.
(Δρ.)	Στρατοφάνη, 381
πρὸς τὴν .[]ωμεν ταχύ, 382
πρὸς τῶν] θεῶν.	
(Στρ.)	ἡγοῦ μ[ονος σύ.] κατὰ πόδας 383
	ἐγὼ δι'ὠκω, μικρὰ τοῖ[ς γ' ἔνδο]ν φράσας. 384
(Δρ.)	προάγ]ωμεν ἡμεῖ[ς ..] Κίχησία. 385

(Str.) Devo andare ad occuparmi di questa faccenda, madre.

(Dr.) Stratofane! Il padre di Filumena.

(Str.) Chi è?

(Dr.) Questo qui.

(Str.) Salve, padre!

(Dr.) Questo è quello che ha salvato tua figlia.

(Ch.) Buone cose!

(Str.) Sì, se tu sarai d'accordo, padre, io sarò al colmo della felicità!

(Dr.) Stratofane, andiamo subito da [Filumena], per gli dei!

(Str.) Va' avanti tu, da solo. Io ti seguirò a ruota, ma prima devo dire due cose a quelli in casa.

(Dr.) Andiamo avanti [...], Chichesia.

Dal v. 380 fino alla sua uscita di scena Chichesia rimane chiuso nel suo silenzio e così si avvia con il servo Dromone a celebrare il rito nuziale della figlia: un atteggiamento che ricorda quello di certi personaggi tragici eschilei²⁷ o di Giocasta nell'*Edipo re* sofocleo e che, come lo svenimento precedente, rivela in Chichesia una assoluta incapacità di gioire.

3.4. Considerazioni generali.

Tutte le tre scene di riconoscimento menandree prese in esame coinvolgono

²⁷ La *Vita di Eschilo* (6.29-33), conservata da alcuni manoscritti insieme alle tragedie di questo poeta, segnala una ricercata gravità dei suoi personaggi attraverso la presenza in scena silenziosa (ad esempio Niobe nell'omonima tragedia e Achille nel *Riscatto di Ettore*).

o almeno riguardano un padre e una figlia. Tuttavia, oltre ad alcune differenze sul piano drammaturgico, come la presenza in scena o l'assenza della figlia stessa, la gioia – soprattutto quella dei padri – viene declinata in modi profondamente diversi, almeno per l'intensità: potremmo distinguere un grado massimo nella scena di riconoscimento del *Misoumenos* (Demea e Crateia), un grado medio nella *Perikeiromene* (Pateco), un grado zero nei *Sicioni* (Chichesia).

Il diverso grado di intensità è di volta in volta coerente con il carattere dei personaggi. Nei *Sicyonioi* Chichesia sembra riconducibile al tipo designato da Teofrasto come *μεμψιμοιρος*, ovvero l'uomo che si lamenta della propria sorte, sempre scontento e insoddisfatto anche delle circostanze positive che gli si presentano (*Caratteri* 17)²⁸. Nella *Perikeiromene* Pateco impersona la moderazione, non solo nella scena di riconoscimento ma anche nel resto della commedia: prima trattiene Polemone dal tentativo di riportare Glicera nella propria casa con la violenza, poi approva il consenso di Glicera a sposare Polemone. Il caso di Demea nel *Misoumenos* è più complesso. Questo padre si lascia prendere dalla gioia di aver ritrovato la figlia, una gioia che alimenta la speranza di poter ritrovare anche il figlio, ma che viene frustrata dalla notizia della sua morte: è una gioia dimidiata, che si trasforma in odio nei confronti del presunto uccisore del giovane.

La diversa enfasi con cui Menandro caratterizza le manifestazioni gioiose di Demea e di Pateco suggerisce alcune considerazioni su questa emozione in rapporto al genere, maschile e femminile, e alla diversa appartenenza generazionale di padri e figli(e)²⁹. Nel *Misoumenos* il “maschile”, impersonato da Demea, che gioendo perde il controllo della situazione, è l'esempio del padre che si lascia influenzare nelle passioni dal “femminile”, la figlia Crateia, tanto nella gioia quanto nell'odio, e viene da lei indotto in errore: mentre abbraccia Crateia, egli afferma di “avere” nelle sue mani la figlia, ma in seguito egli si lascia condizionare dalle rivelazioni inesatte proprio di Crateia³⁰. Al contrario, nella *Perikeiromene* Pateco, che rappresenta il “maschile”, mantiene il controllo della situazione: è un padre capace di dominare non solo i propri istinti ma anche le decisioni impulsive della controparte “femminile”, interpretata da Glicera, favorendo il chiarimento fra la figlia e il suo innamorato Polemone e conducendola a compiere la scelta migliore.

La scena di riconoscimento della *Perikeiromene*, inoltre, potrebbe prestarsi a una lettura in chiave filosofica: il personaggio di Pateco rappresenterebbe il paradigma della temperanza (*σωφροσύνη*), che Aristotele nell'*Etica a Nicomaco*

²⁸ Diverso è il caso degli “insensibili”, di cui parla Aristotele nell'*Etica a Nicomaco* (1107b 6-8).

²⁹ Sul conflitto generazionale nelle commedie di Menandro, vd. INGROSSO 2010.

³⁰ Su effeminatezza e carenza di autocontrollo come aspetti complementari di assenza di virilità matura, vd. FERRARI 2007, p. xix.

(1107b 4-6) indica come la μεσότης, il giusto mezzo tra i piaceri³¹ e i dolori, ovvero un esempio di quelle “disposizioni”, di quei contegni virtuosi che consentono alla persona di comportarsi bene in rapporto alle passioni (1105b 25-28). Si può supporre che Menandro nella costruzione di questa commedia avesse presente la riflessione aristotelica sulle emozioni. Eppure, anche questa scena di riconoscimento, come le altre, è infarcita di elementi paratragici e comici, intesi a suscitare il riso dello spettatore. A questo effetto concorrono sicuramente i commenti del giovane Moschione, che vengono pronunciati a parte, mentre egli ascolta Pateco e Glicera di nascosto, e che fanno da contrappunto al loro dialogo, grazie al quale da innamorato di Glicera scopre di essere fratello della stessa. Divertente è anche la sua goffa irruzione in scena alla fine del confronto fra padre e figlia, ma il comportamento di Pateco non lo è di meno. L’acribia nell’indagare gli oggetti di riconoscimento di Glicera porta l’inchiesta ad assumere dimensioni esagerate, fino a quando la giovane sentenza: «Ti ho elencato tutti gli oggetti, uno per uno» (v. 823). E dopo tanta prudenza, la gioia di Pateco nell’abbracciare la figlia è smorzata dalla litote, con cui in realtà dichiara di non trattenersi più.

4. Conclusioni

Il riconoscimento è, come ha indicato Satiro, un elemento comune alle trame tanto della tragedia attica del V secolo a.C. quanto della “commedia nuova”, di cui Menandro è stato uno dei principali esponenti, ma un’indagine più attenta rivela subito una differenza sul piano della drammaturgia: alla fine del IV secolo a.C. gli attori della “commedia nuova” non cantano, ma si limitano a recitare trimetri giambici e qualche brano in tetrametri trocaici catalettici. Nel confronto fra Euripide e Menandro, questo aspetto è particolarmente rilevante nella costruzione della scena di riconoscimento, per quanto riguarda il diverso modo di manifestare le emozioni, e soprattutto la gioia.

Nonostante ciò, il modello tragico è sempre presente nelle forme distorte e rovesciate della parodia, e anche la componente emotiva – non esclusa la gioia del ricongiungimento – è interessata da questo procedimento. L’incapacità di gioire di Chichesia, la gioia entusiastica di Demea, la gioia moderata di Pateco bruscamente interrotta dalla gioia di Moschione rispondono allo scopo primario della commedia (compresa la “commedia nuova”): far ridere, τὸ γελοῖον. In

³¹ Un legame fra gioia e piacere è implicito nella riflessione proposta da Aristotele nell’*Etica a Nicomaco* (1105b 21-23): λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργὴν φόβον θάρασος φθόνον χαρὰν φιλίαν μῖσος πτόθον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη, “Per “passioni” intendo il desiderio, l’ira, la paura, l’audacia, l’invidia, la gioia, l’amicizia, l’odio, il rimpianto, la gelosia, la pietà, che in generale sono accompagnate da piacere o sofferenza”.

tutte queste esternazioni c'è "qualcosa di sbagliato e di sgraziato privo di dolore o di danno" (Aristotele, *Poetica* 1449a 35 τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν), come nella maschera comica: è questo che suscita il riso. Nella commedia la problematica gestione delle emozioni, e quindi anche della gioia, fa emergere gli aspetti ridicoli del carattere dei singoli personaggi.

Accanto alla gioia comica esistono anche forme di gioia tragica. La gioia del riconoscimento è tragica "in potenza" tutte le volte che rischia di portare alla luce un piano di vendetta prima che esso giunga a compimento: un errore³² che viene scongiurato grazie all'autocontrollo di uno dei due personaggi coinvolti nella scena o grazie all'intervento esterno di un terzo personaggio.

Tragica "in potenza" è anche la gioia di Ione nell'omonima tragedia perché dubita della versione raccontata da Creusa in merito alla sua nascita: convinto dell'identità della madre, non riesce a fidarsi del fatto che Apollo sia suo padre. La questione centrale della tragedia – l'identità del padre di Ione – rischia di approdare a una conclusione sbagliata, perché il giovane sospetta che la madre abbia inventato la storia di Apollo per nascondere l'unione con un qualunque mortale (Euripide, *Ione* 1523-1527). Sul racconto di Creusa grava l'ombra dell'oracolo di Apollo, che avrebbe indicato in Xuto il padre di Ione, concepito prima del suo matrimonio in una notte di festeggiamenti e in preda all'ebbrezza del vino. Solo l'intervento di Ermes come *deus ex machina* metterà fine in modo artificioso ad ogni dubbio.

In modo analogo anche nell'*Ifigenia fra i Tauri* e nell'*Elena* la gioia del riconoscimento è tragica "in potenza", perché la scoperta dell'identità di Oreste e di Menelao rende ancora più angosciante la prospettiva della loro morte, ritenuta inevitabile finché non verrà elaborato un piano di fuga. In queste due tragedie la mancanza di un *deus prologizon*, di una *rhesis* pronunciata all'inizio del dramma da una divinità capace di anticipare gli esiti della vicenda, lascia incerti del lieto fine non solo i personaggi ma anche gli spettatori. Sia Ifigenia che Elena hanno pianto la perdita rispettivamente di Oreste e di Menelao, quando questi erano in realtà ancora vivi. Dopo averli ritrovati, le due donne sono state sopraffatte dalla gioia, ma al contempo si rendono conto che, paradossalmente, proprio l'arrivo del fratello e del marito e la scoperta della loro identità li espone al reale pericolo di essere uccisi. Se la gioia evidenzia la condizione di *aporia*, solo il ricordo delle sofferenze patite dà nuovo impulso all'azione sulla via della salvezza.

³² Un "errore" è indicato da Aristotele come l'elemento capace di suscitare nel pubblico paura e pietà: cf. *Poetica* 1453a 8-10 ὁ ... μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ... δι' ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, "colui che cade nella sventura per un errore, tra quelli che godono di una grande fama e fortuna".

Bibliografia

ADLER 1971

Adler Ada, *Suidae lexicon*, 5 voll., Stuttgart 1935 (rist. 1971).

ARNOTT 1996

Arnott Geoffrey, *Menander*, II, Cambridge, London 1996.

ARRIGHETTI 1964

Arrighetti Graziano, *Satiro. Vita di Euripide*, Pisa 1964.

BELARDINELLI 1994

Belardinelli Anna Maria, *Menandro. Sicioni*, Bari 1994.

DE POLI 2017

De Poli Mattia, “*Iphigenia among the Taurians* 725-901: A Study on the Recognition Scene in the Attic Tragedy”, in De Poli Mattia (ed.), *Euripides. Stories, Texts and Stagecraft*, Padova 2017, pp. 85-100.

DE POLI 2017b

De Poli Mattia, “A Case of Aposiopesis. Note on Euripides, *Iphigenia among the Taurians* 827-836”, in De Poli Mattia (ed.), *Euripides. Stories, Texts and Stagecraft*, Padova 2017, pp. 79-83.

DE POLI 2018

De Poli Mattia, “La scena di riconoscimento nelle tragedie frammentarie di Euripide”, in Austa Luca (ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione del teatro frammentario greco-latino* (Atti del I convegno internazionale “The Forgotten Theatre”, Università degli Studi di Torino, 29 novembre – 1 dicembre 2017), Alessandria 2018, pp. 137-165.

DI MARCO 2009

Di Marco Massimo, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2009.

FERRARI 2007

Ferrari Franco, *Menandro e la commedia nuova*, Milano 2007.

FURLEY 2015

Furley William, “The Text and Staging of the Recognition Scene in Menander’s *Perikeiromene*”, in Green Richard, Edwards Mike, *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley*, London 2015, pp. 31-43.

GALISTU 2006

Galistu Anna Maria, *L’edizione eschilea di Adrian Tournibus*, Amsterdam 2006.

GARVIE 1986

Garvie Alexander F., *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986.

GOMME, SANDBACH 1973

Gomme Arnold Wycombe, Sandbach Francis Henry, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.

KOSTER 1975

Koster Willem Johann Wolff, *Scholia in Aristophanem, I: Prolegomena de comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes, I.A: Prolegomena de comoedia*, Groningen 1975.

INGROSSO 2010

Ingrosso Paola, *Menandro. Lo scudo*, Lecce 2010.

LANZA 1997

Lanza Diego, *Aristotele. Poetica*, Milano 1997.

LUCAS 1968

Lucas Donald William, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968.

MONTEANU 2002

Lacourse Monteanu Dana, "Types of *Anagnorisis*: Aristotle and Menander", *Wiener Studien* 115, 2002, pp. 111-126.

SCHORN 2004

Schorn Stephan, *Satyros as Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel 2004.

SCHWARTZ 1887

Schwartz Eduard, *Scholia in Euripidem, I: Scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*, Berolini 1887.

SISTI 1985

Sisti Francesco, *Menandro. Misumenos*, Genova 1985.

UNTERSTEINER 2002

Untersteiner Mario, *Eschilo. Le Coefore*, Amsterdam 2002.

ZANETTO 2014

Zanetto Giuseppe, "La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione", in Casanova Angelo (a cura di), *Menandro e l'evoluzione della commedia* (Atti del convegno internazionale di Studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario dalla nascita, Firenze, 30 settembre – 1 ottobre 2013), Firenze 2014, pp. 83-103.

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν
Che brivido di piacere! Che gioia straordinaria! Spicco il volo.
(Sofocle, *Aiace* 693)

Questo volume raccoglie gli interventi presentati al 2° Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La gioia" (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo', aula I. Nieveo, 20-21 maggio 2019). I diversi contributi mostrano la "teatralità" della gioia, ovvero la possibilità di rappresentare questa emozione sulla scena, negli spettacoli sia tragici che comici, e sono stati organizzati in quattro sezioni per affinità tematica ("La gioia fra tragedia e commedia", "La gioia e l'amore", "Realtà, illusione, apparenza, finzione", "Teatro e società") e secondo un ordine cronologico all'interno di ciascuna di esse: si è inteso cercare così un equilibrio fra l'approccio che intende le emozioni come il prodotto particolare di una società, legato ad un tempo e un luogo ben precisi, e quello che le intende come l'espressione universale di qualcosa di innato, di intrinsecamente umano, indipendente da qualsiasi condizionamento esterno all'individuo.

ISBN 978-88-6938-184-3



€ 16,00