

Frammenti sulla scena (online)  
Studi sul dramma antico frammentario  
Università degli Studi di Torino  
Centro Studi sul Teatro Classico  
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>  
[www.teatroclassico.unito.it](http://www.teatroclassico.unito.it)  
ISBN 9788875903589 / ISSN 2612-3908  
Supplementi 1 • 2025  
Atti del convegno *The Forgotten Theatre V (2024)*  
*The Staging of Menander's Comedies*



## QUANDO LE IMMAGINI INTEGRANO UN TESTO PERDUTO: I CASI DELLA *PERIKEIROMENE* E DEI *SICIONI*\*

PAOLA INGROSSO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"  
[paola.ingrosso@uniba.it](mailto:paola.ingrosso@uniba.it)

*A saperle leggere, spesso le immagini dicono più delle parole.*  
(Francesca Ghedini)

Accanto alla tradizione testuale, diretta e indiretta di Menandro, un prezioso contributo alla conoscenza della sua produzione teatrale è dato dall'ampia tradizione iconografica, che va dalle maschere funerarie in terracotta ascrivibili alla commedia nuova, ritrovate nella necropoli di Lipari e risalenti alla prima metà del III secolo a.C.<sup>1</sup>, ai numerosi affreschi e mosaici raffiguranti scene di commedie di Menandro – o, più in generale, immagini a soggetto teatrale come maschere, costumi di scena o ritratti del commediografo<sup>2</sup> – ritrovati in ricche case private, principalmente nella parte orientale dell'Impero romano (e, in misura minore, nella parte occidentale), che testimoniano la straordinaria

---

\* La numerazione dei versi delle commedie menandree adottata in questo contributo è quella dell'edizione di KASSEL/SCHRÖDER 2022 (PCG VI, 1).

<sup>1</sup> Le terrecotte funerarie a soggetto teatrale, rinvenute a partire dal 1948 nella necropoli di Lipari, nel corso di una serie di campagne di scavo dirette da Luigi Bernabò Brea, e datate, sulla base della contestuale presenza di ceramiche e altri tipi di coroplastica, tra l'inizio del IV e la prima metà del III secolo a.C., quando Lipari fu distrutta dai Romani (252/251 a.C.), costituiscono un prezioso repertorio di testimonianze sul teatro greco tragico e comico: tra queste, alla prima metà del III secolo appartiene un gruppo di maschere ascrivibili alla commedia nuova, a proposito delle quali BERNABÒ BREA 2001, 164-259, ha ritenuto di proporre in molti casi una precisa identificazione con il catalogo fornito da Polluce nel quarto libro dell'*Onomasticon* (143-154, per cui si rimanda alle recenti traduzioni di CASTIGLIONI 2022, 49-57, con commento alle pp. 73-89, e F.P. Bianchi in CARPANELLI 2022, 99-103).

<sup>2</sup> Cf. BALMELLE/DARMON 2017, 148-149, 199-200; RAYNAUD/ISLAMI 2018, 220-223; PARRISH 2021, 236-240; sulle testimonianze archeologiche attestanti la popolarità di Menandro in età tardoantica, cf. BASSET 2008.

diffusione del teatro attico, e soprattutto di quello menandro, in un arco di tempo che si estende dal II-I secolo a.C. fino alla fine del III secolo d.C.

Si pensi, solo per citare gli esempi più significativi, agli affreschi, risalenti all'ultimo quarto del II ovvero agli inizi del III secolo d.C., ritrovati in una stanza di una ricca casa privata ad Efeso e raffiguranti scene appartenenti, rispettivamente, a due commedie menandree (*Sicioni* e *Perikeiromene*) e a due tragedie euripidee (*Oreste* e *Ifigenia fra i Tauri*)<sup>3</sup>; ai mosaici della “villa di Cicerone” a Pompei, che, firmati da Dioscuride di Samo e datati al II-I secolo a.C., raffigurano rispettivamente una scena delle *Synaristosai* e una della *Theophoroumene*<sup>4</sup>; ai mosaici della cosiddetta “Casa di Menandro” a Mitilene, che, risalenti alla seconda metà del III secolo d.C., decoravano l'ampio portico di una lussuosa villa, e raffigurano undici scene tratte da altrettante commedie (*Synaristosai*, *Epitrepontes*, *Plokion*, *Samia*, *Theophoroumene*, *Encheiridion*, *Messenia*, *Kybernetai*, *Leukadia*, *Misoumenos*, *Phasma*), con l'indicazione dell'atto e dei personaggi in scena<sup>5</sup>; al mosaico di Zosimo di Samosata, risalente agli inizi del III secolo d.C., ritrovato nel 2000 a Zeugma, sulla sponda destra dell'alto Eufrate, e raffigurante la medesima scena delle *Synaristosai*<sup>6</sup>; a quelli che decoravano il portico di una lussuosa villa nel quartiere residenziale di Daphne, nei pressi di Antiochia sull'Oronte, risalenti alla prima metà del III secolo d.C., che rappresentano, come l'affresco di Efeso, la (perduta) scena iniziale della *Perikeiromene*, insieme ad altre tre scene, tratte rispettivamente da *Philadelphoi*, *Synaristosai* e *Theophoroumene*<sup>7</sup>; e, infine, al mosaico pavimentale datato al III secolo d.C., ritrovato nella

<sup>3</sup> La sensazionale scoperta fu comunicata da EICHLER 1968; per una descrizione di questi affreschi e del relativo sito archeologico, cf. CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVÈS 1970, 99-100; JOBST 1972, 235-240; STROCKA 1977, 43-56; PARRISH 1995, 143-158; ZIMMERMANN 2002, 106-107, 109-110; LANDSTÄTTER/ZIMMERMANN 2008, 124-125, tavv. 60, 62; LANDSTÄTTER/RATHMAYR 2010, 385, 388; GUTZWILLER/ÇELİK 2012, 580 n. 37 (che propongono, sulla base di un recente riesame delle fasi della costruzione, una datazione più precisa, intorno al 230 d.C.); ZIMMERMANN 2020.

<sup>4</sup> Per la descrizione e la riproduzione fotografica dei mosaici di Pompei, cf. CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVÈS 1970, 41-44, tav. 5, 1; ANDREAE 2003, 218-227; DUNBABIN 2016, 58, 61, figg. 3.3, 3.4.

<sup>5</sup> Cf. CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVÈS 1970 (in particolare pp. 53-62 per la descrizione del sito archeologico); CSAPO 1997; CSAPO 1999, 154-188, figg. 2, 4, 8-9, 11-12; CSAPO 2010, 140-167, fig. 5.1; NERVEGNA 2013, 137-138, 140, 143, 149-150, 154-156, 165-166, figg. 9a-11a, 12, 13a, 14-16a; PARRISH 2021, 249-250. Sul rapporto tra la tradizione testuale, diretta e indiretta, delle commedie di Menandro e la tradizione iconografica, con particolare attenzione ai pannelli musivi mitilenesi, cf. FERRARI 2004.

<sup>6</sup> Alla raffigurazione menandrea si aggiunge in questo caso anche un mosaico a soggetto tragico, che rappresenta la vicenda di Achille a Sciro, portata in scena da Euripide negli *Sciri*: cf. TEDESCHI 2019, 82. Per una descrizione di questi mosaici, attualmente custoditi nel museo archeologico di Gaziantep, dopo essere stati miracolosamente messi in salvo, prima che la costruzione di una gigantesca diga voluta dallo stato turco inghiottisse quasi completamente i resti dell'antica metropoli, facendo scomparire, sotto un lago artificiale, la città romana, cf. ABADIE-REYNAL 2002; ABADIE-REYNAL/DARMON 2003. Per un confronto tra la scena delle *Synaristosai* raffigurata a Zeugma e le analoghe scene rappresentate dal pannello mitilenese e dal mosaico di Dioscuride, cf. ARNOTT 2004; BLANCHARD 2004; FERRARI 2004, 134-135; GUTZWILLER/ÇELİK 2012, 597-606, che ampliano il confronto anche alla scena delle *Synaristosai* rinvenuta ad Antiochia; SLATER 2014; e, da ultimo, un utile ed articolato riesame delle fonti iconografiche relative a questa commedia è offerto da DE POLI 2020.

<sup>7</sup> Ciascun pannello riporta il titolo della commedia e, in forma abbreviata, l'atto a cui appartiene la scena raffigurata: cf. GUTZWILLER/ÇELİK 2012 (in particolare: pp. 606-617, figg. 29, 32-34 [Men. *Teoph.* test. iii K./S.]; 597-606, figg. 21, 25-26 [*Synaristosai*]; 590-597, figg. 17-21 [*Philadelphoi*]; 581-590, figg. 10-13 [Men. *Pk.* test. ii K./S.]); NERVEGNA 2013, 167-169; FURLEY 2015, 85-87; DUNBABIN 2016, 64-66; GREEN 2016.

cosiddetta “casa di Fidia” a Kissamos, sulla costa occidentale di Creta, costituito da due ampi pannelli rettangolari che rappresentano rispettivamente una scena dei *Sicioni* e una della *Theophoroumene*<sup>8</sup>.

Queste raffigurazioni mostrano che, almeno fino alla fine del III secolo d.C., varie commedie menandree godevano di una notevole fortuna presso l'*élite* cittadina e, probabilmente, anche di vitalità scenica nelle località di ritrovamento: è facile immaginare che, in tutti questi casi, gli artigiani avessero scelto le scene più celebri dei drammi rappresentati, ed è verosimile che esistesse una solida tradizione iconografica, risalente a modelli antichi, i quali venivano successivamente copiati e non di rado reinterpretrati dai singoli artigiani, probabilmente anche alla luce di esperienze teatrali contemporanee<sup>9</sup>.

È d'altra parte ben documentato che, proprio nelle località da cui proviene la maggior parte dei papiri che tramandano testi teatrali, e nello specifico menandrei (si pensi, ad esempio, a Ossirinco o ad Antinoupolis), accanto alle biblioteche sorgevano teatri dove, tra la fine del regno di Adriano e l'età severiana, si svolgevano «agoni alla greca»<sup>10</sup>: un *revival* agonistico e teatrale che, in questo periodo, «coincide con un sostanziale incremento della produzione libraria, nell'ambito della quale i generi scenici, e in particolare la commedia attica, ricevettero un'attenzione assai più viva rispetto al passato»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Il mosaico (S 207e = Men. Sik. test. iii K./S.), la cui scoperta era stata annunciata da BLACKMAN 1998, 126, è stato pubblicato solo diversi anni dopo: cf. MARKOULAKI/CHRISTODOULAKOS/FRAGKONIKOLAKI 2004; MARKOULAKI 2012, e, per una descrizione completa, MARKOULAKI 2015; vd. NERVEGNA 2013, 141-142, con n. 60 (*Sicioni*), 150-151 (*Theophoroumene*); GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 580 n. 40, 609, 613 n. 204; DUNBABIN 2016, 65, 67, 69, figg. 3.11, 3.12; PARRISH 2021, 247-248. Altre importanti testimonianze iconografiche menandree sono: il mosaico di Ulpia Oescus, attualmente conservato nel Museo Storico Regionale a Pleven, in Bulgaria, che raffigura tre attori con maschera, sopra i quali compare l'iscrizione Μενάνδρου Ἀχαιοί (su cui cf. SLAVOVA 2021, 19-33, figg. 1-6); i frammenti di un mosaico rinvenuti durante recenti scavi a Palazzo Nervegna (Brindisi), che sono stati ricondotti a una scena della *Samia* (cf. GREEN 2014, con le precisazioni di CASANOVA 2014); due pannelli musivi provenienti dalla cosiddetta “casa di Dioniso e Arianna” a Chania (Creta), datati intorno alla seconda metà del III secolo, uno dei quali riporta il titolo *Plokion* e l'altro, molto lacunoso, raffigura verosimilmente un soldato, forse identificabile con Stratofane, protagonista dei *Sicioni* (cf. MARKOULAKI 1990-91, figg. 58a, 60, 61a; WEBSTER 1995 [MINC<sup>3</sup>], I, 94, XZ 36; II, 471, 6DM 3; GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 580-581, figg. 6-7; Nervegna 2013, 158, fig. 17b); su queste testimonianze si veda anche NERVEGNA 2013, 138-139, 154, 158. Per un elenco delle testimonianze iconografiche relative ai drammi menandrei, si rimanda ora a HOLZBERG 2024, 15-20.

<sup>9</sup> Cf. WEBSTER 1995 [MINC<sup>3</sup>], I, 85. A una serie di archetipi iconografici, ripresi dai vari artigiani e reinterpretrati, rielaborati nelle varie località e nelle varie epoche in cui la medesima scena di una commedia viene riprodotta, pensano, ad es., CSAPO 1997 e 1999; GREEN 2010, 93-102; NERVEGNA 2013, 158-169; DUNBABIN 2016, 72-77; PARRISH 2021, 236, il quale ipotizza l'esistenza di una ricca tradizione iconografica, che risalirebbe fino ai primi decenni del III secolo a.C., «forming a “set” or cycle of illustrations that served as a prototype for later works of art of Menandrian content»; diversamente, l'apporto decisivo delle esperienze teatrali contemporanee è valorizzato, ad es., da SLATER 2014, il quale, a proposito del mosaico di Zeugma che raffigura la scena di apertura delle *Synaristosai*, sostiene che l'autore del mosaico, Zosimo, non si fosse limitato a riproporre un modello iconografico, bensì abbia rappresentato il dramma «as it was played in the artist's own time» (p. 334).

<sup>10</sup> Cf. DEL CORSO 2017, 232-234.

<sup>11</sup> DEL CORSO 2017, 234, e cf. anche BELARDINELLI 2019, 333. In particolare, per quanto riguarda l'Egitto, ad esempio, le attestazioni papiracee menandree hanno una datazione che segue l'andamento complessivo della diffusione della letteratura greca: come attesta DEL CORSO 2017, 236, «sono buone per il III secolo a.C., declinano nel corso dell'età tolemaica, raggiungono un picco nel II e III secolo d.C. e infine cominciano a

Molte ipotesi sono state avanzate sulle possibili cause di una così ampia diffusione, alla fine del II e per tutto il III secolo, di raffigurazioni relative a commedie di Menandro in ricche case private, e molto si è discusso a proposito della funzione di queste raffigurazioni: se dapprima gli studiosi si erano rigorosamente divisi tra chi le considerava come riproduzioni di un'effettiva *mise en scène* e chi invece le intendeva come libera lettura libresca di un episodio del dramma<sup>12</sup>, oggi, alla luce delle nuove acquisizioni papiracee e iconografiche, si tende a un'interpretazione che, in qualche modo, "integra" le due posizioni. Se è vero che solo alcune immagini contengono *stage elements*, che farebbero ipotizzare una rappresentazione in teatro, è tuttavia ben documentata la continuata vitalità dei *festivals* teatrali nelle province di lingua greca durante tutta la prima metà del III secolo d.C., e non mancano attestazioni letterarie, archeologiche ed epigrafiche, che dimostrano l'esistenza di contemporanee rappresentazioni teatrali di Menandro. D'altra parte, sappiamo per certo che teatri come quello ateniese di Dioniso e quelli di Fliunte, Epidauro, Filippi, Vergina, Hierapolis, Afrodizia, Alessandria, furono attivi fino al IV secolo d.C., e in qualche caso anche oltre<sup>13</sup>: si pensi, in particolare, all'intensa attività del teatro di Efeso, nel quale, proprio nel II-III secolo, si succedevano con una notevole frequenza rappresentazioni del dramma greco classico<sup>14</sup>.

E inoltre, accanto al documentato successo delle rappresentazioni teatrali contemporanee, un ruolo fondamentale nello straordinario *revival* che le commedie menandree conobbero nel corso del III secolo d.C. andrà riconosciuto al fenomeno del cosiddetto *dinner theater*, ossia alla sempre più diffusa consuetudine a mettere in scena i drammi (o parti di essi) in contesti privati, all'interno di ampie sale come portici e *triclinia* (verosimilmente proprio quelli che i mosaici e gli affreschi decoravano), per l'intrattenimento degli ospiti, in onore dei quali piccole compagnie itineranti di attori professionisti si esibivano dopo i banchetti tenuti nelle lussuose ville provinciali, secondo il modello dei simposi romani<sup>15</sup>. Particolarmente significativo è, in tal senso, un mosaico ritrovato ad Antiochia, nella cosiddetta "casa di Menandro", risalente al III secolo d.C., che rappresenta, come indicano i nomi incisi in alto, il poeta, Glicera (che la tradizione letteraria

---

diradarsi nella tarda antichità fino a scomparire in età araba». Sugli allestimenti di spettacoli teatrali in Egitto, e, in particolare, sulla diffusione di *recitals* euripidei e menandrei, cf. AUTH 1998; TEDESCHI 2019, 84-86.

<sup>12</sup> Tra le prime voci che si sono sollevate sulla questione, sono da registrare le due opposte opinioni espresse per la prima volta rispettivamente da L. Kahil e E.G. Turner, in occasione degli *Entretiens* menandrei tenutisi nel 1969, sotto la direzione di E.G. Turner, nella ginevrina Fondation Hardt: a parere di KAHIL 1970, 245-251, rappresentazioni come quelle di Mitilene avrebbero avuto la funzione degli odierni poster cinematografici, raffigurando scene principali di commedie rappresentate a teatro, e proverebbero dunque che le commedie di Menandro continuavano a essere rappresentate nella seconda metà del III secolo d.C.; a parere di Turner (*apud* KAHIL 1970, 254 [*Discussion*]), invece, nulla proverebbe che le scene illustrate dai mosaici «were actually represented dramatically before the audience».

<sup>13</sup> Cf. GREEN 1994, 161-163; SLATER 2014, 371-374; PARRISH 2021, 251-254, con bibliografia. Più in generale, sulla fortuna teatrale di Menandro in età tardoantica, cf. FANTHAM 1984; EASTERLING 1995; BLANCHARD 1997; BLUME 1998, 16-45; NERVEGNA 2013, 99-106, 109-110.

<sup>14</sup> Cf. SCHERRER 2000, 158-160, figg. 1-2.

<sup>15</sup> Cf. JONES 1991; la relazione tra il simposio e l'industria degli spettacoli privati è discussa da CSAPO 1999 e 2010, 141-147; cf. anche NERVEGNA 2013, 169-197; NERVEGNA 2014; MARKOULAKI 2015, 281-282.

identificava come la sua compagna)<sup>16</sup> e la personificazione della Commedia<sup>17</sup>: il mosaico non solo fornisce un'evidenza della fortuna di cui godeva Menandro in questa città, ma, dal momento che adorna il pavimento di un lussuoso *triclinium* e la coppia è raffigurata nell'atto di partecipare a un simposio, alla presenza della Commedia, testimonia anche la straordinaria popolarità delle commedie di Menandro come intrattenimento in occasioni conviviali<sup>18</sup>.

Giova, infine, osservare che ad alimentare la rinnovata popolarità di Menandro nel III secolo contribuirono senz'altro l'attitudine della Seconda Sofistica a recuperare e a celebrare il dramma classico e l'importanza attribuita alle sue commedie come modelli di espressione letteraria nelle scuole, in specie nell'ambito della formazione di retori e oratori<sup>19</sup>. Antologie ad uso scolastico di testi tratti dalle commedie cominciarono a circolare già pochi decenni dopo la sua morte: un'attitudine che avrà sicuramente influenzato il rinnovato interesse nel rappresentare le commedie di Menandro nelle ricche abitazioni private, dal momento che il loro contenuto offriva, a più livelli, quella indispensabile *enkyklios paideia* alla base della formazione ideale del cittadino contemporaneo di ceto elevato<sup>20</sup>.

Il rapporto fra la tradizione testuale e quella iconografica delle commedie di Menandro è complesso e suscita numerosi problemi che non possono essere affrontati in questa sede (penso, ad esempio, alla diversità di gusti, di schemi culturali, di modalità di raffigurare, a seconda delle epoche, acconciature, monili, calzature)<sup>21</sup>: è, tuttavia, evidente che si tratta di vere e proprie "tradizioni parallele", che hanno consentito importanti progressi nella conoscenza della produzione del commediografo, rendendo possibile per

<sup>16</sup> Tra le testimonianze della tradizione letteraria relativa alla relazione amorosa tra Menandro e Glicera, cf. Ath. 13, 585c (= Men. test. 16 K./A.); 13, 594d (= Men. test. 17 K./A.); Mart. 14, 187 (= Men. test. 18 K./A.); Philostr. *Ep.* 38 (= Men. test. 19 K./A.) e, soprattutto, lo scambio epistolare fittizio composto da Alcifrone (4, 2; 4, 18; 4, 19 = Men. test. 20 K./A.). Cf. FURLEY 2015, 3-7, e *infra*, n. 53.

<sup>17</sup> Cf. CIMOK 2000, 180-181; KONDOLEON 2000, 156 n. 40; GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 574, fig. 2; PARRISH 2021, 244-245, fig. 15.

<sup>18</sup> Sulla prassi di recitare testi menandrei a simposio è celebre il giudizio di Plutarco (*Mor.* 712 b = Men. test. 104,3-4 K./A.), a parere del quale «la commedia nuova è così compenetrata nei simposi, che sarebbe più facile condurre la bevuta senza vino che senza Menandro» (οὕτω γὰρ ἐγκέκρται τοῖς συμποσίοις, ὡς μᾶλλον ἂν οἴνου χωρὶς ἢ Μενάνδρου διακυβεῖν ἤσθαι τὸν πότον); d'altra parte, le numerose citazioni menandree tramandate dai *Deipnosophisti* di Ateneo costituiscono una prova preziosa della popolarità delle sue commedie all'inizio del III secolo d.C. Più in generale, sulla destinazione simposiale di *excerpta* tratti da commedie menandree, cf. anche Plut. *Mor.* 673a-b (= Men. test. 105 K./A.), 854 a-b (= Men. test. 103,21-30 K./A.), e si pensi, ad esempio, all'organizzazione antologica dei brani appartenenti al *Kolax* in *P.Oxy.* 409 + 2655, risalente al II d.C., su cui cf. PERNERSTORFER 2009, 15-21.

<sup>19</sup> Cf. ad es. Quint. 1,8,7 (= Men. test. 100 K./A.); 10,1,69 (= Men. test. 101 K./A.); Dion.Hal. *De imit.* II, fr. 6,2 (= Men. test. 87 K./A.); Dio Chrys. 68,6 ARNIM (= Men. test. 102 K./A.). Vd. FANTHAM 1984, 305-306; NERVEGNA 2013, 201-224; TEDESCHI 2019, 81-86; BRUZZESE 2020, 387-401; PARRISH 2021, 254-255.

<sup>20</sup> Cf. NERVEGNA 2013, 258; sulla funzione pedagogica esercitata dalle commedie di Menandro, cf. anche DARMON 2018, 368-370.

<sup>21</sup> Cf. GREEN 1994, 164-165, a parere del quale i pannelli mitilenesi, pur non riproponendo esattamente gli schemi figurativi degli archetipi ellenistici, né riproducendo esattamente le modalità rappresentative della scena contemporanea, sarebbero il risultato di «a multiple and recurrent process of up-dating for style of mask, costume and body-language», costituendo comunque «the visual equivalent of literary quotations».

Menandro «un grado di ‘visualizzazione’ della parola maggiore che per qualsiasi altro autore di teatro del mondo antico»<sup>22</sup>.

Accanto alle scoperte papiracee, che sono state particolarmente numerose e importanti nel XX secolo e che, sia pure in quantità più limitata, continuano a fornire contributi preziosi alla conoscenza della commedia menandrea<sup>23</sup>, il recupero delle testimonianze iconografiche relative a questi testi ci pone di fronte a nuovi interrogativi, mette in crisi e talvolta ribalta consolidate prospettive esegetiche e, nel contempo, ci fornisce importanti informazioni sulla ricezione di Menandro in vaste e diversificate aree geografiche<sup>24</sup>.

Tra i tanti esempi di questo fecondo confronto tra testi e immagini, particolarmente significativi sono i casi in cui un mosaico o un affresco raffigurano una scena il cui testo è andato perduto, permettendoci di integrare attraverso le immagini, e dunque di “vedere”, parti testuali che il papiro non ci ha tramandato e che, pertanto, non possiamo “leggere”<sup>25</sup>. Sotto questo aspetto, tra le scoperte archeologiche più recenti, due casi particolarmente interessanti sono quelli della *Perikeiromene* e dei *Sicioni*.

La *Perikeiromene* trae il suo titolo dalla violenta reazione di gelosia che porta il soldato Polemone, la cui natura “bellicosa” emerge fin dall’eloquente nome parlante, a tagliare i capelli dell’amata Glicera, convinto che la donna abbia una relazione amorosa con il vicino di casa Moschione, il quale è, in realtà, il fratello della ragazza. Del prologo della commedia, recitato da Agnoia, il codice Cairese (*P.Cair.* 43227 = *LDAB* 2745 = *MP*<sup>3</sup> 1301), pubblicato da LEFEBVRE (1907)<sup>26</sup>, conserva gli ultimi cinquantuno versi<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> FERRARI 2004, 128. Strumenti preziosi che nascono proprio dall’integrazione fra la tradizione testuale e quella iconografica sono i *Monuments Illustrating New Comedy* di T.B.L. Webster (WEBSTER 1995 [*MINC*<sup>3</sup>]), e la densa “*pictorial evidence*” dedicata da Arnott alle singole commedie nella sua edizione Loeb di Menandro.

<sup>23</sup> Si pensi, ad esempio, ai nuovi frustuli appartenenti a un rotolo papiraceo risalente al II sec. d.C., proveniente da Karanis (*P.Michig.* 4804, 4805, 4752, 4803), pubblicati a più riprese, nel corso dell’ultimo decennio, da C. Römer, che hanno permesso di integrare in modo significativo i vv. 645-660, 676-708, 1128-1144 degli *Epitrepontes*, parzialmente già noti, sia pure in forma molto lacunosa, e di leggere *ex novo* i vv. 786-823 della stessa commedia: per un commento a queste sezioni degli *Epitrepontes*, alla luce delle nuove acquisizioni papiracee, si rimanda a FURLEY 2021a.

<sup>24</sup> Cf. HANDLEY 2011, 138.

<sup>25</sup> Un caso celebre è, ad esempio, il pannello mitilenese che raffigura una scena perduta dell’atto V del *Misoumenos* (test. ii K./S., su cui cf. CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVÉS 1970, 57-60 e tav. 8; ARNOTT 1996, 250-251; FERRARI 2004, 135-141; FURLEY 2021, 19-20): il mosaico presenta, sulla destra, una donna con il braccio destro sollevato, che è senza dubbio Crateia; al centro, un uomo in tunica e mantello bianchi (la cui identità è controversa), che allunga il braccio verso la testa del personaggio alla sua sinistra e afferra l’estremità della sciarpa che costui sta tirando verso l’alto (si tratta, verosimilmente, dello schiavo Geta, che con questo gesto sembrerebbe mimare il tentativo o la minaccia del padrone Trasonide di strangolarsi); a questa scena alludono probabilmente i pochi ed estremamente lacunosi versi dell’atto IV della commedia, tramandati da *P.Oxy.* 2656 (e successivamente integrati per i vv. 781-806 e implementati dei vv. 807-816 da *P.Oxy.* 3967, pubblicato da MAEHLER 1992), nei quali il soldato, al termine di un tormentato monologo in cui si rivolge pateticamente a sé stesso, esprime l’intenzione di inviare Geta ad annunciare il proprio (finto) suicidio, per riversare un’onta indelebile (v. 804: ὄνειδος) sull’ostile Crateia. Un’altra testimonianza iconografica significativa per il *Misoumenos* è rappresentata da uno stampo proveniente da Ostia e risalente al III secolo d.C., che sembra rappresentare, con qualche variazione, la medesima scena: cf. WEBSTER 1995 [*MINC*<sup>3</sup>], I, 222, IT 80.

<sup>26</sup> Cf. anche LEFEBVRE 1911, che contiene il testo rivisto dallo stesso editore e le fotografie del codice.

<sup>27</sup> Non è possibile stabilire con certezza quanto sia andato perduto prima del v. 1, tra scena/e iniziale/i e prima parte del prologo: nella sua edizione oxoniense della commedia, SANDBACH 1990 numera convenzio-

Come si può ricostruire sulla base del dialogo che ha luogo tra Pateco e la figlia Glicera nella scena di riconoscimento (vv. 338-397), nella parte iniziale del prologo Agnoia avrà raccontato che un uomo, la cui moglie era verosimilmente morta di parto, aveva esposto due gemelli appena nati. I due neonati erano stati trovati da una donna di Corinto, che, come si legge a partire dal primo verso conservato, aveva tenuto con sé la bambina (Glicera) e aveva affidato il maschio (Moschione) a una donna ricca (Mirrine), desiderosa di avere un figlio, la cui casa è rappresentata da una delle aperture della facciata scenica (cf. vv. 2-3: τὴν οἰκίαν / ταύτη]ν κατοικούση). Quando, a causa di un grave peggioramento della sua situazione economica, la vecchia non era stata più in grado di mantenere la ragazza, l'aveva affidata a un soldato di professione, Polemone, e, prima di morire, le aveva raccontato la verità sulle sue origini, le aveva consegnato le fasce in cui era stata avvolta e gli oggetti di riconoscimento che aveva con sé al momento dell'abbandono, rivelandole l'esistenza del fratello (vv. 11-24). Il soldato ha recentemente acquistato una casa, rappresentata da un'altra apertura della facciata scenica (vv. 25-26: τὴν οἰκίαν / ... ταύτην), proprio vicino a quella di Mirrine, e vi si è trasferito con Glicera, la quale, però, non ha mai rivelato al fratello la verità, per non privarlo dei benefici offertigli dalla sorte (vv. 27-30).

Dopo aver presentato gli antefatti e i personaggi del dramma, Agnoia racconta quanto è accaduto la sera prima: Moschione, avendo visto Glicera sulla soglia di casa, si era precipitato ad abbracciarla, e la ragazza, sapendo che si trattava di suo fratello, non aveva opposto resistenza. A questo punto era sopraggiunto un terzo personaggio (la cui identità è purtroppo caduta in lacuna, in *explicit* di v. 37), il quale, come riferisce Agnoia, ha descritto la scena a cui ha assistito (v. 38: τὰ λοιπὰ δ' αὐτὸς εἶρηχ'): Moschione, convinto di essere ricambiato dalla ragazza, si era ritirato, sostenendo di volerla rivedere con calma, e Glicera era rimasta sulla soglia di casa a piangere. Nel finale del prologo Agnoia spiega che tutto questo è accaduto (v. 42: πάντα δ' ἐξεκάρτετο / ταῦθ', «tutto questo ha preso fuoco», per indicare il divampare improvviso della gelosia di Polemone e le sue conseguenze) per una buona causa: perché potesse mettersi in moto il meccanismo che avrebbe portato i due fratelli a scoprire la verità e a ritrovare i propri genitori (vv. 43-47). La dea rivendica, infine, la propria responsabilità nell'atto compiuto dal soldato: è stata l'ignoranza, l'inconsapevolezza (che la divinità prologante incarna)<sup>28</sup>, a spingere all'ira Polemone, il quale non è violento per natura; pertanto – aggiunge Agnoia – «se qualcuno ha provato disgusto per questo episodio» (v. 47: ὥστ' εἰ τοῦτ' ἐδυσχέρανέ τις) e «lo ha reputato scandaloso» (v. 48: ἀτιμίαν τ' ἐνόμισε), «cambi pure opinione» (v. 48: μεταθέσθω πάλιν), dal momento che, «per opera di un dio, anche il male può trasformarsi in bene» (vv. 49-50: διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν ῥέπει / γινόμενον).

Ai vv. 7-8 e 9-12, Agnoia afferma rispettivamente ἦν νῦν εἶδετε / ὑμεῖς («che voi avete visto», riferito a Glicera) e τοῦ σφοδροῦ / τούτου νεανίσκου («di questo giovane

---

nalmente il primo verso conservato come v. 121 (cf. SANDBACH 1973, 467: «we can calculate that about 120 or about 85 lines are missing»), e analogia numerazione dei versi è adottata, ad es., da ARNOTT 1996 (cf. p. 374: «between 116 and 132 lines must have been lost at the beginning») e da BLANCHARD 2013 (cf. p. 159: «la *Tondue* commençait au sixième quaternion, vraisemblablement p. 95; la première page conservée, le début du prologue retardé, immédiatement après la scène avec Glycère, Polémon et Sosias, devant être la p. 99»).

<sup>28</sup> Sulla funzione di Agnoia nella *Perikeiromene*, si rimanda ora a FURLEY 2015, 90-91.

impetuoso», riferito a Polemone): il prologo era dunque preceduto da una o più scene, in cui dovevano essere già comparsi sicuramente Glicera e Polemone<sup>29</sup>; e si aggiunga che, dopo il prologo, al v. 52, il servo Sosia fa il suo ingresso scenico senza presentarsi, il che mostra che il pubblico era in grado di riconoscerlo e, dunque, lo aveva già visto.

Fin dall'editore principe, a lungo gli studiosi si sono divisi sull'identificazione del terzo personaggio che giunge all'improvviso, sorprendendo Glicera abbracciata a Moschione, e diversi sono stati gli emendamenti proposti per integrare la lacuna in *explicit* di v. 37.

L'ipotesi che a sorprendere Glicera e Moschione fosse proprio il soldato (avanzata per primo da LEFEBVRE (1907, 113), che aveva proposto di integrare ὁ [Πολέμων, seguito in questa interpretazione da SUDHAUS (1914, 35), il quale suggeriva in alternativa ὁ [ξένος *vel* ὁ [σφοδρός *vel* ὁ [σοβαρός, e, più di recente, da MASTROMARCO (1986, 40), il quale ha argomentato di integrare con il deittico ο[ύτοσι) era apparsa in realtà poco convincente già a SANDBACH (1973, 467-468), a parere del quale sarebbe stato improbabile che il soldato, descritto dalla dea prologante come «impetuoso» (v. 8: σφοδρός) e ulteriormente caratterizzato da Sosia come «veemente e bellicoso» (v. 52: ὁ σοβαρός ... καὶ πολεμικός), avesse assistito senza reagire alla scena del presunto tradimento<sup>30</sup>; d'altra parte, se ci fosse stata una violenta reazione di Polemone, Glicera non sarebbe rimasta a piangere sulla soglia di casa lamentando di non poter incontrare liberamente il giovane, come riferisce Agnoia (cf. vv. 40-42). Appare dunque ragionevole pensare che ad assistere all'incontro fra i due giovani fosse Sosia, il luogotenente di Polemone, inviato la sera precedente ad annunciare a Glicera che il soldato era sulla via del ritorno, reduce da una

---

<sup>29</sup> Ai vv. 8-9, il *theos prologizon* allude a Polemone facendo riferimento alla sua σφοδρότης: si tratta di una caratteristica strettamente collegata alla professione di soldato, come emergerà nel finale della commedia, in cui Pateco, riconosciuto come padre di Glicera, nel concedere in sposa la ragazza raccomanda a Polemone di «dimenticarsi, per il futuro, di essere un soldato, al fine di evitare di commettere atti impulsivi» (vv. 438-439: τὸ λοιπὸν ἐπιλαθοῦ στρατιώτης ὄν, [ἵνα / προπετὲς ποιήσης μ[η]δὲ ἔν). È, dunque, verosimile che, nel riferimento di Agnoia a un giovane σφοδρός, l'uditorio riconoscesse Polemone, indicato poco dopo come ὁ στρατιώτης (v. 26), tanto più che in abiti militari lo stesso doveva essere apparso in scena nel corso del perduto inizio di commedia (cf. CARLESIMO 2018, 264; sull'impulsività come caratteristica della maschera del *miles* in generale, e di Polemone in particolare, si veda ora INGROSSO 2024, 25-27). Una delle caratteristiche tipiche dei prologhi menandrei, e poi anche di quelli plautini, è l'assenza dei nomi propri dei personaggi, i quali vengono menzionati con termini che indicano i loro rapporti familiari, il loro *status* giuridico-sociale ovvero il loro carattere (cf. QUESTA 1984, 15-22; RAFFAELLI 1984, 106-107, e vid. RAFFAELLI 2009, 108-110; SOMMERSTEIN 2013, 98): l'unica eccezione a questa norma riguarda il nome del protagonista, o, più precisamente, del personaggio che dà il titolo alla commedia o che ad esso è strettamente connesso (per Menandro, cf. ad es. Cleostrato in *Asp.* 110, Cnemone in *Dysk.* 6, Criside in *Sam.* 56).

<sup>30</sup> In particolare, che il terzo personaggio fosse rimasto a guardare non visto e senza intervenire sembrerebbe confermato, a parere di SANDBACH 1973, 468, dai tempi dei verbi: l'uso del presente ὄρα (v. 38) per il testimone (al posto di εἶδεν) e degli imperfetti ἐδάκρυ' e ὠδύρεθ' (vv. 40, 41) per Glicera costituirebbe un'ulteriore prova che il colloquio tra la ragazza e suo fratello non è stato bruscamente interrotto, come sarebbe lecito aspettarsi se ad assistere alla scena fosse stato il soldato, che non si sarebbe certo trattenuto dall'intervenire con violenza, visto il suo carattere impulsivo. Un'interpretazione diversa è stata espressa recentemente da FURLEY 2015, 99, a parere del quale «the imperfect tenses here do not so much imply the duration or repetition of the actions but rather increase the immediacy of the report».

campagna militare<sup>31</sup>, e che fosse stato proprio il servo, il quale anche più avanti, nella commedia, agirà come messaggero e come spia (cf. vv. 52-60, 164-170)<sup>32</sup>, a riferire quanto aveva visto al soldato, giunto probabilmente la mattina successiva, scatenando l'impetuosa reazione di gelosia che aveva spinto Polemone a rasare i capelli alla donna amata.

Alla luce di questa ricostruzione, che appare indubbiamente la più efficace per spiegare le dinamiche che determinano il violento atto da cui il dramma prende il nome, diversi sono stati, nel corso degli anni, gli emendamenti proposti per integrare la lacuna in *explicit* di v. 37: se SANDBACH (1973, 473), che pure propendeva per l'identificazione con Sosia, aveva accolto in testo la congettura ἄτερος, proposta da WILAMOWITZ (1907, 860)<sup>33</sup>, proprio per la sua ambiguità, dal momento che «has the advantage over any other of leaving open the decision who this third person was», in diversi casi gli stessi emendamenti proposti per alludere al soldato sono stati impiegati in riferimento al servo, come nel caso di ὁ [ξένος, suggerito in tal senso da POST (1941, 464), seguito da LAMAGNA (1994, 174)<sup>34</sup>, o del deittico οὔτοσί, riportato in testo da BLANCHARD (2013, 165 n. 2)<sup>35</sup>; ma, soprattutto, grande consenso ha ottenuto la congettura ὁ [θεράπων, proposta da KUIPER (1930, 226) e accolta in testo, tra gli altri, da ARNOTT (1995, 11-12; 1996, 380), FURLEY (2015, 98)<sup>36</sup> e KASSEL/SCHRÖDER (2022, 324)<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> Sono diverse le commedie in cui uno schiavo precede il suo padrone nel ritorno da un viaggio in terre lontane: nella produzione plautina, oltre alle *Bacchides* (in cui Crisalo precede Mnesiloco), un caso esemplare in questo senso è costituito dall'*Amphitruo*, in cui Sosia, il servo di Anfitrone, fa ritorno di sera, prima del suo padrone (il quale invece giunge l'indomani a mezzogiorno: cf. vv. 546-551) e trova Alcmena in compagnia di Giove. Nel caso della *Perikeiromene*, possiamo analogamente supporre che, se l'azione scenica si svolge in una giornata e ha inizio al mattino, quando Polemone arriva a casa di ritorno dalla spedizione militare, il servo avrà sorpreso i due giovani la sera prima (cf. SANDBACH 1973, 468). Una situazione inversa si presenta, invece, nel *Misoumenos*, commedia che ha inizio di notte (cf. vv. 1-14), in cui, come emerge chiaramente dal dialogo tra Trasonide e Geta (vv. 30-35), il servo, incaricato di scortare il bottino dall'accampamento, è arrivato a casa «per ultimo» (cf. v. 35: ἔσχατος), preceduto dal suo padrone.

<sup>32</sup> Come segnala PADUANO 1980, 400, analoga funzione di "spia" svolge, nel *Miles* plautino, Sceledro, il quale ha il compito di sorvegliare Filocomasio e di indagare sulla sua presunta infedeltà.

<sup>33</sup> Si tratta, tuttavia, di un'espressione decisamente troppo generica, vaga e poco comprensibile per gli spettatori (cf. PADUANO 1980, 212-213; LAMAGNA 1994, 174), e perciò poco adatta ai prologhi menandrei, i quali «are normally clearly focused, and not blurred by such ambiguities» (ARNOTT 1995, 11 n. 1).

<sup>34</sup> Sosia, in effetti, agisce come una sorta di «mercenario» (ξένος) al servizio di Polemone negli atti II e III, quando tenta di assaltare la casa di Mirrine: con questo termine si riferisce a lui Davo (v. 171: ὁ ξένος ἀφίεται, e cf. le interpretazioni di questo verso fornite da LAMAGNA 1994, 221-222; FURLEY 2015, 125-126) e, analogamente, a lui allude Moschione con l'espressione ἀλλὰ ξένους, φήσ', εἶχον εἰσι δ'οἱ ξένοι / οἱ περιβόητοι Σωσίας εἰς οὔτοσί (vv. 279-280).

<sup>35</sup> Questa integrazione è respinta da FURLEY 2015, 99, sulla base della considerazione che il servo «has not been mentioned yet by Agnoia whilst Polemon has, so the reference of the deictic is problematic». E tuttavia, come aveva osservato già MASTROMARCO 1986, 40, nei prologhi menandrei è ben attestato l'uso di riferirsi ai personaggi mediante il solo deittico (cf. ad es. *Asp.* 97, 106, 110; *Pk.* 44): in particolare, nel prologo dell'*Aspis* Tyche allude proprio con οὔτοσί (v. 139) a Smicrine che, come Sosia, era già comparso nella scena iniziale della commedia.

<sup>36</sup> «θεράπων need not mean 'servant', but precisely the sense of someone attending to a superior, in particular his 'companion in arms'» (e propone anche, in alternativa, ὁ [πάρεδρος «which is used with the sense of 'lieutenant of a military commander'» in *Hell.Oxy.* 10,1).

<sup>37</sup> Il termine θεράπων (cf. *LSJ* 793, s.v. I: «henchman, attendant, companion in arms, squire», II: «servant, slave») in questo contesto rende efficacemente la duplice funzione ricoperta da Sosia nei confronti di Pole-

E tuttavia, se nelle linee generali quest'ipotesi appare condivisibile, problematica resta la ricostruzione delle dinamiche drammaturgiche con cui le azioni si susseguivano sotto gli occhi del pubblico: la possibilità che il taglio dei capelli fosse rappresentato in scena era stata esclusa già dal Koerte (KOERTE/THIERFELDER 1957, xxix), a parere del quale doveva in realtà collocarsi negli antefatti<sup>38</sup>, seguito dalla maggior parte degli studiosi.

Alla ricostruzione della scena che precedeva il prologo non ha giovato il rinvenimento, nel 1967, nel corso della campagna di scavi svolta ad Efeso dalla missione archeologica austriaca, di un affresco risalente, verosimilmente, alla seconda metà del II ovvero all'inizio del III secolo d.C., e raffigurante una scena della *Perikeiromene* (fig. 1), nell'ambito di una sequenza di affreschi che rappresentano, in alternanza, cinque scene tragiche e altrettante scene comiche, rinvenuti sulle pareti di una stanza in una ricca casa privata e pubblicati a colori per la prima volta da STROCKA (1977)<sup>39</sup>.

L'affresco<sup>40</sup>, purtroppo in pessimo stato di conservazione, riporta il titolo del dramma senza specificare l'atto a cui appartiene la scena e rappresenta tre personaggi: sulla sinistra compare una donna (Glicera) con il capo coperto da un mantello, che volge le spalle a un giovane senza barba (verosimilmente Polemone), seduto al centro del dipinto, il quale indossa un mantello militare annodato sulla spalla destra e sembra avere lo sguardo perso nel vuoto e l'espressione affranta; più distante, un terzo personaggio, la cui immagine è molto lacunosa, sembra sollevare il braccio destro (Sosia?)<sup>41</sup>.

Sulla base di questa raffigurazione, che doveva verosimilmente rappresentare la perduta scena iniziale della commedia, da più parti si era ipotizzato che il dramma si aprisse, come nel *Misoumenos*, con un monologo recitato dal personaggio che dà il nome alla commedia: in questo caso a comparire in scena doveva essere Glicera, la quale, in seguito al taglio della chioma infertole da Polemone, usciva di casa indossando il

---

mone, come luogotenente in battaglia e come servo nel contesto domestico: egli si riferisce al soldato con l'appellativo δεσπότης (v. 169), che denota non solo il rapporto padrone-servo ma anche quello tra il comandante e il suo luogotenente. Questo ambiguo ruolo di Sosia emerge anche dal mosaico di Antiochia raffigurante la scena di apertura della *Perikeiromene*, in cui il servo indossa l'abbigliamento proprio di un uomo libero (cf. *infra*, n. 45).

<sup>38</sup> «haec omnia non in scaena acta esse, id quod multi viri docti putarunt, certum est, facta enim sunt vesperi (33, 110), fabula incipit postridie mane (54 sq.)». Cf. *supra*, n. 31.

<sup>39</sup> Cf. *supra*, n. 3. I quattro affreschi meglio conservati, come attesta l'incisione con il titolo nella parte superiore, appartengono rispettivamente a due commedie menandree (*Sicioni* e *Perikeiromene*) e a due tragedie euripidee (*Oreste* e *Ifigenia fra i Tauri*). Non c'è dubbio che, in questo caso, venissero messe in parallelo una tragedia di Euripide e una commedia di Menandro che, in qualche modo, le corrispondeva: in tal senso, l'accostamento della *Perikeiromene* con l'*Ifigenia fra i Tauri* appare chiaramente basato sull'affinità delle trame dei due drammi, dato che, in entrambi, un fratello ritrova la sorella perduta. Per i rapporti tra *Perikeiromene* e *Ifigenia fra i Tauri*, cf. CUSSET 2003, 188-200; BLANCHARD 2008, 533-541; BLANCHARD 2013, 144-150. Della relazione tra *Sicioni* e *Oreste* si parlerà più avanti.

<sup>40</sup> CGFP 171 = Men. Pk. test. i K./S., su cui vd. STROCKA 1977, 48, 55-56, tav. 66; BLANCHARD 2009, xxxiv; GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 584-590.

<sup>41</sup> STROCKA 1977, 55, proponeva di identificare questa figura con la serva Doride, ma, come è stato giustamente argomentato da ARNOTT 1988, 14-15, si tratterà piuttosto di Sosia, dal momento che Doride, a differenza di quest'ultimo, ha bisogno di essere nominata quando fa il suo ingresso, dopo il prologo (v. 62), il che dimostra che non è ancora comparsa in scena fino a quel momento.

mantello per nascondere la testa rasata, e pronunciava un patetico monologo in cui si lamentava per il torto subito<sup>42</sup>. Successivamente, secondo questa interpretazione, doveva fare il suo ingresso Polemone che, con indosso ancora la divisa militare e la spada in pugno, intimava a Glicera di rientrare in casa, mentre Sosia raccontava la scena a cui aveva assistito la sera prima. Glicera doveva poi rientrare in casa, mentre Polemone, accompagnato da Sosia, si rifugiava disperato in casa di amici (come riferisce il servo ai vv. 54-57).

Nel 2007, nel corso di una campagna di scavi diretta da Omer Çelik, del Museo Archeologico di Hatay, è stato scoperto, nel portico di una lussuosa villa nel quartiere residenziale di Daphne, nei pressi di Antiochia sull'Oronte, un ampio mosaico pavimentale ottimamente conservato, risalente alla prima metà del III secolo d.C., che contiene, come si è detto, quattro scene appartenenti ad altrettante commedie menandree (*Perikeiromene*, *Philadelphoi*, *Synaristosai* e *Theophoroumene*)<sup>43</sup>: ciascuno di questi pannelli, pubblicati nel 2012, riporta il titolo della commedia e, in forma abbreviata, l'atto a cui appartiene la scena raffigurata. In particolare, il mosaico relativo alla *Perikeiromene* (fig. 2) specifica l'appartenenza della scena al primo atto della commedia (Περικειρομένης μέ[ρος] α') e rappresenta una giovane donna (Glicera), in piedi a sinistra (con il capo coperto, ma con i capelli visibili), la quale dà le spalle a un uomo in divisa militare (Polemone), seduto al centro, ai cui piedi sono sparsi diversi oggetti (si distinguono quattro bracciali, forse un doppio fermaglio d'oro, una cintura o fascia con pietre rosse e lacci arancioni per la legatura, appoggiata a un fagotto, presumibilmente contenente abiti)<sup>44</sup> e un terzo individuo, sulla destra (Sosia), che indossa un costume composto da un mantello su un chitone a frange, tipico degli uomini liberi<sup>45</sup>, e punta l'indice accusatorio contro la donna. Dunque, questa nuova testimonianza, molto ben conservata, non solo conferma che i tre personaggi comparivano in scena prima del prologo e rende incontrovertibile il ruolo di Sosia, ma, soprattutto, lascia spazio a nuove ipotesi sulle modalità drammaturgiche e sui tempi con cui poteva avere avuto luogo la rasatura dei capelli di Glicera<sup>46</sup>.

È pertanto lecito chiedersi, alla luce del mosaico di Antiochia: 1) quando e secondo quali modalità avveniva la rasatura dei capelli di Glicera? 2) come si svolgeva la scena di apertura della commedia? 3) se Glicera non copre il capo per nascondere la testa rasata, che significato si deve attribuire all'atto compiuto dalla donna? 4) quale funzione hanno gli oggetti disseminati ai piedi del soldato?

<sup>42</sup> Cf. ad es. CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVÈS 1970, 100; JOBST 1972; ARNOTT 1988 e 1996, 376-377; LAMAGNA 1994, 22. L'ipotesi, avanzata da più parti (cf. ad es. KOERTE-THIERFELDER 1957, xxix), che, ad apertura di commedia, avesse luogo un dialogo tra Polemone e Sosia, seguito da un monologo di Glicera, la quale doveva manifestare l'intenzione di mandare la serva Doride dalla vicina Mirrine a chiedere ospitalità, era apparsa improbabile a LAMAGNA 1994, 22 n. 8, per cui «l'armonia compositiva vieta il susseguirsi di due monologhi, che conferirebbero eccessiva staticità all'azione».

<sup>43</sup> Cf. *supra*, n. 7.

<sup>44</sup> Per una descrizione dettagliata degli oggetti disseminati ai piedi di Polemone nel mosaico di Antiochia, si rimanda a GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 587.

<sup>45</sup> L'abbigliamento si spiega alla luce del duplice ruolo ricoperto da Sosia, il quale agisce come luogotenente del padrone quando costui è impegnato in una campagna militare e come schiavo domestico quando il soldato torna a casa: cf. GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 587-588, e *supra*, n. 37.

<sup>46</sup> Cf. GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 588-589, figg. 10-13; NERVEGNA 2013, 167-168; FURLEY 2015, 85-87.

1. Dopo la pubblicazione del mosaico di Antiochia appare insostenibile la ricostruzione proposta ancora da BLANCHARD (2013, 162), secondo la quale la commedia si apriva con Glicera che, con il capo coperto, usciva di casa correndo, inseguita da Polemone, il quale impugnava ancora la spada con cui aveva appena tagliato la chioma della donna<sup>47</sup>: tra l'altro, come si può vedere già nell'affresco di Efeso e oggi, in maniera ancora più chiara, nel mosaico di Antiochia, Glicera è immobile, girata di spalle, e Polemone, lungi dall'inseguirla con atteggiamento aggressivo, è seduto con uno sguardo avvilito, mentre Sosia punta minacciosamente l'indice contro la donna. È proprio questa immobilità della donna che ha indotto PETRIDES (2010, 80) a ipotizzare un suggestivo *tableau* di apertura, in cui Glicera sarebbe non solo immobile, ma anche sorprendentemente silenziosa, come la *Niobe* di Eschilo all'inizio dell'omonima tragedia<sup>48</sup>.

A mio avviso, è invece più probabile che il dramma si aprisse, come nel caso del *Misoumenos* e soprattutto dell'*Aspis*, con un "inizio a sorpresa", caratterizzato dalla frustrazione delle convenzioni del genere comico, per cui all'inizio della commedia un personaggio compare in scena recitando un triste e lamentoso monologo che sembra, per molti aspetti, rievocare un'atmosfera tragica<sup>49</sup>: se si interpretano le due testimonianze iconografiche come una sequenza drammaturgica da leggere da sinistra verso destra<sup>50</sup>, la commedia, come hanno già suggerito GUTZWILLER/ÇELIK (2012, 588-589) e FURLEY (2015, 88-89), poteva avere inizio con un monologo di Glicera, la quale, all'alba, dopo una notte insonne, usciva di casa per lamentarsi della sua sorte infelice, che non le permetteva di frequentare apertamente Moschione (cf. vv. 40-42: ἡ δ' ἐδάκρυ' ἐστῶσα καὶ / ὠδύρεθ' ὅτι ταῦτ' οὐκ ἐλευθέρωσ ποεῖν / ἔξεστιν αὐτῇ)<sup>51</sup>; a questo punto doveva sopraggiungere Polemone, di ritorno dalla campagna militare, che le chiedeva perché stesse piangendo (questo momento sarebbe raffigurato da entrambe le testimonianze parietali, in cui il soldato appare in atteggiamento pensieroso e turbato)<sup>52</sup>. Ed è probabilmente nel

<sup>47</sup> «Glycère sort en courant de la maison de gauche, la tête voilée. Polémon la suit de près, en habit militaire; il a encore à la main l'épée avec laquelle il vient de trancher la chevelure de sa maîtresse».

<sup>48</sup> «Allusion to the Niobe, παρὰ προσδοκίαν, would paint a highly atmospheric *fondo* to the scene and function perfectly as an attention-catcher».

<sup>49</sup> Cf. PETRIDES 2010, 80: «The *Perikeiromene*, a fine example of a genre which revolves around the social mechanics of marriage, open surprisingly with a *funereal* impression». Analogo inizio "a sorpresa" caratterizza l'*Aspis*, che si apre con una processione funebre guidata dal servo Davo, il quale piange la morte del padrone Cleostrato (vv. 1-18a), con un notevole effetto drammaturgico derivante dalla frustrazione delle attese create dalle convenzioni del genere comico, in quanto la commedia ha inizio con una situazione che richiama per molti versi la tragedia: cf. INGROSSO 2010, 124-125.

<sup>50</sup> Un'analoga sequenza drammaturgica, leggibile da sinistra verso destra, è individuabile nel mosaico mitilenese che raffigura la scena della cacciata di Criside, nell'atto III della *Samia* (test. i K./S.): come ha osservato HANDLEY 2011, 151, si tratterà dei vv. 357-383, in cui il cuoco (rappresentato a sinistra) ha una discussione con Demea (raffigurato al centro), cui segue immediatamente l'ingresso scenico di Criside (raffigurata sulla destra del mosaico), che dialoga con i due a partire dal v. 369. Per una descrizione della scena raffigurata da questo mosaico, cf. CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVÈS 1970, tav. 4.1; FERRARI 2004, 128-129; SOMMERSTEIN 2013, 50-51.

<sup>51</sup> Che la commedia avesse inizio all'alba, con Glicera in lacrime sulla soglia di casa dopo l'incontro notturno con Moschione aveva ipotizzato già VAN LEEUWEN 1919, 63.

<sup>52</sup> Cf. ARNOTT 1996, 369, a proposito dell'affresco di Efeso: «Polemon seems to be gazing gloomily into distance». Analogo atteggiamento assume Polemone nel mosaico di Antiochia: «his look is distressed rather than angry, not unlike the youth in the Ephesos painting» (GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 586).

giusto FURLEY (2015, 88-89, cui si rimanda per un articolato commento) quando propone di collocare proprio in questa scena il fr. \*96 K./A., attribuito da Koerte (e ancora da Kassel e Austin) a un non altrimenti attestato dramma menandro intitolato *Glicera*<sup>53</sup>:

Γλυκέρα, τί κλάεις; ὁμνύω σοι τὸν Δία  
τὸν Ὀλύμπιον καὶ τὴν Ἀθηνᾶν, φιλτάτη,  
ὁμωμοκῶς καὶ πρότερον ἤδη πολλάκις

Glicera, perché piangi? Te lo giuro su Zeus  
Olimpio e su Atena, carissima,  
e l'ho già giurato più volte anche in passato ...

A questo punto, doveva entrare in scena Sosia, il quale accusava Glicera di tradimento, spiegando la vera ragione delle sue lacrime e raccontando al soldato l'incontro a cui aveva assistito la sera prima.

2. Il mosaico di Antiochia raffigurerà, dunque, il momento che precede immediatamente l'esplosione di rabbia di Polemone, un *tableau* che combina «both Glykera's initial shame at the unwanted kiss, Polemon's dismay and Sosias' finger pointing at Glykera in blame»<sup>54</sup>: ma con quali modalità avveniva la rasatura di Glicera? A parere di FURLEY (2015, 13), «it is unlikely, but conceivable, that the actual shering was shown on stage»<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> L'ipotesi dell'esistenza di un dramma menandro intitolato *Glicera* (del quale non è nota alcuna attestazione, né nelle testimonianze di tradizione indiretta, né nei cataloghi tachigrafici che tramandano elenchi di titoli menandrei) era stata formulata da KOERTE 1931, 719-720, sulla base dell'espressione, presente in Alciph. 4,19,20 (= Men. test. 20,158-159 K./A.), con cui Glicera, compagna del commediografo, sembrerebbe alludere a un dramma che la vedrebbe come protagonista: «ti prego, Menandro, di preparare anche *quella commedia nella quale mi hai rappresentato*» (πάντως δέομαι, Μένανδρε, κάκεινο παρασκευάσασθαι τὸ δράμα ἐν ᾧ ἐμὲ γέγραφας): cf. KASSEL/AUSTIN 1998, 90-91; SOMMERSTEIN 2013, 3, con n. 20; BLANCHARD 2014, 244, che riporta il titolo *Glicera* preceduto da un punto interrogativo nella sua lista di drammi menandrei. In particolare, a proposito del fr. \*96 K./A., nel quale un uomo innamorato si rivolge a Glicera invocandola per nome, KOERTE 1931, 747, aveva negato la possibilità che potesse appartenere alla *Perikeiromene* (come avevano ipotizzato ad es. CAPPS 1910, 151-152; VAN LEEUWEN 1919, 96-98), sulla base della convinzione che Polemone e Glicera non comparissero insieme sulla scena prima dell'ultimo atto della commedia, in cui aveva luogo la loro riconciliazione. L'affresco di Efeso, e soprattutto il mosaico di Antiochia, confermano invece in maniera incontrovertibile quanto già le parole di Agnoia lasciavano ipotizzare: i due apparivano insieme nella prima scena dell'atto I e, dunque, come ha osservato FURLEY 2015, 5-8, nulla vieta di collocare proprio in quella scena questi versi. D'altra parte, più che postulare l'esistenza di un dramma intitolato *Glicera*, di cui non abbiamo alcuna notizia, appare più fondato ritenere che, nello scambio epistolare fittizio con Menandro composto da Alcifrone, Glicera si riferisca proprio alla *Perikeiromene*. Diversamente, LAMAGNA 1993, 63, ha attribuito il fr. \*96 K./A. al *Misogynes*, commedia nella quale, come sembra attestare il fr. 240 K./A., doveva comparire anche un personaggio di nome Glicera, ma di cui sappiamo davvero troppo poco per poter azzardare ipotesi di ricostruzione.

<sup>54</sup> FURLEY 2015, 89.

<sup>55</sup> Cf. anche FURLEY 2015, 87 («perhaps we should not allow ourselves to be guided by tragedy's rule of not showing death and destruction on stage, but only indirectly through the messenger-speech»), a parere del quale non si potrebbe peraltro escludere che l'aggettivo σφοδρός (v. 8), in questo caso riferito al temperamento "eccessivo" del soldato, e di solito adoperato, in Menandro, per qualificare cose e non persone (cf. ad es. Asp. 369-370: τιμωρίαν ... σφοδρότερον, Dysk. 315-316: ἀλλ'εἴ τι καὶ γὰρ τοῦ δέοντος σφοδρότερον / εἴ-

Dirò subito che, a mio parere, è improbabile che un'azione tanto violenta potesse avvenire sotto gli occhi del pubblico, e tuttavia, l'espressione adoperata da Agnoia, ai vv. 47-48, che, come si è detto, allude a una sensazione di disgusto che gli spettatori potrebbero aver provato, e il riferimento di Sosia a Polemone come colui che «poco fa ci appariva violento e bellicoso» (v. 52: ὁ σοβαρὸς ἡμῖν ἀγτίως καὶ πολεμικός) inducono a ritenere che un qualche atto potenzialmente “disturbante” per il pubblico dovesse aver avuto luogo in scena.

Mi chiedo se non si possa immaginare che, subito dopo l'intervento accusatorio di Sosia, raffigurato nel mosaico, Polemone passasse bruscamente dallo sconforto alla rabbia e, con un gesto impulsivo, trascinasse per i capelli Glicera in casa, brandendo la spada. Si tratterebbe comunque di un gesto violento, capace di turbare gli spettatori, che giustificerebbe gli aggettivi con cui, rispettivamente, Agnoia e Sosia caratterizzano il soldato (cf. v. 8: σφοδρός, e v. 52: σοβαρός), e che, sia pure non rappresentando in scena il taglio dei capelli (che doveva avvenire in casa, e dunque retroscenicamente), lo facesse presagire.

D'altra parte, l'atto di trascinare per i capelli una donna per punirla è ben attestato in Euripide: per tre volte è il trattamento riservato ad Elena, l'adultera per eccellenza<sup>56</sup>. In due casi è il marito che infierisce sulla moglie infedele con un gesto di sottomissione violento, originariamente impiegato per le donne catturate come schiave di guerra<sup>57</sup>: nelle *Troiane*, Menelao ordina ai servi di entrare nelle tende e prendere Elena per la chioma (vv. 880-882: ἀλλ' εἶα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὀπάονες / κομίζετ' αὐτὴν τῆς μαιφονωτάτης / κόμης ἐπισπάσαντες, «avanti servi, entrate nelle tende, portatela fuori tirandola per quella maledetta chioma») e, nell'*Elena*, Teucro racconta di aver visto, nella notte in cui fu presa Troia, Menelao trascinare Elena per capelli (v. 116: Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης); nell'*Oreste*, invece, il Frigio racconta come Oreste avesse afferrato Elena in fuga per ucciderla, «affondando le dita tra le chiome» (vv. 1468-1469: ἐς / κόμας δὲ δακτύλους δικῶν Ὀρέστας)<sup>58</sup>.

---

ρηκα), alluda all'«explosive temper displayed in this scene» (FURLEY 2015, 93). Sulla σφοδρότης come caratteristica specifica di Polemone, si rimanda a FORTENBAUGH 1974, e cf. *supra*, n. 29. Con PADUANO 1980, 400, trovo non abbastanza fondata l'ipotesi, pure avanzata da più parti, che il titolo *Perikeiromene* alluda necessariamente a una parte dell'azione scenica, come avviene per altri titoli menandrei (*Epitrepontes*, *Theophoroumene*, *Misoumenos*).

<sup>56</sup> Elena è attestata in Menandro quale esempio proverbiale di “donna infedele”: nella *Samia*, Demea accusa Criside di aver sedotto il giovane Moschione, definendola sprezzantemente «la mia Elena» (vv. 336-337: τὴν ἐμὴν / Ἐλένην) e, successivamente, «una puttana, una peste» (v. 348: χαμαιτύπη δ' ἄνθρωπος, ὄλεθρος); per le diverse interpretazioni dell'allusione ad Elena in *Sam.* 336-337, cf. almeno SANDBACH 1973, 578; BLUME 1974, 126-127; WEST 1991, 17; SOMMERSTEIN 2013, 36-40, 206-207. Più in generale, per la figura di Elena come paradigma di infedeltà, cf. ad es. Eup. fr. 267 K./A., che definisce Aspasia “Elena”, perché colpevole di aver dato inizio alla guerra tra Atene e Sparta (cf. OLSON 2016, 363-364); Eur. *Hel.* 135 (Ἐλήνης αἰσχρὸν κλέος); AP 11, 278 [Lucill.]; Ath. 7, 298d; Mart. 1,62,6.

<sup>57</sup> L'atto di trascinare per i capelli le schiave di guerra è attestato ad es. in Eur. *Andr.* 401-402: αὐτὴ δὲ δούλη ναῦς ἐπ' Ἀργείων ἔβην / κόμης ἐπισπασθεῖσ', «io che, da schiava, sono stata trascinata per capelli su una nave argiva».

<sup>58</sup> Al di fuori di un contesto di punizione per infedeltà, il violento gesto di trascinare una donna per le chiome è menzionato anche nell'*Ifigenia in Aulide*, in cui Achille, che cerca di impedire che Ifigenia venga sgozzata, mette in guardia Clitemestra, riferendo l'intenzione dei Greci di arrivare in massa per prenderla, guidati da

È possibile che proprio questo gesto, così carico di riferimenti a celebri scene tragiche che è lecito ritenere fossero ben presenti alla memoria degli spettatori, avesse luogo alla vista del pubblico: in definitiva, possiamo ipotizzare, sia pure con cautela, che Polemone entrasse in casa trascinando la donna, per poi ricomparire poco dopo, forse stringendo tra le mani la chioma appena recisa, e che, avendo annunciato di volersi dirigere a casa di amici, uscisse attraverso una delle due *eisodoi*, seguito dal servo.

A lungo ci si è interrogati sul significato da attribuire al gesto compiuto da Polemone: il taglio delle chiome, infatti, appare indubbiamente come un atto di *hybris*, un'umiliazione degradante inferta da un uomo, in evidenti condizioni di superiorità, all'identità di una donna<sup>59</sup>, e come tale è percepito da Glicera (cf. vv. 315-316: εἰς ἑτέραν τινὰ / ὑβριζέτω τὸ λοιπόν, «per il futuro vada ad oltraggiare qualcun'altra»); d'altra parte, la stessa Agnoia mette in conto che il pubblico potrebbe averlo interpretato come un gesto infamante e disonorevole (cf. v. 48: ἀτιμίαν τ' ἐνόμισε)<sup>60</sup>. Questo genere di violenza inflitta a una donna ha due significati fondamentali: da un lato, le conferisce lo *status* degradato di una schiava, umiliandola profondamente nella sua dignità<sup>61</sup>; dall'altro, rappresenta la punizione tradizionale per l'adulterio<sup>62</sup>. Il taglio della chioma da parte di Po-

---

Odisseo (v. 1362), e alla regina che lo interroga, preoccupata per la sorte della figlia (v. 1365: ἄξει δ' οὐχ ἔκοῦσαν ἀρπάσας;, «afferrerà mia figlia e la porterà via con la violenza?»), risponde: «naturalmente, trascinandola per la bionda chioma» (v. 1366: δηλαδὴ ξανθῆς ἐθείρας).

<sup>59</sup> Per le diverse interpretazioni fornite a proposito dell'atto compiuto da Polemone ai danni di Glicera, cf. LAMAGNA 1994, 180; LAPE 2004, 173-180; TRAILL 2008, 146-147; RIESS 2012, 328-329; FURLEY 2015, 13-17, 152.

<sup>60</sup> Per il collegamento tra *hybris* e *atimía*, cf. Dem. 18, 205, 10: φοβερωτέρως ἡγήσεται τὰς ὑβρεις καὶ τὰς ἀτιμίας, ἅς ἐν δουλευούσῃ τῇ πόλει φέρειν ἀνάγκη, τοῦ θανάτου («giudicherà più temibili della morte gli oltraggi e i segni di disprezzo che è necessario sopportare in una città ridotta in servitù», trad. NATALICCHIO 2000, 159).

<sup>61</sup> Sulla rasatura del capo a indicare uno stato sociale subalterno per una donna, in particolare la condizione di schiavitù, laddove le donne ateniesi libere erano solite portare i capelli lunghi (sciolti o, più discretamente, raccolti), cf. ad es. Ar. *Thesm.* 836-839, in cui si allude sprezzantemente a un taglio corto di capelli detto a *skaphion*, «fino alla pelle» (per cui cf. *schol.* Ar. *Thesm.* 838c Regtuit: εἶδος κουρᾶς δουλικῆς, con AUSTIN/OLSON 2004, 275; fr. 153 K./A., con BAGORDO 2022, 81-82; e, in generale, cf. STONE 1981, 63), cui dovrebbero essere sottoposte per punizione le madri di individui moralmente deprecabili e dannosi per la comunità: «se invece una donna mette al mondo un figlio vigliacco e delinquente, ovvero un trierarco incapace o un cattivo pilota, dovrebbe prendere posto, con i capelli rasati (σκάφιον ἀποκεκαρμένῃν), dietro la madre di un valoroso» (trad. Mastromarco in MASTROMARCO/TOTARO 2006, 511).

<sup>62</sup> Cf. LAMAGNA 1994, 22 n. 7, 180; LAPE 2004, 175. In particolare, per la rasatura dei capelli come punizione per gli adulteri, cf. ad es. Ar. *Ach.* 849, con OLSON 2002, 284; Eur. *Tr.* 1026, in cui Ecuba, rivolgendosi alla fedifraga Elena, afferma che dovrebbe presentarsi umilmente, vestita di stracci, tremante di paura, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην, «col capo rasato alla maniera degli Sciti» (i quali erano soliti rasare fino alla pelle i nemici catturati e uccisi: cf. Hdt. 4,64), e poi invita Menelao a stabilire la pena di morte per le donne che tradiscono il marito (vv. 1030-1032). La rasatura come pratica di punizione dell'infedeltà femminile è ampiamente attestata nel corso dei secoli: da sempre le donne sono state umiliate con il taglio drastico dei capelli con il duplice scopo di stigmatizzare visivamente la loro colpa e, soprattutto, privarle simbolicamente della loro femminilità: Tacito, nella *Germania* (19,1), descrive il taglio o la rasatura dei capelli a cui è sottoposta una donna adultera presso il popolo dei Germani, e per tutto il Medioevo le prostitute, colpevoli di crimini contro la morale, erano condannate a essere esposte in pubblico nude e con la testa rasata; anche Boccaccio, in una novella del *Decameron* (III, 2), sia pure in maniera parodica, attesta la vitalità di questa pratica ancora nel XIV secolo. In particolare, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, le donne che avevano avuto una relazione sentimentale con i nazisti, o che con loro avevano anche solo fraternizzato, furono accusate di quella che venne definita "collaborazione orizzontale", quindi trascinate in strada e pubblicamente umiliate con la

lemone, dunque, non ha solo lo scopo di degradare, in maniera visibile, Glicera dal suo *status* elevato di *pallake* a quello di schiava, ma rappresenta anche un marchio infamante di infedeltà: un comportamento immorale, di cui inizialmente il pubblico, proprio come il soldato, ritiene Glicera colpevole, salvo poi apprendere la verità dalla divinità prologante, mutando, di conseguenza, il suo punto di vista non solo sulla donna, ma anche sullo stesso Polemone (cf. v. 48: μεταθέσθω πάλιν), secondo una dinamica drammaturgica tipica delle commedie menandree con “prologo ritardato”, la cui intrigante ambiguità scaturisce proprio dal diverso grado di conoscenza degli avvenimenti che intercorre tra gli spettatori e i personaggi in scena, rispetto ai quali il pubblico acquista, in virtù delle informazioni fornite nel prologo, una indiscussa posizione di superiorità<sup>63</sup>.

Sono, d'altra parte, diverse le interpretazioni “simboliche” che di questa rasatura sono state proposte: se, ad esempio, a parere di HENRY (1985, 83-84), il gesto subito potrebbe rappresentare per la ragazza una sorta di “cesura” nella sua esistenza, una simbolica “morte”, rispetto allo *status* di concubina, che preluderebbe tuttavia a una “rinascita”, nell'atto IV, quando Glicera ritrova il padre Pateco e può finalmente convolare a nozze legittime con Polemone<sup>64</sup>, più articolata è l'interpretazione suggerita da MAY (2005), la quale, a partire dalla valenza polisemica che il taglio dei capelli assume nell'immaginario antico, da marcatore di una condizione sociale degradata e spesso servile a significativo gesto rituale sia in contesti funebri (che prevedono, per i parenti del defunto, la rasatura del capo in segno di lutto)<sup>65</sup> sia in contesti matrimoniali (i quali, ad esempio a Trezene e

---

rasatura dei capelli: collaborare con il nemico significava, infatti, rinunciare consapevolmente alla propria identità nazionale e commettere, dunque, un tradimento. Si stima che, solo in Francia, circa ventimila donne furono rapate sul territorio nazionale, e nel periodo della Liberazione (1943-1945) la tosatura si verificò in tutti i paesi che avevano subito l'occupazione tedesca: in Italia, ma anche in Belgio, Olanda, Danimarca, Jugoslavia, Polonia e Cecoslovacchia. In guerra, il corpo della donna era diventato terreno di forte appartenenza identitaria e nazionale: con questo atto violento e umiliante, dunque, gli uomini locali si riappropriavano del corpo delle donne, che ritenevano di legittima proprietà e che, durante la guerra, era diventato proprietà del nemico: cf. VIRGILI 2000; LERAY/FRÉTIGNÉ 2011; PONZANI 2012.

<sup>63</sup> Sulle caratteristiche strutturali e sulla funzione drammaturgica del “prologo ritardato” in Menandro, si rimanda a DEL CORNO 1970; BLANCHARD 1983, 151-153; ZAGAGI 1990, 63-91; ZAGAGI 1995, 142-170; INGROSSO 2010, 180-182, con ulteriore bibliografia. Sul contrasto realtà-apparenza nelle commedie di Menandro, cf. *infra*, n. 76.

<sup>64</sup> Cf. anche PETRIDES 2010, 81, a parere del quale «the rape of the locks marks the “death” of *pallakeia* and the beginning of its transformation into a genuine marital union». Sull'evoluzione della condizione sociale di Glicera nel corso della commedia, da *pallake* a sposa legittima, cf. KONSTAN 1987; SOMMERSTEIN 2014, 18.

<sup>65</sup> La rasatura del capo in occasione di un lutto è segno di dolore e compianto per il defunto, ma, nel contempo, ha un valore simbolico, in quanto indica a livello visivo la perdita di qualcosa o di qualcuno che si ama: è in tal senso significativa la testimonianza di Erodoto (2,36,1), secondo cui solo gli Egizi, al contrario di tutti gli altri popoli, erano soliti tenere i capelli lunghi in segno di lutto per la morte di una persona cara (ma curiosamente, come lo stesso Erodoto attesta, erano soliti rasarsi le sopracciglia, quando uno dei loro gatti moriva di morte naturale, e la testa e l'intero corpo, quando morivano i loro cani: cf. Hdt. 2,66,4). Il più antico esempio letterario della consuetudine di rasare il capo in segno di lutto è rappresentato dalla processione funebre in onore di Patroclo in Hom. *Il.* 23,135-153, e cf. ad es. Eur. *Alc.* 425-427, 512, *Suppl.* 973-974, *Tr.* 480, *Or.* 128-129, 457-458; Luc. *Luct.* 12. Sulla scena tragica, in particolare, le donne in lutto indossano una maschera specifica: quella della κούρμιος παρθένης (cf. Poll. 4,140, su cui vd. CSAPO/SLATER 1994, 399; CASTIGLIONI 2022, 67). Un esempio significativo, in tal senso, è rappresentato da Eur. *Hel.* 1087, 1187-1188, in cui Elena, per simulare il lutto per la falsa morte di Menelao, si presenta a Teoclimeno privata delle sue chio-me (cf. anche *infra*, n. 68).

a Sparta, prevedevano il taglio dei capelli della sposa alla vigilia delle nozze)<sup>66</sup>, ha ipotizzato che, in questo caso, Menandro facesse ricorso a «the complex use of the symbol of close-cropped hair on stage» (MAY 2005, 282), già attestato in Euripide, nell'*Elettra* (in cui la rasatura dei capelli ha una doppia valenza: allude al lutto per la presunta morte di Oreste, ma crea anche ambiguità sull'apparente condizione servile cui la donna è relegata: cf. vv. 107-110, 241-242)<sup>67</sup> e nell'*Elena* (in cui l'eroina spartana, al fine di simulare il lutto per la falsa morte di Menelao, compare in scena con il capo rasato: cf. vv. 1186-1194): un gesto che, accanto all'evidente valenza funebre, è anche ambigualmente allusivo alle nozze, che Elena sembra promettere a Teoclimeno e che invece rinnova, sulla base di solenni promesse, con il legittimo marito, Menelao<sup>68</sup>. Si tratta, senza dubbio, di un'interpretazione suggestiva, che, tuttavia, si presta a un'obiezione di fondo: né nel caso del lutto, né in quello delle nozze, la rasatura dei capelli è frutto di un atto violento subito da una donna per mano di un uomo, come accade invece a Glicera nella *Perikeiromene*.

Al di là delle interpretazioni simboliche, credo che, come notavano già alcune fonti antiche, il taglio inferto da Polemone alla chioma di Glicera esprima innanzitutto la volontà di un uomo di distruggere la bellezza della donna amata, bellezza che egli, accecato dalla gelosia, identifica come “causa” del tradimento. Tale è, ad esempio, l'interpretazione della violenza compiuta dal soldato fornita da Filostrato (*Ep.* 16 = *Men. Pk.* test. v K./S.), il quale costruisce sul modello menandro un esercizio retorico encomiastico sulla valenza erotica della chioma fluente, biasimando il giovane amato per averla recisa, “uccidendo” così, colpevolmente, la sua bellezza:

οὐδὲ ὁ τοῦ Μενάνδρου Πολέμων καλὸν μειράκιον περιέκειρεν, ἀλλ' αἰχμαλώτου  
μὲν ἐρωμένης κατετόλμησεν ὀργισθεῖς, ἦν οὐδὲ αὐτὴν ἀποκείρας ἠνέσχετο –  
κλαίει γοῦν καταπεσῶν καὶ μεταγινώσκει τῷ φόνῳ τῶν τριχῶν – ἐφήβου δὲ

<sup>66</sup> Cf. ad es. Eur. *Hipp.* 1423-1427, in cui si fa riferimento al culto di Ippolito a Trezene, il quale prevedeva che le fanciulle tagliassero i capelli in suo onore, in occasione del matrimonio (cf. Paus. 2,32,1, e vd. HALLERAN 1995, 20-21, 266). Inoltre, Plut. *Lyc.* 15, 5, attesta, a Sparta, l'usanza per cui la damigella d'onore tagliava i capelli della sposa nel giorno delle nozze: un significativo rito di passaggio, su cui si rimanda a DAVID 1992, 17 (cf. anche Luc. *Fug.* 27: καὶ τινα γυναῖκα ἐν χροῶ κεκαρμένην εἰς τὸ Λακωνικόν).

<sup>67</sup> Per l'ambiguità tra lutto e schiavitù evocata dalla testa rasata di *Elettra* nell'omonima tragedia euripidea, cf. DENNISTON 1939, 64; CROPP 1988, 106; DISTILO 2012, 56. Più articolata, ma difficilmente condivisibile, è l'interpretazione proposta da TRAILL 2021, a parere della quale dietro il personaggio di Glicera, che volontariamente si sottopone alla violenza e ai sospetti di Polemone, pur di non rivelare la vera natura del suo rapporto con Moschione (e dunque non condizionare la vita del fratello), sarebbe possibile individuare un modello tragico: quello delle vergini, come Macaria, Polissena, Ifigenia, che si offrono spontaneamente per il sacrificio, ricavandone onore e *kleos*.

<sup>68</sup> Cf. MAY 2005, 282: «The funeral image shares this feature with the Spartan marriage rite, and audience familiar with both interpretations can appreciate the dramatic irony of a botched escape plot leading seamlessly into a reunion of a long-separated couple in a re-enactment of their wedding ceremony». CASTIGLIONI 2021, 283, ha ipotizzato che la rasatura dei capelli nell'*Elena* non abbia solo lo scopo di ingannare Teoclimeno ma possa essere interpretata anche, in chiave simbolica, come «l'abbandono dello stato di παρθένος a cui era ritornata: da παρθένος, Elena torna ad essere νύμφη, per ritrovare, infine, il suo stato di γυνή»; e cf. già VOELKE 1996, 288-289. Più in generale, sulle analogie tra riti funebri e riti pre-nuziali e la loro rappresentazione in tragedia, si rimanda a REHM 1994.

ἄρα ἐφείσατο καὶ τὸ δράμα, σὺ δὲ οὐκ οἶδα τί παθῶν σεαυτῷ πεπολέμηκας, ὦ ἀνδροφόνε τῆς κεφαλῆς.

Neppure il Polemone di Menandro rasò un bel fanciullo, ma in preda alla collera assalì l'innamorata prigioniera e dopo averla tosata non poté sopportarlo – caduto a terra piange e si pente per l'oltraggio inflitto ai capelli; orbene, anche il teatro ha risparmiato un ragazzo, mentre tu, non so per quale impulso, hai fatto la guerra a te stesso, assassino del tuo capo! (trad. Conca in CONCA/ZANETTO 2005, 159)<sup>69</sup>

E che sia la gelosia la vera causa dell'azione di Polemone e che il suo intento sia, dunque, quello di punire, oltraggiare la bellezza della donna, emerge, ad esempio, da un epigramma di Agazia (*AP* 5,218,1-7 = *Men. Pk. test. vii K./S.*):

τὸν σοβαρὸν Πολέμωνα, τὸν ἐν θυμέλῃσι Μενάνδρου  
 κείραντα Γλυκέρας τῆς ἀλόχου πλοκάμους,  
 ὀπλότερος Πολέμων μιμήσατο, καὶ τὰ Ῥοδάνθης  
 βόστρυχα παντόλμοις χερσὶν ἐλήϊσατο,  
 καὶ τραγικοῖς ἀχέεσσι τὸ κωμικὸν ἔργον ἀμείψας,  
 μάστιξεν ῥαδινῆς ἄψευα θηλυτέρης.  
 ζηλομανὲς τὸ κόλασμα.

Quell'arrogante Polemone, che nel dramma di Menandro taglia le chiome alla moglie Glicera, è stato imitato da un nuovo Polemone, la cui mano temeraria ha devastato i ricci di Rodante, e, sostituendo all'opera comica dolori tragici, ha fustigato le membra della fragile creatura. Castigo di furia gelosa. (trad. Marzi in CONCA/MARZI/ZANETTO 2005, 317)<sup>70</sup>

I capelli, come è noto, sono il simbolo del fascino, della capacità seduttiva di una donna: mi pare qui utile segnalare che una medesima umiliazione, che consiste nella rasatura dei capelli per degradare socialmente una donna e, al tempo stesso, privarla della sua bellezza, doveva aver luogo nella *Tiro* di Sofocle<sup>71</sup>, come attesta il fr. 659 R.<sup>2</sup>, in

<sup>69</sup> Cf. GALLÉ CEJUDO 2013, 351-352. Il motivo della perdita della bellezza e della capacità seduttiva a seguito del taglio della chioma è ripreso in età bizantina da Paolo Silenziario (*AP* 5,248: «mano temeraria, sei tu che osasti afferrare stretto quel ricciolo d'oro, per tirarlo via? L'osasti; e la tua audacia non fu mitigata dalla voce querula, dalla ciocca strappata, dal collo mollemente recline. Ora ti picchi invano con ripetuti colpi la fronte: mai più accosterai a quel suo seno il cavo della tua palma. Ti prego, signora, non infliggermi sì duro castigo: sopporterei più volentieri una pugnalata», trad. Marzi in CONCA/MARZI/ZANETTO 2005, 335).

<sup>70</sup> Un altro testimone antico della gelosia di Polemone quale causa del suo atto violento è Luc. *DMeretr.* 8,1 (= LAMAGNA 1994, test. 6; cf. KASSEL/SCHRÖDER 2022, 320): ὅστις δε, ὦ Χρυσί, μήτε ζηλοτυπεῖ μήτε ὀργίζεται μήτε ἐρράπισέ ποτε ἢ περιέκειρεν ἢ τὰ ἰμάτια περέσχισεν, ἔτι ἐραστῆς ἐκεῖνός ἐστιν;. Sulla *Perikeiromene* come "dramma della gelosia", cf. già CAPPS 1910, 133, che suggeriva come titolo alternativo ὁ ζηλότυπος; e vid. FANTHAM 1986, 56; FURLEY 2015, 14-16, a parere del quale una probabile reminiscenza della commedia menandrea potrebbe essere individuata anche in *Tibullo* (1,10), in cui la rasatura dei capelli di una donna viene descritta come una tipica espressione della rabbia di un innamorato geloso; DE POLI 2023, 43-46.

<sup>71</sup> Di questa preziosa segnalazione sono debitrice a Francesco Moles, che colgo qui l'occasione di ringraziare.

cui Tiro piange dopo aver subito il taglio della chioma<sup>72</sup> (probabilmente per mano della crudele matrigna Sidero)<sup>73</sup> e si paragona a una puledra a cui abbiano reciso impietosamente, umiliandola, la folta criniera:

ΤΥΡΩ  
 κόμης δὲ πένθος λαγχάνω πώλου δίκην,  
 ἦτις συναρπασθεῖσα βουκόλων ὑπο  
 μάνδραις ἐν ἵππειαισιν ἀγρία χερσὶ  
 θέρος θερισθῆ ξανθὸν ἀχένων ἄπο  
 σπασθεῖσα δ' ἐν λειμῶνι ποταμίων ποτῶν 5  
 ἴδη σκιᾶς εἶδωλον ἀγασθεῖσ' ὑπο  
 κουραῖς ἀτίμως διατετιμμένης φόβης.  
 φεῦ, κἄν ἀνοικτίρμων τις οἰκτίρειέ νιν  
 πτήσσουσαν αἰσχύνησιν οἶα μαίνεται  
 πενθοῦσα καὶ κλαίουσα τὴν πάρος φόβην<sup>74</sup>. 10

### Tiro

Sono in lutto per la perdita della chioma come una puledra, trascinata dai bovani nelle stalle equine, a cui, con mano selvaggia, venga falciata la bionda messe dal collo

<sup>72</sup> La bellezza della chioma di Tiro, già menzionata da Hom. *Od.* 2, 119, che la definisce εὐπλοκαμῖς, avrà una straordinaria fortuna diventando proverbiale: è menzionata in Hes. fr. 30 M./W. (= 27 Most), in cui la giovane è detta simile ad Afrodite in virtù della bella capigliatura (v. 25: Τυρῶ εὐπλοκαμος ἰκέλη χ[ρ]υσοῦ Ἄφρο[δ]ί[τ]η), e si afferma che Poseidone si sarebbe unito a lei «perché per bellezza sorpassava tutte le donne davvero femminili» (vv. 33-34: φιλότῃτι θεὸς βροτῶ, οὐνεκ ἄρ' εἶδος / πασάων προὔχουσε γυναικῶν θηλυτεράων). Allo splendore della capigliatura della fanciulla fanno riferimento anche Pindaro (*Pyth.* 4,136: Τυροῦς ἐρασιπλοκάμου γενεά) e Luciano che la elenca tra i belli, insieme a Narciso, Achille, Elena e Leda (*DMort.* 5,1,5: ὁ Ἰάκινθος τέ ἐστὶν καὶ Νάρκισσος καὶ Νιρῆος καὶ Ἀχιλλεὺς καὶ Τυρῶ καὶ Ἑλένη καὶ Λήδα καὶ ὄλως τὰ ἀρχαῖα πάντα κάλλη). Il fatto che tutte le fonti antiche insistano sulla capigliatura di Tiro, facendone, di fatto, l'emblema della sua bellezza, rende ancor più crudele e spietata la violenza subita dalla giovane nella tragedia sofoclea.

<sup>73</sup> Per una ricostruzione della trama del dramma sofocleo, con particolare attenzione alla *vexata quaestio* relativa alle due tragedie omonime (*Tiro I* e *Tiro II*), che non è possibile discutere in questa sede, si rimanda a CLARK 2003, e ora, più diffusamente, a CARDINALI 2021, 41-60, con ampia bibliografia. In particolare, per un articolato commento al fr. 659 R.<sup>2</sup>, cf. CARDINALI 2021, 154-176.

<sup>74</sup> Secondo Aristotele, la cavalla sarebbe la più focosa delle bestie (*HA* 572a 10: ἵπποι αἱ θήλειαι ἵππομανοῦσιν, 572a 12: τὴν ἐπὶ τῶν ἀκολάστων περὶ τὸ ἀφροδισιάζεσθαι, e cf. Ael. *NA* 11, 18), ma il suo desiderio sessuale si spegne una volta tosata, quando assume un atteggiamento avvilito, dimesso (*HA* 572b 7-10: αἱ μὲν οὖν ἵπποι ὅταν ἀποκεῖρονται, ἀποπαύονται τῆς ὀρμῆς μᾶλλον καὶ γίνονται κατηφέστεραι). Alla luce di queste testimonianze, CLARK 2003, 91-94, ha ipotizzato che il frammento sofocleo avesse carattere erotico, all'interno di un dramma che poteva essere incentrato sull'amore tra Tiro e Poseidone e sulle conseguenze di tale "illecita" unione per una παρθένος: a sostegno di tale interpretazione menziona proprio la *Perikeiromene*, in cui Glicera è punita da Polemone con il taglio dei capelli a causa del sospetto tradimento (cf. CLARK 2003, 94-95). Non si può tuttavia escludere che nel passo sofocleo si faccia riferimento a una più generica forma di umiliazione e degradazione inflitta alla ragazza, se si considera che lo stesso Eliano, alludendo a Sofocle senza però specificarne il dramma (*NA* 2,10: καὶ Σοφοκλῆς δὲ εἶκε μεμνήσθαι τοῦ πάθους), descrive la tosatura subita dalla cavalla come una strategia degli allevatori per domarla, perché accetti l'accoppiamento con i più ignobili asini che, solitamente, da animale "superbo" (ἐς φρούγαμα καὶ τύφον) e "raffinato" (ἀβρότατόν τέ ἐστὶ καὶ θρυπτικώτατον) qual è, disdegna. Per le varie interpretazioni del taglio della criniera inflitto alla cavalla e sui suoi possibili significati in questo contesto, si rimanda a CARDINALI 2021, 157-159.

e che, strappata, in un prato di acque fluviali veda, rilucendo, l'immagine d'ombra dopo che le è stata indegnamente strappata via la chioma a ciocche. Ah, anche un essere privo di compassione avrebbe pietà di lei che si fa piccola per la vergogna per quanto impazzisce lamentando e piangendo la chioma di un tempo. (trad. CARDINALI 2021, 93)

Si tratta di una tragedia che doveva essere ben presente alla memoria di Menandro, se si accoglie l'ipotesi che in *Epitr.* 320-337, nella scena dell'arbitrato, Sirisco alludesse alla scena di riconoscimento che nel dramma sofocleo aveva luogo tra Tiro e suoi figli, Pelia e Nereo, che la madre aveva esposto dopo averli generati, a seguito della violenza subita da Poseidone, abbandonandoli in una tinozza affidata alla corrente del fiume<sup>75</sup>.

E che i capelli rappresentino l'arma di seduzione per eccellenza di una donna è dimostrato, nell'*Oreste* euripideo, dal frivolo comportamento di Elena, la quale, come riferisce Elettra al Coro, pur di preservare la sua bellezza, si rifiuta di tagliarsi la chioma offrendo sulla tomba di Clitemestra solo le punte dei capelli (cf. vv. 128-129: εἶδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, / σῶζουσα κάλλος): un comportamento che contribuisce a far apparire l'eroina spartana come un personaggio negativo, fatuo e attento alla propria bellezza anche in una situazione grave come quella creatasi ad Argo dopo l'assassinio di Clitemestra<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Cf. in particolare Men. *Epitr.* 325-333: «Sono sicuro che sei stato a teatro e queste cose le sai. Quegli eroi famosi, Neleo e Pelia, furono trovati da un anziano pastore che indossava come me una giubba di pelle: quando capì che erano di condizione superiore alla sua, rivelò il segreto raccontando come li aveva trovati e raccolti e consegnò loro una borsa contenente quei segni di riconoscimento grazie ai quali ricostruirono la loro origine e da pastori quali erano diventarono sovrani» (trad. FERRARI 2001, 207). Secondo CLARK 2003, 95, «it is apparent that a powerful scene from the first *Tyro* influenced the poet's comedy. It is clear that Tyro's recognition and reunion with her twins from the second *Tyro* made a deep impression on him as well, for he recalls it vividly in the arbitration scene that gives the *Epitrepontes* its name (Men. *Epitr.* 320-337)». Una relazione diretta tra questa scena degli *Epitrepontes* e la tragedia sofoclea avevano ipotizzato anche PEARSON 1917, II, 271-272; Hunter in FANTUZZI/HUNTER 2002, 505-506 (cf. FANTUZZI/HUNTER 2004, 426-427), e vd. MARTINA 2000, II/2, 211-212 (cf. MARTINA 2016, III, 82-84, con bibliografia); qualche perplessità esprimono, invece, SANDBACH 1973, 315; FURLEY 2009, 156; SOMMERSTEIN 2021, 107 n. 23.

<sup>76</sup> In effetti, l'atteggiamento di Elena rivela frivolezza e una spiacevole mancanza di tatto nei confronti di Elettra; e tuttavia, giova segnalare che questa costruzione negativa del personaggio prepara l'effetto di contrasto che avrà nell'esodo l'intervento di Apollo, il quale rivelerà che tutte le morti causate dalla guerra di Troia sono state in realtà volute da Zeus, e che la bellezza di Elena è stata solo uno strumento della volontà divina (vv. 1639-1643). Il divario incolmabile che sussiste tra la percezione che della natura di Elena hanno i personaggi e il coro (quella di una donna fatua e colpevole, che per questo dovrebbe pagare con la morte) e l'insondabile scelta divina che ne cancella ogni responsabilità costituisce un espediente drammaturgico, quello del contrasto realtà-apparenza (su cui cf. ad es. WRIGHT 2008, 126-130), a cui Euripide aveva fatto ricorso già nell'*Elena*, e che sarà ricorrente nella struttura delle commedie menandree, nella forma dello scarto conoscitivo che si stabilisce tra il pubblico (reso onnisciente dalla divinità che recita il "prologo ritardato", per cui cf. *supra*, n. 63) e i personaggi del dramma. Come ha opportunamente osservato FURLEY 2015, 91, «the audience is 'in the know', whilst the characters on stage 'do strut and fret'. What for the characters can seem deadly earnest, becomes droll for the audience, because they know the passions generated on stage are based on false premises. Menander's comedy is high drama, constantly evoking the paradigms of tragedy and epic, undercut both by its genre and its basic premise: a misunderstanding, a confusion, a misconception underlies the drama which will be happily resolved by the end».

3. Come si è detto, in seguito alla scoperta del mosaico di Antiochia, è venuta meno anche l'ipotesi che Glicera comparisse in scena con il capo velato per nascondere la testa rasata: e allora, che significato assume il fatto che la donna compaia con il capo coperto? Anche in questo caso sono state fornite interpretazioni "simboliche", che attribuiscono al velo una sorta di funzione "prolettica" rispetto al matrimonio, con cui si conclude la commedia<sup>77</sup>. Credo, tuttavia, che l'ipotesi più economica sia che Glicera si copra la testa per manifestare, a livello visivo, l'imbarazzo, la vergogna per essersi lasciata abbracciare dal fratello, situazione che, non a caso, ha provocato il suo pianto<sup>78</sup>.

4. Un'ultima considerazione riguarda gli oggetti che nel mosaico di Antiochia sono raffigurati ai piedi di Polemone: è suggestiva ipotesi di FURLEY (2015, 164) che possano rappresentare «a visual prolepsis», ossia «a pictorial allusion to the tokens which play such an important role in the recognition scene»<sup>79</sup>. E, in effetti, significative coincidenze sembrano collegare i gioielli raffigurati nel mosaico ai *gnorismata* descritti da Glicera a Pateco nella scena di riconoscimento: una collana e un minuscolo monile di pietre preziose (vv. 385-386: ἦν καὶ δέροια καὶ β[ρ]αχύς τις ... / κόσμος προσῶν γν[ώ]ρισ[μα] τοῖς [ἐκκ]ε[ι]μένους), una cintura su cui era ricamato un coro di fanciulle (vv. 390-391: ζώνη τις ἦν / ... χορός τε παρθέ[νω]ν ἐνταῦθά τις), una mantellina trasparente e una fascia dorata (vv. 392-393: δ[ιαφαν]ές τε χλ[ανί]διον / χρυσῆ τε μίτρα). E tuttavia, propenderei per l'ipotesi che gli oggetti raffigurati nel mosaico siano nient'altro che i ricchi doni che Polemone ha portato a Glicera di ritorno dalla campagna militare e che,

<sup>77</sup> Ad esempio, a parere di GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 590, l'immagine di Glicera velata all'inizio della commedia «would function as a visual foreshadowing of the veiled (apparently mute) bride in the fifth act. Her entrance onstage wearing an elegant dress (991) and presumably a bridal veil concealing her lack of a mask would visually balance, with reversal of meaning, her initial entry, when she was hooded and in distress».

<sup>78</sup> Più avanti nella commedia, Moschione immaginerà che la donna (da cui pensa erroneamente di essere amato), ospite di sua madre Mirrine, possa velarsi davanti a lui, in questo caso non per vergogna, ma probabilmente per pudore (cf. vv. 121-122: ἡ μὲν αἰσχ[υ]ν[ε]ί[τ] ἐπειδὴν εἰσῴμεν δηλαδὴ / παρακαλύψ[ε]ταί τ', ἔ]θος γὰρ τοῦτο, «evidentemente, quando entreremo, si vergognerà e si coprirà il capo con un velo», su cui vd. FURLEY 2015, 116-117). Cf. Aristaenet. 2, 2, 8 (σὺ δέ με θεωροῦντά σε κατιδοῦσα – τοῦτο δὴ τὸ σύνηθες ὑμῖν ταῖς ἐλευθέραις – ἡρέμα παρακαλύψω, «tu, notando che ti guardavo, ti sei coperta un po' il volto – così siete solite fare voi donne libere», trad. DRAGO 2007, 437) e Chor. 40,1,52, il quale descrive le modalità con cui la donna si copre la testa (ἄν παρακαλύπτοιο) quando si trova dinanzi a un'immagine disturbante. Il verbo καλύπτομαι e i suoi composti sono usati, di norma, per indicare il gesto di coprirsi il capo con il velo, in specie in caso di vergogna: cf. Plat. *Phaedr.* 243b, *Phaed.* 117c; Dem. *Epist.* 3,42; Aeschin. 2,107; Arist. *Rh.* 1386a; in particolare, in tragedia, cf. Eur. *IA* 1122-1223 (τέκνον, τί κλαίεις; οὐδ' ἔθ' ἠδέως ὄρας, / εἰς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους, in cui Agamennone così si rivolge alla figlia Ifigenia, che piange e si copre il capo mentre viene condotta al sacrificio); *Hipp.* 243-246 (μαῖα, πάλιν μου κρούψον κεφαλήν, / αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι. / κρούπτε κατ' ὄσσων δάκρυ μοι βαίνει / καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται, in cui Fedra, in preda alla vergogna e alla disperazione per lo stato di follia in cui è precipitata, invita la nutrice a coprirle la testa); e si pensi al gesto compiuto da Ippolito da cui (forse) prendeva il titolo il perduto dramma euripideo *Hippolytos Kalyptomenos* (cf. Van Looy in JOUAN/VAN LOOY 2000, 226-234; COLLARD/CROPP 2008, I, 466-471). Per un'articolata discussione sui molteplici significati assunti dall'atto di velarsi il capo o il viso, cf. CAIRNS 2002.

<sup>79</sup> FURLEY 2015a, 39-40, argomenta, inoltre, che non si può escludere che la scena raffigurata dal mosaico di Antiochia «depicts an actual scene early in the play, [...] but contains narrative elements which point forward, too».

probabilmente, il soldato ha lasciato cadere per terra in preda allo *shock* emotivo causato dalle rivelazioni di Sosia: è inevitabile pensare alla scena (vv. 264-272) in cui il soldato cerca insistentemente di convincere Pateco a entrare in casa sua per ammirare i gioielli e gli abiti che ha donato a Glicera, a riprova del suo amore e del suo rispetto per lei<sup>80</sup>. In tal senso, non diversamente si comporta Trasonide nel *Misoumenos*, quando, avvilito per l'ingratitude e l'umiliazione a cui lo sottopone ingiustamente la donna amata, elenca a Geta, per dimostrare il suo amore, i doni di cui l'ha ricoperta, come se fosse una moglie (cf. vv. 37-40)<sup>81</sup>.

Si è detto che dei quattro affreschi ritrovati in una ricca casa privata ad Efeso, due appartengono a commedie menandree (*Sicioni* e *Perikeiromene*) e due a tragedie euripidee (*Oreste* e *Ifigenia fra i Tauri*): arduo appare, in mancanza dell'indicazione dell'atto e dei nomi dei personaggi, e considerata la perdita di circa due terzi della commedia, identificare la scena raffigurata nell'affresco relativo ai *Sicioni*, commedia di cui si sono conservati in tutto 423 versi, tramandati da un famoso papiro della Sorbonne<sup>82</sup>. Il protagonista è il soldato Stratofane, innamorato di Filumena che, come si apprende dai pochi versi conservati del prologo, recitato da un'ignota divinità<sup>83</sup>, lui stesso aveva acquistato dieci-dodici anni prima, quando la ragazza aveva solo quattro anni, al mercato degli schiavi, dove, dopo essere stata rapita dai pirati, era stata messa in vendita con il suo servo Dromone (vv. 2-18). Al ritorno, dopo una lunga assenza, probabilmente a seguito di una campagna militare, il soldato scopre che la ragazza è fuggita e si è rifugiata presso il santuario di Demetra ad Eleusi, nel timore di essere costretta, lei cittadina ateniese, a un matrimonio illegittimo con Stratofane, che sembrerebbe avere origini sicionie. In realtà, il soldato ignora di essere stato adottato: ai vv. 120-149, il servo Pirria, di ritorno da Sicione, dove era stato inviato da Stratofane per portare notizie alla madre, non solo annuncia la morte della donna, ma rivela anche la verità sulle origini ateniesi del soldato, e gli consegna il testamento della madre adottiva e i *gnorismata*, che permetteranno a Stratofane di ritrovare i suoi veri genitori. Il soldato si reca, dunque, presso i Propilei del santuario di Demetra, dove è in corso un'assemblea dei cittadini per decidere le sorti di Filumena, e, come racconta il Messaggero eleusino nel corso di una lunga *rhesis* (vv. 176-

<sup>80</sup> Cf. GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 589-590: «I find it a fine psychological touch by Menander to show Polemon's inner state of dejection, harking back to better times when Glykera wore his gifts».

<sup>81</sup> Cf. FURLEY 2021, 128-129. Analogamente, nella *Samia*, Demea, convinto di essere stato tradito dall'amata Criside, le rimprovera di «non aver saputo vivere negli agi» (v. 376: τρυφᾶν γὰρ οὐκ ἠπίστασο), le ricorda di averla raccolta che aveva indosso «uno straccetto da quattro soldi» (vv. 377-378); poi, la minaccia di sostituirla con un'altra donna, la quale «sarà ben contenta di ciò che troverà in casa sua» (v. 384), e la caccia fuori di casa, in strada, a «fare la fame» come le altre prostitute, rinfacciandole il benessere e il lusso di cui ha goduto grazie a lui e che la donna non ha saputo apprezzare (vv. 390-397): cf. LAMAGNA 1998, 312-313.

<sup>82</sup> *P.Sorb.* inv. 72 + 2272 + 2273 (= LDAB 2738 = MP<sup>3</sup> 1308.1). Per una ricostruzione della storia del testo dei *Sicioni*, si rimanda a BELARDINELLI 1994, 29-47; BLANCHARD 2009, xiii-xxiv, cx-cxxiv; INGROSSO 2024, 55-62.

<sup>83</sup> Molte sono le ipotesi avanzate circa l'identità del *theos prologizon* di questa commedia, nessuna delle quali, allo stato attuale delle nostre conoscenze, appare tuttavia pienamente convincente; è altresì difficile stabilire con certezza se si trattasse di un prologo iniziale (come quello del *Dyskolos*), ovvero (come a me appare più probabile) di un «prologo ritardato», preceduto da una o più scene di apertura (cf. ad es. *Aspis*, *Heros*, *Perikeiromene*, *Misoumenos*): sulla questione, si rimanda diffusamente a BELARDINELLI 1994, 107-109; ARNOTT 2000, 204-205; INGROSSO 2024, 153-154.

271)<sup>84</sup>, rivela le proprie origini ateniesi, chiede che gli sia concesso di sposare la ragazza non appena ne sarà ritrovato il padre, e ottiene il consenso della folla nel confronto con il più giovane, effeminato e arrogante rivale, Moschione, che successivamente, nel corso della scena di riconoscimento con i genitori (vv. 280-311), purtroppo conservata solo in parte e per giunta in maniera estremamente lacunosa, Stratofane scoprirà essere suo fratello.

Nel caso dei *Sicioni*, il legame con l'*Oreste*, valorizzato dall'accostamento delle due scene negli affreschi di Efeso, è evidente, in termini narratologici, a partire almeno dal v. 124, quando appare chiara l'analogia con la *fabula* della seconda parte della tragedia euripidea: «un uomo, la cui sorte è legata a quella di una donna, versa in una situazione sfavorevole; per risolverla, si reca con una (o più persone) a un'assemblea dove si discute il suo caso e dove egli interviene nel dibattito; ma la decisione presa dall'assemblea non risolve la situazione, e pertanto viene organizzato un piano che avvia alla soluzione positiva della vicenda»<sup>85</sup>. La stretta relazione che intercorre tra i due drammi diviene esplicita nel corso della lunga *rhexis* dell'Eleusinio (vv. 176-271), che rivela puntuali somiglianze di lingua, contenuto e struttura con la *rhexis* pronunciata nell'*Oreste* (vv. 866-956) dal Messaggero, il quale riferisce ad Elettra il resoconto dell'assemblea che ha deliberato sulla sorte del matricida Oreste e di lei stessa: le due scene dipinte sulle pareti della casa di Efeso segnalano, dunque, lo stretto legame che il pubblico doveva cogliere tra i due drammi<sup>86</sup>.

Il dipinto di Efeso (fig. 3) è contrassegnato in alto dal titolo ΣΙΚΥΩΝΙΟΙ<sup>87</sup> e rappresenta, su uno sfondo di colore rosso, due uomini, uno di fronte all'altro, coinvolti in

<sup>84</sup> Sulla controversa questione dell'identificazione del Messaggero eleusinio e sulle diverse interpretazioni fornite per i vv. 150-271 della commedia come un'unica scena ovvero come due scene distinte (vv. 150-168 e vv. 169-271), si rimanda ora a INGROSSO 2021 e INGROSSO 2024, 191-194, 210-214.

<sup>85</sup> BELARDINELLI 1994, 54-56, a cui si rimanda anche per l'analogia tra gli schemi drammaturgici e metrici di *Oreste* 729-806 e *Sicioni* 124-149. Sia l'*Oreste* che i *Sicioni* si concludono, peraltro, con un doppio matrimonio: nella tragedia, Oreste sposa Ermione e Pilade Elettra; nella commedia, Stratofane sposa Filumena e Terone Maltace (su quest'ultima unione, cf. Men. *Sik.* 144-145, 411-420, fr. 9 K./S., e vd. INGROSSO 2024, 299-306, 320-321).

<sup>86</sup> Cf. BLANCHARD 1997, 98-100; BLANCHARD 2009, xxxiii-xxxvii. La scena dell'*Oreste* raffigurata dall'affresco di Efeso, in cui l'eroe argivo appare seduto sul letto, vegliato dalla sorella Elettra, in piedi accanto al suo capezzale, con il braccio destro amorevolmente proteso verso di lui (cf. STROCKA 1977, 48, 53-55, tavv. 63, 65, 67), è facilmente riconducibile al primo episodio del dramma, e in particolare ai vv. 211ss., nei quali Oreste si risveglia dal lungo delirio in cui è caduto dopo l'assassinio della madre Clitemestra; nell'affresco Oreste sembra sporgersi dal letto: potrebbe dunque trattarsi, nello specifico, dei vv. 233-250, in cui la sorella lo aiuta a mettere in terra i piedi (vv. 233-236) e, approfittando del breve momento di lucidità, lo informa dell'arrivo ad Argo di Menelao con Elena (vv. 241-250).

<sup>87</sup> CGFP 187, catalogato come XZ 32 in WEBSTER 1995 [MINC<sup>3</sup>], I, 93 (cf. II, 472, 6DP 1.1) = Men. *Sik.* test. ii K./S. Il titolo della commedia è stato a lungo oggetto di un intenso dibattito critico: fino alla scoperta del papiro della Sorbonne, il cui colofone indica chiaramente il titolo al plurale (ΣΙΚΥΩΝΙΟΙ), l'unico titolo conosciuto, sulla base della tradizione indiretta, era al singolare maschile (ΣΙΚΥΩΝΙΟΣ), per cui la testimonianza papiracea fu, in un primo momento, sottovalutata dalla maggior parte degli studiosi, a cominciare dagli editori principi, che ritennero il plurale un errore del copista (cf. BLANCHARD/BATAILLE 1964, 104); una conferma significativa dell'originaria forma al plurale è venuta negli anni successivi, proprio con la scoperta dell'affresco di Efeso e con la pubblicazione, ad opera di GRONEWALD 1979, di un elenco di dieci titoli menandrei contenuto in un commentario tachigrafico tramandato da *P.Brit.Mus.* 2562, risalente al III-IV secolo

un'animata discussione: quello a sinistra, che indossa maschera e abbigliamento propri degli schiavi, gesticola con il braccio sinistro sollevato e, con il destro, mima probabilmente un gesto di supplica verso il suo interlocutore, un uomo abbastanza giovane, senza barba: la maschera e il costume che indossa (un mantello che ricopre una tunica) suggeriscono che si tratti di un cittadino libero. La questione dell'identificazione dei personaggi rappresentati nell'affresco è controversa: se si ipotizza che quello ritratto a destra sia Stratofane e quello a sinistra Pirria, potrebbe trattarsi della scena dell'atto III (vv. 120-149), in cui il servo torna da Sicione con i *gnorismata* e il testamento della madre adottiva e rivela al soldato le sue origini ateniesi; il servo nell'affresco, tuttavia, non ha nulla in mano e inoltre manca Terone, che in quella scena è sicuramente presente. Un'ipotesi alternativa è che a destra sia raffigurato Moschione e a sinistra Dromone (o Terone): in questo caso l'affresco potrebbe rappresentare la lacunosissima scena ai vv. 52-61, in cui due personaggi non meglio identificati sembrano discutere in merito all'organizzazione di un inganno, basato su una falsa testimonianza (cf. v. 55: μαρτυρεῖν)<sup>88</sup>. Giova, infine, segnalare un particolare, notato da BLANCHARD (2009, xxxi), che, se possibile, complica ulteriormente la questione: lo schiavo ha sul braccio una striscia di tessuto bifida, che è di solito indossata dai supplici; e tuttavia, l'unico episodio noto in cui Dromone agisce come supplice è quello dell'assemblea di Eleusi, in cui però il servo, come la stessa Filumena, è verosimilmente seduto (cf. v. 195: καὐτὸς μεθ' ὑμῶν ἐνθαδὶ κα[θί]ζομαι); mi pare peraltro abbastanza improbabile che l'affresco raffigurasse un'azione della commedia che non si svolgeva sulla scena, ma veniva raccontata dal Messaggero<sup>89</sup>.

---

d.C. (Men. test. 42,25 K./A., tetrad. 510 = Sik. test. v K./S., in cui il titolo compare nella forma Σικυώλαιοι, un palmare errore grafico), e da *P.Monts.Roca* 1 (cf. TORALLAS TOVAR/WORP 2006, nr. 2339). Sebbene la compresenza di plurale e singolare nella tradizione dei titoli di commedie menandree sia abbastanza frequente, in questo caso la datazione "alta" dei testimoni del titolo al plurale (*in primis* il colofone del papiro della Sorbonne, posteriore di soli 70-80 anni rispetto alla morte del commediografo), la loro natura "diretta" e il fatto che siano evidentemente indipendenti l'uno dall'altro fanno propendere per quest'ultima forma, ormai condivisa dalla quasi totalità degli studiosi, alla quale probabilmente in una fase più tarda si sarà associata una "normalizzazione" al singolare dell'originale titolo al plurale. Per il complesso dibattito critico sul titolo della commedia (Σικυώλαιοι *vel* Σικυώνιος), cf. BELARDINELLI 1982, 16-18; BELARDINELLI 1994, 56-59; ARNOTT 2000, 196-198; BLANCHARD 2009, xxiv-xxxiii; INGROSSO 2024, 72-76.

<sup>88</sup> Per le diverse ipotesi di ricostruzione della scena raffigurata – nessuna delle quali, allo stato attuale delle nostre conoscenze sulla commedia, appare tuttavia soddisfacente – si rimanda a EICHLER 1968, 88; KAHIL 1970, 247; CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVÈS 1970, 100; STROCKA 1977, 48, 55; BELARDINELLI 1994, 29 n. 1; FERRARI 1996, 225, con n. 21 (= FERRARI 2001, xxxiii-xxxiv, con n. 5); ARNOTT 2000, 195-196; BLANCHARD 2009, xxx-xxxiii; NERVEGNA 2013, 146-147.

<sup>89</sup> D'altra parte, se si trattasse della scena dell'assemblea di Eleusi, chi sarebbe l'interlocutore di Dromone? Quando il servo parla in assemblea (intervento di cui si sono conservati solo i tre versi finali, vv. 193-195), Moschione non si è ancora fatto avanti (lo farà solo ai vv. 199-200); si aggiunga poi che Dromone in quell'occasione si rivolge all'assemblea tutta e non a un singolo individuo (dunque l'altro personaggio non può essere né Stratofane, né il Messaggero eleusino). Un'altra scena molto importante della commedia che ha come protagonista Dromone e che giustificherebbe anche la fascia da supplice, è quella di riconoscimento tra il servo (di ritorno dal santuario di Eleusi, dove ha appena affidato Filumena alla sacerdotessa) e il padre della ragazza, Cichesia (vv. 368-376): mi pare, però, che l'interlocutore del servo raffigurato nell'affresco presenti caratteristiche riconducibili più a un uomo giovane che a un vecchio. Alla luce di queste considerazioni, non si può escludere che, anche in questo caso, potrebbe trattarsi di una scena della commedia che la tradizione testuale non ci ha tramandato.

Nel 1998 fu annunciata la scoperta di una nuova testimonianza iconografica relativa ai *Sicioni*<sup>90</sup> nella cosiddetta “casa di Fidia” a Kissamos, sulla costa occidentale di Creta (fig. 4): si tratta di un mosaico pavimentale, datato al III secolo d.C. e pubblicato in maniera completa solo nel 2015 da Stravroula Markoulaki, costituito da due ampi pannelli rettangolari, che rappresentano, rispettivamente, come si è detto<sup>91</sup>, una scena di questa commedia (Men. *Sik.* test. iii K./S., con l’indicazione del titolo al singolare, ΣΙΚΥΩΝΙΟΣ, in alto a destra, e la firma dell’artigiano che ha realizzato il mosaico: Ἰτος (vel Ἰγος) Σύρος Ἀντιοχεὺς τῶν πρὸς Δάφνην ἐποίει) e una appartenente alla *Theophoroumene*.

La scena dei *Sicioni*, ottimamente conservata, rappresenta in primo piano tre personaggi, che appaiono coinvolti in un’animata discussione: a destra, un soldato senza barba, con un pesante mantello di colore rosso sopra una tunica del medesimo colore ma di tonalità più scura, tiene nella mano sinistra un sottile bastone che poggia sulla spalla e, nella mano destra, una tavoletta; al centro, un vecchio con la barba, anch’egli munito di bastone, indossa un abito bianco con una decorazione rossa e con la mano destra stringe la mano della donna raffigurata a sinistra; sullo sfondo, un quarto attore (verosimilmente una *persona muta*), raffigurato con dimensioni più piccole rispetto agli altri personaggi, indossa una veste su cui pare disegnato un terrificante volto maschile, barbuto (non si tratta di una maschera teatrale, come si può intuire dall’assenza del vuoto negli occhi), e regge con il braccio destro una stoffa decorata con il medesimo motivo che compare sulla veste del vecchio.

Il mosaico rappresenta verosimilmente la perduta parte iniziale della scena di riconoscimento tra Stratofane e i suoi genitori<sup>92</sup>, collocabile nella lacuna di estensione indefinita compresa tra il v. 279 (in cui si legge l’ultima battuta conservata dell’aspro scontro tra Stratofane e Moschione) e il v. 280 (in cui il riconoscimento è in corso e il soldato, sua madre e suo padre, Smicrine, stanno esaminando i *gnorismata* che Pirria ha portato da Sicione: si tratta dei panni (ricavati dai lembi di una tunica femminile: cf. v. 280: πτέρυξ χιτωνίσκου γυναικείου διπλῆ) che avvolgevano il piccolo Stratofane nel momento in cui fu abbandonato e che costituiscono la prova delle sue origini ateniesi. È, dunque, molto probabile che il mosaico di Kissamos raffiguri il momento immediatamente precedente a quella scena, in cui aveva inizio il riconoscimento: a destra agirebbe Stratofane,

<sup>90</sup> Sulla fortuna dei *Sicioni* nella tarda antichità, cf. BLANCHARD 2009, xiii-xix. Esistono almeno altre due testimonianze iconografiche per le quali, pur in assenza di prove certe, si è ipotizzato un legame con i *Sicioni*: un affresco, oggi perduto, che adornava il *triclinium* della cosiddetta “casa del Centenario” a Pompei e che raffigurava uno schiavo con una tavoletta in mano e un giovane, presumibilmente un soldato, che sollevava la mano destra, in una scena per molti aspetti speculare a quella raffigurata dall’affresco di Efeso (cf. WEBSTER 1995 [MINC<sup>3</sup>], I, 93, XZ 33; II 4 NP 2.1); una figurina proveniente da Myrrina, oggi custodita al Louvre e datata alla seconda metà del I secolo a.C., che rappresenta un giovane (Stratofane?) con la capigliatura fluente (molto probabilmente riconducibile alla maschera del primo *episeistos*, propria del soldato comico), che indossa un chitone con sopra un mantello e porta nella mano sinistra una tavoletta che sembrerebbe una lettera (WEBSTER 1995 [MINC<sup>3</sup>], II, 4DT 6; e cf. NERVEGNA 2013, 159). Sulla base di argomentazioni ancor più labili, si è suggerita l’attribuzione ai *Sicioni* anche per altre tre raffigurazioni parietali: cf. WEBSTER 1995 [MINC<sup>3</sup>], XZ 34 (I, 93, II, 6FM 1); XZ 35 (I, 94; II, 5NP 10); XZ 36 (I, 94; II, 6DM 3.1, per cui cf. GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 581, e *supra*, n. 8).

<sup>91</sup> Cf. *supra*, n. 8.

<sup>92</sup> Cf. MARKOULAKI 2015, 284.

che tiene in mano la lettera-testamento lasciata dalla madre (cf. v. 141: γράμματείδιον, v. 248: μητρὸς διαθήκας), e al centro il vecchio Smicrine, che stringe la mano della moglie, con un atteggiamento – mi sembra – di stupore, di sorpresa da parte di entrambi, ritratti nel momento esatto della sconvolgente rivelazione, piuttosto che di rabbia (del tutto inspiegabile in questa scena), come ha invece ipotizzato MARKOULAKI (2015, 283), che attribuisce a Smicrine e a sua moglie, rispettivamente, «an ugly and rather aggressive expression» e «a frowning look»; il personaggio raffigurato sullo sfondo del mosaico sarà da identificare con il servo Pirria, che porta il χιτωνίσκος il quale di lì a poco sarà esaminato dai tre. Di difficile interpretazione è, invece, il mostruoso volto maschile dipinto sull'abito del servo: come ha suggerito N. Slater (*apud* MARKOULAKI 2015, 284 e 287 n. 13), potrebbe trattarsi di «a children's toy», che poteva far parte dei *gnorismata*, forse un μορμουλκεῖον, termine etimologicamente connesso con Mormò, il genio del male, dall'aspetto terrificante, umano o animale, protagonista delle favole con cui le mamme e le balie incutevano paura ai bambini, e di cui si servivano, evocandolo, ovvero mostrandone spaventose immagini, per terrorizzare i più capricciosi e farli tacere<sup>93</sup>.

Certo è che, osservando questo mosaico, come le altre testimonianze sopra descritte, diveniamo “spettatori” della commedia: in questo caso specifico, come nel caso della *Perikeiromene*, un'azione, che si riteneva fosse andata perduta per sempre, e che era stata ricostruita solo per via ipotetica, si fa viva. La Tyche, così cara al commediografo, ce ne restituisce una preziosa traccia: Menandro può così tornare in scena.

## Bibliografia

- ABADIE-REYNAL 2002 = C. Abadie-Reynal, *Les maisons aux décors mosaïqués de Zeugma*, “CRAI” 146.2 (2002), 751-759.
- ABADIE-REYNAL/DARMON 2003 = C. Abadie-Reynal, J.P. Darmon, *La maison et la mosaïque des Synaristosai (Les femmes au déjeuner de Ménandre)*, in *Zeugma: Interim Reports*, Portsmouth 2003, 79-99.
- ANDREAE 2003 = B. Andreae, *Antike Bildmosaiken*, Mainz 2003.
- ARNOTT 1988 = W.G. Arnott, *New Evidence for the Opening of Menander's Perikeiromene*, “ZPE” 71 (1988), 11-15.
- ARNOTT 1995 = W.G. Arnott, *Further notes on Menander's Perikeiromene*, “ZPE”, 109 (1995), 11-30.
- ARNOTT 1996 = W.G. Arnott, *Menander*, vol. II, Cambridge/London 1996.
- ARNOTT 2000 = W.G. Arnott, *Menander*, vol. III, Cambridge/London 2000.
- ARNOTT 2004 = W.G. Arnott, *A New Mosaic of Menander's Synaristosai*, in R. Hartkamp, F. Hurka (edd.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen 2004, 399-406.

---

<sup>93</sup> Su μορμουλκεῖον, termine che designa sia la “maschera” (πρόσωπον) indossata dagli attori teatrali, sia lo “spauracchio” (φόβητρον), volto dall'aspetto terrificante, che i Dori chiamano γόργια e di cui madri e nutrici si servivano per terrorizzare i bambini capricciosi e farli tacere, cf. Plat. *Phaed.* 77e; Xen. *HG* 4,4,17; Theocr. 15,40, e vd. PISANO 2013 (in particolare, pp. 71-72, 75-77); MURA 2020; sulle interpretazioni del termine fornite dai lessici antichi, cf. ORTH 2017, 182-186.

- AUSTIN/OLSON 2004 = C. Austin, S.D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazousae*, Oxford 2004.
- AUTH 1998 = S.H. Auth, *Mosaic Glass Mask Plaques and the Ancient Theatre*, "JGS" 41 (1999), 51-72.
- BALMELLE/DARMON 2017 = C. Balmelle, J.P. Darmon, *La mosaïque dans les Gaules*, Paris 2017.
- BASSETT 2008 = S.E. Bassett, *The Late Antique Image of Menander*, "GRBS" 48 (2008), 201-225.
- BELARDINELLI 1982 = A.M. Belardinelli, *Titoli menandrei*, "Corolla Londiniensis" 2 (1982), 15-20.
- BELARDINELLI 1994 = A.M. Belardinelli, *Menandro*. Sicioni, Bari 1994.
- BELARDINELLI 2019 = A.M. Belardinelli, *Iconografia e papiri in Euripide e Menandro*, in C. Pace, M. Sonnino (edd.), *La commedia attica: testo, teoria, immagini*, "SemRom" 8 (2019), 331-355.
- BERNABÒ BREA 2001 = L. Bernabò Brea, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001.
- BLACKMAN 1998 = D. Blackman, *Archaeology in Greece 1997-98*, "AR" 44 (1998), 1-128.
- BLANCHARD 1983 = A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris 1983.
- BLANCHARD 1997 = A. Blanchard, *Autour des deux entractes conservés des Sicyoniens de Ménandre*, "APF" 3 (1997), 98-100 (= A. Blanchard, *Dans l'ouvrage du poète. Structures et nombres de la poésie grecque antique*, Paris 2008, 47-50).
- BLANCHARD 2004 = A. Blanchard, *Les Synaristosai et la constitution du Choix de Ménandre*, in R. Hartkamp, F. Hurka (edd.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen 2004, 11-19.
- BLANCHARD 2009 = A. Blanchard, *Ménandre*, vol. IV: *Les Sicyoniens*, Paris 2009.
- BLANCHARD 2013 = A. Blanchard, *Ménandre*, vol. II: *Le Héros, L'arbitrage, La Tondue; La «Fabula incerta» du Caire*, Paris 2013.
- BLANCHARD/BATAILLE 1964 = A. Blanchard, A. Bataille, *Fragments sur papyrus du ΣΙΚΥΩΝΙΟΣ*, "RecPap" 3 (1964), 103-176.
- BLUME 1974 = H.-D. Blume, *Menanders Samia. Eine Interpretation*, Darmstadt 1974.
- BLUME 1998 = H.-D. Blume, *Menander*, Darmstadt 1998.
- BRUZZESE 2020 = L. Bruzzese, *La fortuna della commedia nuova*, in M. Di Marco (ed.), *Storia del teatro greco*, Roma 2020, 387-401.
- CAIRNS 2002 = D.L. Cairns, *The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture*, in L. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London 2002, 73-93.
- CAPPS 1910 = E. Capps, *Four Plays of Menander. The Hero, Epitrepontes, Pericliromene and Samia*, Boston 1910.
- CARDINALI 2021 = S. Cardinali, *Sofocle. Tiro. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento*, Tesi di dottorato, Urbino 2021.
- CARLESIMO 2018 = R. Carlesimo, *Note al prologo della Perikeiromene di Menandro*, "Eikasmos" 29 (2018), 261-265.
- CARPANELLI 2022 = F. Carpanelli, *Costumi, macchinari e maschere. Come funzionava il teatro antico secondo Polluce*, Alessandria 2022.

- CASANOVA 2014 = A. Casanova, *A New Mosaic from Menander's Samia (and an old relief), "Prometheus"* 40 (2014), 111-114.
- CASTIGLIONI 2021 = B. Castiglioni, *Euripide*. Elena, Milano 2021.
- CASTIGLIONI 2022 = B. Castiglioni, *Giulio Polluce. Onomasticon. Le maschere del teatro greco*, Milano 2022.
- CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVES 1970 = S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, Bern 1970.
- CIMOK 2000 = F. Cimok, *Antioch Mosaics*, Istanbul 2000.
- CLARK 2003 = A.C. Clark, *Tyro Keiromene*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 79-116.
- COLLARD/CROPP 2008 = Ch. Collard, M. Cropp, *Euripides. Fragments*, voll. I-II, Cambridge/London 2008.
- CONCA/MARZI/ZANETTO 2005 = F. Conca, M. Marzi, G. Zanetto, *Antologia Palatina*, Vol. I, *Libri I-VII*, Torino 2005.
- CONCA/ZANETTO 2005 = F. Conca, G. Zanetto, *Alcifrone, Filostrato, Aristeneto. Lettere d'amore*, Milano 2005.
- CROPP 1988 = M.J. Cropp, *Euripides. Electra*, Warminster 1988.
- CSAPO 1997 = E. Csapo, *Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique*, "Pallas" 47 (1997), 165-182.
- CSAPO 1999 = E. Csapo, *Performance and Iconographic Tradition in the Illustrations of Menander*, "SyllClass" 10 (1999), 154-188.
- CSAPO 2010 = E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Malden 2010.
- CSAPO/SLATER 1994 = E.G. Csapo, W.J. Slater, *The context of ancient drama*, Ann Arbor 1994.
- DARMON 2018 = J.-P. Darmon, *Nature et fonction du décor domestique*, in *Mythes et images en mosaïque antique: Scripta (musi)varia*, Paris 2018, 355-370.
- DAVID 1992 = E. David, *Sparta's Social Hair*, "Eranos" 90 (1992), 11-21.
- DE POLI 2020 = M. De Poli, *Frammenti e mosaici: la tavola e il vino nel primo atto delle Synaristosai di Menandro*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre II, Mitologia, drammaturgia e tradizione del dramma frammentario greco-romano*, Baden Baden 2020, 325-350.
- DE POLI 2023 = M. De Poli, *Ζηλοτυπία: sospetti, violenze e... perdono*, in M. De Poli, P. Visentin (edd.), *Il teatro delle emozioni: la gelosia* (Atti del 4° Convegno Internazionale di Studi), Padova 2023, 35-50.
- DEL CORNO 1970 = D. Del Corno, *Prologhi menandrei*, "Acme" 23 (1970), 99-108 (= D. Del Corno, *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*, Napoli 2005, 283-295).
- DEL CORSO 2017 = L. Del Corso, *Aristofane in Egitto. Osservazioni sulla documentazione papirologica (e non)*, in G. Mastromarco, P. Totaro, B. Zimmermann (edd.), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce/Rovato 2017, 231-279.
- DENNISTON 1939 = J.D. Denniston, *Euripides. Electra*, Oxford 1939.
- DISTILO 2012 = N. Distilo, *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide*, Padova 2012.
- DRAGO 2007 = A.T. Drago, *Aristeneto. Lettere d'amore*, Lecce 2007.

- DUNBABIN 2016 = K.M.D. Dunbabin, *Theater and Spectacle in Art of the Roman Empire*, Ithaca, New York/London 2016.
- EASTERLING 1995 = P. Easterling, *Menander: Loss and Survival: ζῶεις εἰς αἰῶνα* (AP 9. 187), in A. Griffiths (ed.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London 1995, 153-160.
- EICHLER 1968 = F.R. Eichler, *Die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos im Jahre 1967*, "AAWW" 105 (1968), 86-88.
- FANTHAM 1984 = E. Fantham, *Roman experience of Menander in the Late Republic and Early Empire*, "TAPA" 114 (1984), 299-309.
- FANTHAM 1986 = E. Fantham, ΖΗΛΟΥΣΙΑ: *A brief excursion into sex, violence, and literary history*, "Phoenix" 40.1 (1986), 45-57.
- FANTUZZI/HUNTER 2002 = M. Fantuzzi, R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto* Roma-Bari 2002 (Revised and expanded version: *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry* Cambridge 2004).
- FERRARI 2001 = F. Ferrari, *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001.
- FERRARI 2004 = F. Ferrari, *Papiri e mosaici: tradizione testuale e iconografia in alcune scene di Menandro*, in G. Bastianini, A. Casanova (edd.), *Menandro. Cent'anni di papiri*, Firenze 2004, 127-149.
- FURLEY 2009 = W. Furley, *Menander Epitrepontes*, London 2009.
- FURLEY 2015 = W. Furley, *Menander. Perikeiromene or The Shorn Head*, London 2015.
- FURLEY 2015a = W. Furley, *The Text and Staging of the Recognition Scene in Menander's Perikeiromene*, in R. Green, M. Edwards (edd.), *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley*, "BICS" suppl. 129, Oxford 2015, 31-43.
- FURLEY 2021 = W. Furley, *Menander. Misoumenos or The Hated Man*, London 2021.
- FURLEY 2021a = W. Furley, *New fragments of Menander's Epitrepontes*, London 2021.
- GALLÉ CEJUDO 2013 = R.J. Gallé Cejudo, *Obsesión, fetichismo y masoquismo en las Epístolas eróticas de Filóstrato o la atomización del ejercicio preparatorio de retórica*, in O. Vox (ed.), *Lettere, mimesi, retorica. Studi sull'epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*, Lecce/Rovato 2013, 327-374.
- GREEN 1994 = J.R. Green, *Theater in Ancient Greek Society*, London/New York 1994.
- GREEN 2014 = J.R. Green, *A Scene from Comedy in Brindisi*, "Prometheus" 40 (2014), 100-110.
- GREEN 2016 = J.R. Green, *Menander, Philadelphoi, and a Note on the Material Evidence for the Reception of this and some other Plays under the Roman Empire*, "Logeion" 6 (2016), 285-307.
- GRONWALD 1979 = M. Gronewald, *Melia: ein neuen Menandertitel*, "ZPE" 33 (1979), 6-7.
- GUTZWILLER/ÇELİK 2012 = K. Gutzwiller, O. Çelik, *New Menander Mosaics from Antioch*, "AJA", 116.4 (2012), 573-623.
- HALLERAN 1995 = M.R. Halleran, *Euripides. Hippolytus*, Oxford 1995.
- HANDLEY 2011 = E. Handley, *The Rediscovery of Menander*, in D. Obbink, R. Rutherford (edd.), *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford 2011, 138-159.
- HENRY 1985 = M.M. Henry, *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985.

- HOLZBERG 2024 = N. Holzberg, *FrC 24.1. Menander. Einleitung*, Göttingen 2024.
- INGROSSO 2010 = P. Ingrosso, *Menandro. Lo scudo*, Lecce/Iseo 2010.
- INGROSSO 2021 = P. Ingrosso, *Riprese tragiche e allusioni comiche in Menandro*, Sicioni 176-271, “*Invigilata Lucernis*” 43, 2021, 35-56.
- INGROSSO 2024 = P. Ingrosso, *Menandro*. Sicioni, Lecce 2024.
- JOBST 1972 = W. Jobst, *Griechische Wandinschriften aus dem Hanghaus II in Ephesos*, “*WS*” 85 (1972), 235-245.
- JONES 1991 = C.P. Jones, *Dinner Theater*, in W.J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, 185-198.
- JOUAN/VAN LOOY 2000 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tome VIII. 2. Fragments. Bellérophon-Protésilas*, Paris 2000.
- KAHIL 1970 = L. Kahil, *Remarques sur l'iconographie des pièces de Ménandre*, in E.G. Turner (ed.), *Ménandre. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Vandœuvres-Genève 1970, 229-251; *Discussion*, 252-254.
- KASSEL/AUSTIN 1998 = R. Kassel et C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, Vol. VI.2, *Menander. Testimonia et Fragmenta apud scriptores servata*, Berlin/NewYork 1998.
- KASSEL/SCHRÖDER 2022 = R. Kassel et St. Schröder, *Poetae Comici Graeci*, Vol. VI.1: *Menander. Dyscolus et fabulae quarum fragmenta in papyris membranisque servata sunt*, Berlin/Boston 2022.
- KOERTE 1931 = A. Koerte, *s.v. Menandros 9*, in *RE XV*, 1, 1931, 707-761.
- KOERTE/THIERFELDER 1957 = *Menandri quae supersunt. Pars prior, Reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae*, edidit A. Koerte. Editio stereotypa correctior tertiae editionis (MCMXXXVIII). Addenda adiecit A. Thierfelder, Lipsiae 1957<sup>3</sup>.
- KONDOLEON 2000 = C. Kondoleon, *Antioch, the Lost Ancient City*, Princeton, NJ/Worcester, MA. 2000.
- KONSTAN 1987 = D. Konstan, *Between Courtesan and Wife: Menander's Perikeiromene*, “*Phoenix*” 41.2 (1987), 122-139.
- KUIPER 1930 = W.E.J. Kuiper, *Menanders Kaalgeknipt. Fantasie en Werkelijkheid*, “*Neophilologus*” 13 (1930), 220-232.
- LAMAGNA 1993 = M. Lamagna, *Il Misogino: la 'più bella commedia' di Menandro?*, “*Vichiana*” 4 (1993), 48-66.
- LAMAGNA 1994 = M. Lamagna, *Menandro. La fanciulla tosata*, Napoli 1994.
- LAMAGNA 1998 = M. Lamagna, *Menandro. La donna di Samo*, Napoli 1998.
- LANDSTÄTTER/RATHMAYR 2010 = S. Landstätter, E. Rathmayr, *Zusammenfassung und Ergebnisse, Summary and Results*, in F. Krinzinger (ed.), *Hanghaus 2 in Ephesos: die Wohneinheiten 2 und 2. Baufund, Ausstattung, Funde*, vol. I, Wien 2010, 384-388.
- LANDSTÄTTER/ZIMMERMANN 2008 = S. Landstätter, N. Zimmermann, *The Terrace Houses*, in F. Krinzinger (ed.), *Ephesos: Architecture, Monuments & Sculpture*, Istanbul 2008, 116-171.
- LAPE 2004 = S. Lape, *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton (NJ)/Oxford 2004. u
- VAN LEEUWEN 1919 = J.F. van Leeuwen, *Menandri fabularum reliquiae in exemplarium vetustorum foliis laceris servatae*, Leiden 1919<sup>3</sup>.
- LEFEBVRE 1907 = G. Lefebvre, *Fragments d'un manuscrit de Ménandre*, Le Caire 1907.

- LEFEBVRE 1911 = G. Lefebvre, *Papyrus de Ménandre*, Le Caire 1911.
- LERAY/FRETIGNE 2011 = G. Leray, P. Frégné, *La tondue 1944-1947*, Paris 2011.
- MAEHLER 1992 = M. Maehler, *Menander, Misoumenos 381-403, 404\*-418\**, "The Oxyrhynchus Papyri", vol. LIX, London 1992, 59-70.
- MARKOULAKI 1990-91 = S. Markoulaki, Ψηφιδωτά 'οικίας Διονύσου' στο Μουσείο Χανίων, in Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, A1, Chania 1990-91, 449-463.
- MARKOULAKI 2012 = S. Markoulaki, Ένα νέο ενυπόγραφο ψηφιδωτό Μενάνδρου από την αρχαία Κίσαμο, "Αρχαιολογικό Έργο Κρήτης", 2 (2012), 562-575.
- MARKOULAKI 2015 = S. Markoulaki, *Dining with Menander in West Crete (Greece). A New Mosaic Pavement in Kissamos*, in G. Trovabene (ed.), *Atti del XII Colloquio AIEMA (Venezia 11-15 settembre 2012)*, Verona 2015, 281-288.
- MARKOULAKI/CHRISTODOULAKOS/FRAGKONIKOLAKI 2004 = S. Markoulaki, G. Christodoulakos, Ch. Fragkonikolaki, Η αρχαία Κίσαμος και η πολεοδομική της οργάνωση, in M. Livadiotti, I. Simiakaki (edd.), *Creta romana e protobizantina. Atti del convegno internazionale (Iraklion, 23-30 settembre 2000)*, II, Padova 2004, 355-373.
- MARTINA 2000 = A. Martina, *Menandro. Epitrepontes*, vol. II (tomi 1-2: *Prolegomeni e Comento*), Roma 2000.
- MARTINA 2016 = A. Martina, *Menandrea. Elementi e strutture della commedia di Menandro*, I-III, Pisa/Roma 2016.
- MASTROMARCO 1986 = G. Mastromarco, *L'inizio della Perikeiromene: un problema di restauro scenico*, in *Studi in onore di A. Barigazzi*, vol. II, Roma 1986, 33-40.
- MASTROMARCO/TOTARO 2006 = G. Mastromarco-P. Totaro, *Commedie di Aristofane*, II, Torino 2006.
- MAY 2005 = R. May, *The rape of the locks: cutting hair in Menander's Perikeiromene*, in S. Harwardt, J. Schwind (edd.), *Corona coronaria: Festschrift für H.-O. Kröner zum 75. Geburtstag*, Hildesheim 2005, 275-289.
- MURA 2020 = A. Mura, MOPMOΛYKEION: *il mostro e la maschera nel Fedone*, "SCO" 66 (2020), 71-88.
- NATALICCHIO 2000 = A. Natalicchio, *Demostene XVIII, Per Ctesifonte, sulla corona*, in L. Canfora, M.L. Amerio, I. Labriola, A. Natalicchio, M.R. Pierro, P.M. Pinto, G. Russo (a cura di), *Discorsi e lettere di Demostene*, vol. II, Torino 2000.
- NERVEGNA 2013 = S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge 2013.
- NERVEGNA 2014 = S. Nervegna, *Greek Culture as Images: Menander's Comedies and their Patrons in the Roman West and the Greek East*, in S.D. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in honor of Jeffrey Henderson*, Berlin 2014, 346-365.
- OLSON 2016 = S.D. Olson, *FrC 8.2. Eupolis, Heilotes-Chrysoun genos (fr. 147-325)*, Translation and Commentary, Heidelberg 2016.
- ORTH 2017 = C. Orth, *FrC 10.3. Aristophanes. Aiolosikon-Babylonioi (fr. 1-100)*, Heidelberg 2017.
- PADUANO 1980 = G. Paduano, *Menandro. Commedie*, Milano 1980.

- PARRISH 1995 = D. Parrish, *The architectural design and interior décor of Apartment I in Insula 2 at Ephesus*, in R. Ling (ed.), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics*, 2, «JRA» Suppl. 9, 1995, 143-158.
- PARRISH 2021 = D. Parrish, *The Revival of Interest in Representing Plays of Menander in the Late 2<sup>nd</sup> and Early 3<sup>rd</sup> Centuries AD: A Historical and Art-Historical Phenomenon*, “JMR” 14 (2021), 233-257.
- PEARSON 1917 = A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, voll. I-III, Cambridge 1917.
- PERNERSTORFER 2009 = M.J. Pernerstorfer, *Menanders Kolax*, Berlin/New York 2009.
- PETRIDES 2010 = A.K. Petrides, *New Performance*, in A.K. Petrides, S. Papaioannou (edd.), *New Perspectives on Postclassical Comedy*, Cambridge 2010, 79-124.
- PISANO 2013 = C. Pisano, *Da spauracchio per i bambini a indictio silentii. I “mostri dell’infanzia” nell’antica Grecia*, in I. Baglioni (ed.), *Monstra. Costruzione e percezione delle identità ibride e mostruose nel Mediterraneo Antico*, vol. II: *L’Antichità Classica*, Roma 2013, 69-78.
- PONZANI 2012 = M. Ponzani, *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, “amanti del nemico” 1940-1945*, Torino 2012.
- POST 1941 = L.A. Post, *Notes on Menander*, “AJPh” 62.4 (1941), 460-468.
- QUESTA 1984 = C. Questa, *Maschere e prologhi*, in C. Questa, R. Raffaelli (edd.), *Maschere Prologhi Naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, 7-65.
- RAFFAELLI 1984 = R. Raffaelli, *Nomi di senes nei prologhi plautini*, in C. Questa, R. Raffaelli (edd.), *Maschere Prologhi Naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, 85-99.
- RAFFAELLI 2009 = R. Raffaelli, *Esercizi plautini*, Urbino 2009.
- RAYNAUD/ISLAMI 2018 = M.P. Raynaud, A. Islami, *Corpus of the Mosaics of Albania I, Butrint intra- muros*, Bordeaux 2018.
- REHM 1994 = R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton (NJ) 1994.
- RIESS 2012 = W. Riess, *Performing interpersonal violence: court, curse, and comedy in fourth-century BCE Athens*, Berlin/New York 2012.
- SANDBACH 1973 = A.W. Gomme, F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- SANDBACH 1990 = F.H. Sandbach, *Menandri reliquiae selectae*, Oxford 1990<sup>2</sup> (1972<sup>1</sup>).
- SLATER 2014 = N. Slater, *The Evidence of the Zeugma Synaristosai Mosaic for Imperial Performance of Menander*, in S.D. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin/Boston 2014, 366-374.
- SLAVOVA 2021 = M. Slavova, *Menander’s Achaioi in Ulpia Oescus: A New Reading of an Old Mosaic*, “ABulg” 25.2 (2021), 19-33.
- SOMMERSTEIN 2013 = A.H. Sommerstein, *Menander. Samia*, Cambridge 2013.
- SOMMERSTEIN 2014 = A.H. Sommerstein, *Menander and the Pallaké*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Menander in contexts*, New York 2014, 11-23.
- SOMMERSTEIN 2021 = A.H. Sommerstein, *Menander Epitrepontes*, London 2021.
- STONE 1981 = L.M. Stone, *Costume in Artistophanic Comedy*, New York 1981.
- STROCKA 1977 = V. M. Strocka, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Wien 1977.
- SUDHAUS 1914 = S. Sudhaus, *Menandri reliquiae nuper repertae*, Bonn 1914<sup>2</sup>.
- TEDESCHI 2019 = G. Tedeschi, *Spettacoli tardoantichi: documenti noti e recenti*, “AION” 41 (2019), 81-98.

- TORALLAS TOVAR/WORP 2006 = S. Torallas Tovar, K.A. Worp, *To the Origins of Greek Stenography* (P.Monts.Roca 1), (*Orientalia Montserratensia*, 1), Barcelona 2006.
- TRAILL 2008 = A.E. Traill, *Women and the comic plot in Menander*, Cambridge 2008.
- TRAILL 2021 = A.E. Traill, *Domestic violence, tragedy, and reconciliation in Menander's Perikeiromene*, "EuGeStA", 11, 2021, 34-77.
- VAN LEEUWEN 1919 = J. van Leeuwen, *Menandri fabularum reliquiae in exemplarium vetustorum foliis lacertis servatae*, Lyon 1919<sup>3</sup>.
- VIRGILI 2000 = F. Virgili, *La France "virile". Des Femmes tondues à la libération*, Paris 2000.
- VOELKE 1996 = P. Voelke, *Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'Hélène d'Euripide*, "Kernos" 9 (1996), 281-296.
- WEBSTER 1995 [MINC<sup>3</sup>] = T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy*, "BICS" suppl. 11 (revised and enlarged by J.-R. Green, A. Seeberg), London 1995<sup>3</sup>.
- WEST 1991 = S. West, *Notes on the Samia*, "ZPE" 88 (1991), 11-23.
- WILAMOWITZ 1907 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Zum Menander von Kairo*, "Sb. der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften", 49 (1907), 860-872.
- WRIGHT 2008 = M. Wright, *Euripides: Orestes*, London/New York 2008.
- ZAGAGI 1990 = N. Zagagi, *Divine Intervention and Human Agents in Menander*, in E.W. Handley, A. Hurst (edd.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, 63-91.
- ZAGAGI 1995 = N. Zagagi, *The Comedy of Menander: Convention, Variation & Originality*, London 1995.
- ZIMMERMANN 2002 = N. Zimmermann, *Ausstattung von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos*, in Fr. Krinzinger (ed.), *Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie*, Wien 2002, 101-117.
- ZIMMERMANN 2020 = N. Zimmermann, *L'evoluzione della pittura parietale romana ad Efeso in base alle testimonianze pittoriche dell'Hanghaus 2*, in A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara (edd.), *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*, Murcia 2020, 459-474.



Fig. 1. Efeso: Menandro, *Perikeiromene* (foto da STROCKA 1977, tav. 66).



Fig. 2. Antiochia: Menandro, *Perikeiromene* (foto da GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 583, fig. 10).



Fig. 3. Efeso: Menandro, *Sicioni* (foto da STROCKA 1977, 64).



Fig. 4. Kissamos: Menandro, *Sicioni* (foto da DUNBABIN 2016, fig. 3.12).