

Mario Lentano

*Camera con svista. Cherea e il mito di Danae
(Terenzio, Eunuchus, 583-591)**

Abstract

The article discusses the verses of Terence's *Eunuchus* in which the young Chaerea describes a painting displayed in the house of the courtesan Thais and depicting the myth of Jupiter and Danae. The passage presents a series of interpretative difficulties, for which a new solution is proposed, and at the same time suggests some considerations on the subject of the reception of images in ancient culture.

L'articolo discute i versi dell'*Eunuchus* di Terenzio nei quali il giovane Cherea descrive un quadro esposto nella casa della cortigiana Taide e raffigurante il mito di Giove e Danae. Il passo presenta una serie di difficoltà interpretative, per le quali viene avanzata una nuova proposta di soluzione, e al tempo stesso suggerisce alcune considerazioni sul tema della ricezione delle immagini nella cultura antica.

1. Immagini da un interno

La scena è nota: sotto le mentite spoglie dell'eunuco Doro, che suo fratello Fedria aveva promesso in dono alla cortigiana Taide, il giovane Cherea è riuscito a farsi accogliere nella casa della donna, dove Panfila, la ragazza di cui si è perduto innamorato, si trova a sua volta in veste di ancella. Lo stratagemma, come sempre accade in commedia, è frutto di un'intuizione dello schiavo: protetto da quel travestimento insospettabile, argomenta Parmenone, Cherea potrà godere di una serie di *commoda* come quello di mangiare con lei, starle vicino, sfiorarla, giocare con lei e persino dormire accanto. Oltre tutto, nessuna delle donne che vivono con Taide lo ha mai visto prima, per non parlare del fatto che la sua bellezza efebica rende Cherea particolarmente adatto al ruolo che ha deciso di impersonare¹.

Detto fatto, il piano si avvia nel modo più promettente: all'atto di tornare sulla scena, un Cherea traboccante di gioia racconta all'amico Antifone, nel quale casualmente si è imbattuto, come sia stata la stessa Taide ad affidargli il compito di occuparsi di Panfila, con l'ordine di non allontanarsi da lei e di impedire a qualsiasi uomo di

* Per l'aiuto a vario titolo prestato nella redazione di questo contributo sono grato a John Barsby, Laura Bevilacqua, Anatol Bruschi, Catherine Bonnet, Graziana Brescia, Marie-Hélène Garelli, Michele Napolitano, Giorgos C. Paraskeviotis, e in particolare ad Anna Maria Urso. Desidero inoltre esprimere la mia riconoscenza alla redazione e agli anonimi revisori di «Dionysus ex machina» per la lettura puntuale e attenta e le osservazioni che ne sono scaturite.

¹ Abbiamo qui sintetizzato gli eventi che hanno luogo ai vv. 292-390.

avvicinarsi². Inoltre, spiega, gli eventi hanno preso subito una piega imprevista e, almeno dal punto di vista di Cherea, decisamente favorevole: quel giorno stesso Taide aveva deciso infatti di andare fuori a cena e di portare con sé gran parte delle schiave, lasciando a casa solo un pugno di giovani ancelle inesperte. Cherea, in conformità alle regole stabilite dalla cortigiana, sarebbe rimasto accanto a Panfila mentre per lei veniva preparato un bagno³. In una scena lieve e al tempo stesso carica di tensione per quello che sta per accadere, i due siedono soli, in un imbarazzato silenzio; poi nel loro campo visivo entra un protagonista inanimato, una *tabula picta* affissa su una parete della stanza. È Panfila a notare per prima l'immagine e a sollevare gli occhi per guardarla, inducendo il falso eunuco a fare altrettanto: come è accaduto sin dal momento in cui Cherea l'ha vista per la prima volta per strada, lanciandosi immediatamente al suo inseguimento, i gesti e i movimenti della ragazza decidono quelli del suo amante, come se li governassero con fili invisibili. Ma sentiamo direttamente dalle parole di Cherea il racconto di quel momento decisivo:

*Dum apparatur, virgo in conclavi sedet
suspectans tabulam quandam pictam. Ibi inerat pictura haec, Iovem
quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.
Egomet quoque id spectare coepi; et, quia consimilem luserat
iam olim ille ludum, impendio magis animus gaudebat mihi,
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas
venisse clanculum per impluvium fucum factum mulieri.
At quem deum, qui templa caeli summa sonitu concutit!
Ego homuncio hoc non facerem? Ego illud vero ita feci ac lubens⁴.*

Si tratta di una delle scene forse più note dell'*Eunuchus* di Terenzio, e insieme delle più problematiche per via delle difficoltà esegetiche che solleva, la cui eco si avverte già nel commento di Donato. A queste difficoltà si è cercato a lungo di porre rimedio attraverso una serie di ritocchi testuali, che sono stati però abbandonati dagli editori più recenti; del resto, dal punto di vista della tradizione manoscritta i versi non presentano significative varianti, per quanto almeno consentono di giudicare gli apparati a nostra disposizione⁵. Nessun aiuto viene inoltre dall'originale greco della commedia,

² Ter. *eun.* 562-79.

³ Ter. *eun.* 580-82: "Ego" inquit "ad cenam hinc eo". / Abducit secum ancillas; paucae quae circum illam essent manent / noviciae puellae. Il testo di Terenzio è desunto dall'edizione BARSBY (2001).

⁴ Ter. *eun.* 583-91. Qui come altrove, salvo quando sia diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁵ BENTLEY (1726, 120s.) suggeriva nella sua nota *ad loc.* una ristrutturazione complessiva dei vv. 588s. (*deum sese in pretium convertisse, et per alienas tegulas / venisse clanculum: per pluviam fucum factum mulieri*), mentre FABIA (1895, 173s.) si limitava a intervenire su *in hominem* emendandolo in *in imbrem* (così, indipendentemente, VAN LEEUWEN 1906), MACÉ (1896) e HAVET (1906, 268, n. 1) in *in hiemem*: una vasta gamma di proposte nessuna delle quali ha trovato accoglienza presso gli editori successivi. Per altri interventi testuali rimandiamo alla rassegna di TROMARAS (1985, il quale peraltro nel suo commento stampa a sua volta *per pluviam*).

l'*Eunoûchos* di Menandro, dal momento che ignoriamo completamente in che modo venisse trattato nel modello questo snodo chiave della vicenda; tutto quello che si può dire a proposito della nostra scena è che il rimaneggiamento terenziano non dev'essere stato irrilevante ed emerge con certezza da alcuni dettagli.

Il primo, reso noto come di consueto da Donato, riguarda la trasformazione di quello che in Menandro era un monologo di Cherea in un dialogo tra questi e Antifone; il secondo, meno rilevante e messo in luce invece dagli studiosi moderni, consiste nella menzione dell'*impluvium* (in realtà, piuttosto un *compluvium*) attraverso il quale Giove sarebbe sceso nel grembo di Danae, dal momento che si tratta di un dettaglio architettonico propriamente romano e privo di riscontri nell'edilizia residenziale greca⁶. A questo si aggiunge infine il fatto che Terenzio cita parzialmente un verso di Ennio – è sempre Donato a farcelo sapere –, anche se non si può escludere che un'analogia allusione paratragica fosse già presente in Menandro e che l'autore latino si sia limitato a sostituire il riferimento a un drammaturgo greco con quello al grande poeta salentino scomparso appena pochi anni prima⁷. Purtroppo, però, allo stato attuale delle nostre conoscenze non è possibile andare oltre queste notazioni isolate e definire in modo più preciso i termini dell'intervento terenziano.

2. Ipotesi su Cherea

La questione irrisolta resta quella di mettere a fuoco *che cosa* Cherea abbia effettivamente visto nel quadro affisso di fronte a lui, dal momento che la descrizione da lui fatta all'amico Antifone sembra giustapporre due scene tra loro incompatibili. Da un lato abbiamo la versione canonica del mito di Danae, che vedeva Giove trasformarsi in pioggia d'oro e penetrare così nella torre o cella sotterranea in cui Acrisio aveva serrato la figlia allo scopo di scongiurarne una possibile gravidanza; dall'altro una variante decisamente dissacrante, in cui lo stesso Giove assume piuttosto l'aspetto di un acrobatico amante dalle sembianze umane, deciso a raggiungere la donna di cui si è invaghito

⁶ La trasformazione del monologo presente in Menandro in un dialogo tra Cherea e Antifone è attestata nel commento di Donato a *eun.* 539, p. 387, 1-3 Wessner. L'indicazione donatiana è stata più volte revocata in dubbio negli ultimi decenni, con argomenti a nostro avviso non decisivi (cf. da ultimo BARSBY 2000, all'interno di un contributo che ad onta del titolo generico è dedicato interamente alla nostra commedia). In generale, nel caso dell'*Eunuchus* il raffronto con il principale modello greco si presenta particolarmente difficoltoso, al punto che anche lo specifico lavoro di uno specialista in materia come Eckhard Lefèvre si limita, per il passo che ci riguarda, a un breve cenno (LEFÈVRE 2003, 105s.). Secondo FRAENKEL (1970, 685 e già FRAENKEL 1968, 242 e n. 28), a Menandro sarebbe da ricondurre il solo v. 585, mentre i successivi mostrerebbero «il poeta barbaro che gioca col mito»; più concretamente, «Terenzio ha cambiato tutta la storia: Giove si trasforma in uomo e passa nella casa di Danae attraverso l'*impluvium*, elemento romano».

⁷ Don. *eun.* 590, p. 397, 16s. Wessner: *SONITU CONCVTIT parodia de Ennio*. Subito appresso, a proposito di *templa caeli summa*, Donato commenta (p. 397, 18 Wessner): *tragice, sed de industria, non errore*. L'insieme della nota donatiana costituisce il frammento CLXI Jocelyn (= 142 Manuwald) delle tragedie di Ennio.

passando attraverso un prosaicissimo impluvio, come se dai sontuosi palazzi del mito fossimo stati piombati senza preavviso in una qualsiasi casa “borghese” di Roma.

Questa oggettiva ambiguità, come si è accennato, era rilevata già da Donato, che sul punto ritorna ben tre volte nel suo commento. Anzitutto, in riferimento all’espressione *in alienas tegulas* il grammatico annota che dalle parole di Terenzio «è evidente che la pittura rappresentava separatamente da un lato Giove, dall’altro la pioggia d’oro»⁸: la *tabula* vista da Cherea, in altri termini, avrebbe contenuto due quadri distinti, nei quali il dio appariva dapprima in forma di pioggia, quindi in aspetto umano, e il giovane innamorato le avrebbe descritte entrambe seguendo l’ordine in cui si erano mostrate ai suoi occhi. Di seguito il commento del grammatico si fa più analitico, ma anche più incerto, dal momento che lo stesso Donato lo presenta in forma aporetica:

DEUM SE IN HOMINEM CONVERTISSE utrum quia Iuppiter humana forma aurum infundens pictus erat in tabula, non pro Iove aurum? An «in hominem», id est in hominis audaciam atque flagitia?»⁹

Ora, dunque, Donato propone di interpretare la *tabula* come unitaria e immagina che Giove potesse esservi rappresentato in aspetto antropomorfo, nell’atto di versare la pioggia nel grembo di Danae; in alternativa, il grammatico suggerisce che l’espressione *deum sese in hominem convortisse* vada intesa in senso metaforico e intenda alludere a un mutamento che investe non già l’aspetto del dio, ma le sue disposizioni d’animo. Un’ipotesi, quest’ultima, chiaramente insostenibile, poiché il personaggio terenziano allude con tutta evidenza a una metamorfosi esteriore di Giove, la stessa che verificava in Plauto allorché il dio assumeva l’aspetto di Anfitrione (*in Amphitruonis vertit sese imaginem*)¹⁰.

A riprova delle difficoltà presentate dal passo, è interessante notare come la sua corretta interpretazione sembri aver travagliato anche gli anonimi dotti che postillarono, intorno al VI secolo d.C., il celebre codice Bembino di Terenzio con una serie di annotazioni marginali, pubblicate per la prima volta da Franz Umpfenbach nel 1867: in riferimento al v. 588, proprio quello cioè relativo alla problematica metamorfosi di Giove in uomo, una delle due mani cui si devono i preziosi *marginalia* scrive infatti «in hominem dixit contra hominem»¹¹. L’annotazione è disperatamente concisa, ma a quanto

⁸ Don. *eun.* 588, pp. 396, 21-397, 1 Wessner: *ATQUE IN ALIENAS TEGULAS hic apparet separatim Iovem, separatim auri fuisse picturam.*

⁹ Don. *eun.* 588, p. 397, 2-5 Wessner.

¹⁰ Pl. *Amph.* 121. Nonostante la sua evidente implausibilità, l’esegesi viene ripresa da BRUNS (1811, 216) che peraltro sembra inconsapevole della nota donatiana e attribuisce questa interpretazione all’umanista olandese Frans van Oudendorp, ed è ancora sostenuta da MCGLYNN (1963, s.v. *homo*).

¹¹ UMPFENBACH (1867, 360), lettura confermata da MOUNTFORD (1934, 44). L’edizione Mountford è stata a lungo considerata normativa per questa raccolta di scoli, ma cf. ora le documentate riserve nel contributo di BRUSCHI (2019), relativo proprio all’*Eunuchus*. Con Anatol Bruschi ho avuto anche la possibilità di

pare lo scoliasta suggeriva di attribuire una sfumatura di ostilità al nesso *in* + accusativo che leggeva nel testo dell'*Eunuchus*: Terenzio, in altri termini, non presenterebbe un Giove mutato «in uomo», ma un dio che si trasforma (regolarmente in pioggia, c'è da presumere) «contro un uomo»; e quest'uomo non sembra potersi identificare se non in Acrisio, del quale si vanificava con quella trasformazione il proposito di isolare la figlia Danae da ogni contatto con l'esterno. Se questa è l'esegesi corretta dello scarno commento del Bembino, siamo dunque di fronte a un ulteriore tentativo di sanare le difficoltà del passo terenziano battendo una strada nuova rispetto a quelle tentate da Donato, pur se, va detto, non più persuasiva di queste ultime¹².

In effetti, anche in tempi più vicini a noi si è accumulata sui versi terenziani una discreta bibliografia, della quale può essere opportuno dare conto succintamente. Punto di partenza del dibattito recente è il contributo di uno specialista dell'*Eunuchus* come Leonidas Tromaras, che precede di qualche anno la pubblicazione del suo commento alla commedia. Lo studioso greco fa il punto sulle correzioni testuali proposte dai filologi precedenti e rimanda a un paio di rappresentazioni iconografiche del mito di Danae provenienti da abitazioni private di Pompei, nelle quali Giove viene raffigurato contestualmente nella forma della pioggia d'oro che scende nel grembo della donna e in quella di un giovane, seduto accanto a lei con lo sguardo rivolto verso lo spettatore e identificabile come signore degli dèi dallo scettro che impugna¹³. L'interpretazione di un terenzianista insigne come John Barsby, editore delle commedie e autore a sua volta di un commento all'*Eunuchus*, riprende la suggestione, rilevando che gli affreschi pompeiani segnalati da Tromaras risalgono al I secolo d.C., ma ipotizzando che essi si fondino su un modulo greco molto più antico e come tale noto a Menandro, il quale lo avrebbe a sua volta evocato nell'*Eunoûchos*¹⁴. La scena osservata da Cherea sarebbe insomma unitaria, ma presenterebbe una sorta di doppia declinazione della figura del dio, sul modello di quanto avviene nei dipinti della città campana. Al contrario, per Cynthia Dessen sarebbe Terenzio a enfatizzare il fatto che Giove sia contemporaneamente dio e uomo, non solo una impersonale pioggia d'oro, ma un vicino di casa adultero che invade

discutere proficuamente *per litteras* dello scolio in questione, oltre a ricevere conferma della sua corretta trascrizione da parte dei due editori.

¹² A proposito dello scolio, MOUNTFORD (1934, 44) si limita a commentare, non meno laconicamente, che «Don. did not make this mistake».

¹³ TROMARAS (1985, 272-76, ripreso in TROMARAS 1991, 174s. = TROMARAS 1995, 201). L'articolo presenta anche una ricostruzione delle due immagini pompeiane, provenienti dalla casa della Regina Margherita e dalla casa di Gavio Rufo e oggi visibili tra l'altro nel *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. III/1, pp. 328s., nn. 15 e 16. Non è dunque vero che in quelle immagini Giove guardi «intently» verso Danae, come sostiene GERMANY (2018, 155).

¹⁴ BARSBY (1999, 197). Così anche, sulla scorta di Barsby, GARELLI (2009). Per FUCHS (2016, 211), all'interno di un contributo di grande utilità sulle raffigurazioni romane del mito di Danae, sono semmai le pitture pompeiane a ispirarsi al testo di Terenzio.

la residenza di un cittadino, senza che la studiosa chiarisca in che modo queste due rappresentazioni possano convivere nelle parole di Cherea¹⁵.

Il modello iconografico attestato a Pompei è richiamato una volta di più da Eleanor W. Leach all'interno di uno studio sulla ricezione di soggetti figurativi mitologici da parte di un osservatore romano, per concludere con esemplare prudenza che tale modello «could be thought to approximate the example described in the *Eunuchus*»¹⁶. In tempi più vicini a noi, ma sulla scorta di una suggestione anch'essa già proposta da Tromaras, Maria Papadimitriou ha poi attirato l'attenzione su un frammento dell'attidografo Ferecide nel quale si afferma che Zeus si era accostato in forma di pioggia d'oro a Danae, ma che una volta penetrato nella cella in cui la vergine era tenuta segregata e prima di unirsi a lei il dio si era manifestato nel suo aspetto proprio (il verbo è *ekphaino*, utilizzato riflessivamente con *hautón*), secondo una strategia seduttiva che ricorre spesso nelle metamorfosi del signore degli dèi¹⁷. Sulla stessa linea di Barsby si muove invece Basil Dufallo, in un lavoro complessivo sul tema della *ékphrasis* nella cultura romana: anche lo studioso nord-americano accenna infatti alle raffigurazioni pompeiane già segnalate dai suoi predecessori o, in alternativa, giustifica le incongruenze del racconto di Cherea con un non meglio specificato «shallow opportunism» manifestato dal personaggio terenziano¹⁸.

In anni recentissimi, infine, l'intera scena della «confessione ecfraistica» di Cherea, come viene felicemente definita, è stata riesaminata da Robert Germany in una monografia sui temi dell'arte e dell'artificio dedicata specificamente all'*Eunuchus* e nella quale dunque i versi sulla *tabula picta* godono di un particolare rilievo¹⁹. Lo studioso riprende l'ormai consolidato raffronto con i due affreschi pompeiani relativi al mito di Danae e afferma che la tipologia iconografica in questione non intendeva raffigurare due momenti diversi e successivi del racconto, con Giove che dapprima penetra nella cella di Danae sotto forma di pioggia d'oro e successivamente assume un aspetto antropomorfo per unirsi alla donna, e neppure la fusione di entrambe le scene entro un'unica cornice, ma prospettava semmai quella che Germany chiama una «catacresi mitologica», «nella quale la versione dominante segue il suo consueto sviluppo e la versione alternativa è

¹⁵ DESSEN (1995, 133): «Terence emphasizes that Jove is both god *and* man – he is not simply an impersonal shower of gold, but is personified as the adultering neighbor invading a citizen's household» (corsivo dell'autrice).

¹⁶ LEACH (2002, 188).

¹⁷ PAPANIMITRIOU (2004, 111). Di Ferecide viene citato parzialmente il fr. 10 Fowler: ἐκ τοῦ ὀρόφου χρυσῶ παραπλήσιος ῥεῖ, ἢ δὲ ὑποδέχεται τῷ κόλπῳ· καὶ ἐκφῆνας αὐτὸν ὁ Ζεὺς τῇ παιδί μίγνυται.

¹⁸ DUFALLO (2013, 32). La spiegazione alternativa dello studioso allude probabilmente all'idea che Cherea intendesse farsi scudo del precedente di Giove per giustificare proletticamente lo stupro che si accinge a compiere. Vicina a quella di Dufallo è la posizione di SMITH (1994, 36s., n. 38: «Chaerea muddles his mythology, as the audience must have recognized; perhaps he muddles it as deliberately as he speciously justifies rape as revenge on *meretrices*»).

¹⁹ GERMANY (2018, in particolare pp. 28-48, 141-46, 152-56).

seduta languidamente lì accanto e guarda lo spettacolo»²⁰. Quella parte del pubblico terenziano cui fosse stato noto il modello figurativo di riferimento, continua lo studioso, avrebbe compreso facilmente l'immediato senso di identificazione avvertito da Cherea con un dio che gli appariva «sia come uno spettatore mosso da scopofilia sia come il metamorfico protagonista di una scena di sesso»²¹.

Percorre invece una strada diversa il contributo di Maurizio Massimo Bianco. Lo studioso non si nasconde le ambiguità legate alla duplice descrizione di Cherea, ma ipotizza che esse abbiano «una spiegazione squisitamente teatrale»: con l'immagine di Giove trasformato in uomo, Terenzio – cui dunque implicitamente Bianco accredita i versi in questione – intendeva attivare nel suo pubblico la memoria di un testo come l'*Amphitruo* di Plauto, nel quale la vicenda di Giove e Alcmene presentava, ben più di quella relativa a Danae, forti analogie con la «micro-commedia» inscenata dal giovane Cherea²². Un'ipotesi non troppo dissimile era stata formulata del resto molti anni prima da Otto Skutsch, con argomenti che appaiono già a un primo sguardo piuttosto deboli: a suo giudizio, la parodia enniana che Donato individuava nelle ultime parole di Cherea alluderebbe più precisamente all'*Alcumena* del poeta salentino e Terenzio, nell'atto di evocare quella tragedia, ne sarebbe stato a tal punto influenzato da parlare di una metamorfosi di Giove in uomo. Tuttavia, lo stesso Skutsch è costretto a riconoscere che quest'ultimo elemento, perfettamente al suo posto nel mito di Alcmene, risulta invece del tutto estraneo alla vicenda di Danae²³.

Infine, decisamente meno persuasivi appaiono altri tentativi di risolvere le difficoltà della pagina terenziana: così la tesi secondo cui la visione di Giove in aspetto umano ha luogo solo nella mente dell'eccitato Cherea, per una sorta di proiezione del giovane nel dio «sexually omnipotent», o quella di una *tabula* articolata in ben quattro scene successive, collocate in altrettanti pannelli, o ancora l'attribuzione a una maldestra aggiunta terenziana dei vv. 588s., relativi appunto alla metamorfosi di Giove in uomo, in omaggio al pregiudizio, duro a morire, che postula l'impeccabilità degli originali menandrei e addebita al solo traduttore latino la responsabilità di tutto quanto spiaccia o risulti oscuro ai suoi interpreti moderni, o la supposizione (anzi, il sospetto: termine indicativo) che Terenzio sviluppi quello che nel suo modello era solo un accenno e lo

²⁰ GERMANY (2018, 154): «a mythological catachresis, where the dominant version plays out as usual and the alternative version sits idly by and spectates». In realtà, nella pagina dello studioso i contenuti puntuali di una simile «alternative version» del mito di Danae – mai attestata nelle non poche fonti sul mito a nostra disposizione – non vengono esplicitati ed essa sembra piuttosto desunta dagli stessi artefatti che dovrebbe invece spiegare.

²¹ GERMANY (2018, 155): «both scopophilic spectator and metamorphic sexual actor».

²² BIANCO (2013, 171-73; da quest'ultima pagina sono tratte le citazioni nel testo).

²³ SKUTSCH (1967, 130s. e cf. anche p. 140, n. 7a).

faccia perché «aveva in mente il fatto che talvolta gli uomini penetravano nelle case romane attraverso l'*impluvium*»²⁴.

3. *Vedere e raccontare*

A mio avviso, tutte queste spiegazioni appaiono in varia misura insoddisfacenti, quando non danno luogo a vere e proprie forzature del testo terenziano.

In primo luogo, è difficile supporre che un autore di teatro così attento a sciogliere, a beneficio dei suoi ascoltatori, i riferimenti eccessivamente criptici o le allusioni troppo dotte che incontrava nei modelli greci, abbia lasciato nella sua commedia più “popolare” e brillante una descrizione che poteva essere pienamente intesa solo avendo presente un raro modello iconografico, privo di attestazioni letterarie e a noi noto solo da affreschi più recenti di almeno due secoli rispetto alla data di rappresentazione dell'*Eunuchus*. In secondo luogo, anche ammettendo che il modello menandro presuppone la peculiare raffigurazione del mito di Zeus e Danae attestata per noi dalle pitture pompeiane, la situazione che risulta dalle parole di Cherea differisce in misura significativa da quella delle immagini con le quali è stata messa a confronto. In queste ultime, infatti, Zeus/Giove appare sempre in posizione seduta accanto a Danae, mentre il giovane innamorato della commedia sembra descriverlo nell'atto di introdursi in una casa altrui attraverso l'apertura dell'*impluvium*: ed è difficile immaginare che la *tabula picta* nella casa di Taide mostrasse il dio che *contemporaneamente* scende come pioggia d'oro e si insinua in forma umana passando per il medesimo varco.

Non meno inadeguato risulta il rimando al frammento mitografico di Ferecide, che appare in realtà piuttosto lontano dall'espressione terenziana cui si vorrebbe farlo corrispondere, *deum sese in hominem convortisse*: il participio ἐκφήνας impiegato dall'autore greco ha infatti Zeus come esplicito soggetto e insieme complemento oggetto

²⁴ Cf. rispettivamente CHRISTENSON (2013, 265); JAMES (2016, 102, n. 32); LEFÈVRE (2003, 155, sulla scorta di FRAENKEL 1964, 779); SANDBACH (1978, 128, «They [*scil.* i vv. 588-91] may be suspected of being a Terentian elaboration, insisting on what may have been no more than hinted in Menander. [...] Terence had in mind the fact that men sometimes broke into Roman houses through the *impluvium*»). Altri studi prendono in esame l'*ékphrasis* dell'*Eunuchus*, ma senza affrontare la questione della sua congruenza: è il caso, tra i lavori di cui sono riuscito a prendere visione, di KNAPP (1917, 123s.); THOMAS (1921, 3s.); KLOTZ (1946, 14); SAYLOR (1975, 305); GOLDBERG (1986, 209); KONSTAN (1986, 386); BETTINI (1992, 191s.); FRANGOULIDIS (1993a, 147s. e 1994, 123s.); SMITH (1994, 27); PHILIPPIDES (1995, 280s. con qualche forzatura); PIERCE (1997, 175s.); JAMES (1998, 39); SLATER (1999, 13-16); BROTHERS (2000, 187, con rinvio al commento di Barsby); BROWN (2006, 327); LE BERRE (2007, 26-29); PARASKEVIOTIS (2013, 52-54); CASTON (2014a, 60-65 e 2014b, 53-60); MONDA (2014, 264). RAND (1932, 64, n. 35) suggeriva, sia pure con molta cautela, l'ipotesi che l'intera menzione della *tabula picta* costituisca un'innovazione di Terenzio rispetto all'originale menandro, seguito in questo da SLATER (1999, 14s.). Interessante per l'individuazione dei possibili precedenti comici e tragici, ma elusivo sul problema che qui ci interessa, PAPAIOANNOU (2010, 151-62), e, più brevemente, PAPAIOANNOU (2014, 104-107). Segnalo infine l'uso sapiente che della pagina terenziana ha fatto GINZBURG (1986).

e niente, nella pur stringata rievocazione di questo passaggio del mito da parte dell'attidografo, lascia supporre che questi pensasse a un dio dissimulato sotto un aspetto umano; al contrario, nel frammento si dice espressamente che il dio si manifesta come tale alla donna prima di unirsi a lei. Infine, l'interpretazione che postula una possibile allusione al mito di Giove e Anfitrone, o nella versione tragica di Ennio o in quella tragicomica di Plauto, pur legittima di per sé, non tiene conto del fatto che in quel mito il dio assumeva bensì forma umana, ma certo non entrava in casa della bellissima Alcmena attraverso l'impluvio, oltre a non spiegare adeguatamente che cosa inducesse il personaggio terenziano, o il commediografo stesso, a sovrapporre le due vicende.

In realtà, quello che il protagonista dell'*Eunuchus* ha l'aria di fare è transcodificare la vicenda che vede effigiata sulla parete della stanza di Taide. In altri termini, è come se Cherea descrivesse lo stesso quadro due volte, la prima rispettando la forma canonica del mito, quella comunemente oggetto di racconto (*aiunt*) ed effettivamente rappresentata nella *tabula picta*, la seconda riarticolarlo invece la medesima vicenda in una modalità decisamente più feriale e prosaica. Ecco dunque che nel passaggio dall'originale alla sua riscrittura il sommo Giove è divenuto un generico *homo*, la bellissima Danae una altrettanto indeterminata *mulier*, la delicata immagine del *mittere in gremium* ha lasciato il posto al ben altrimenti fisico e concreto *fucum facere*, la pioggia d'oro che cade dall'alto penetrando attraverso il tetto è adesso una figura che si infila di soppiatto in una casa che non gli appartiene, mentre l'impluvio di quest'ultima evoca precipitazioni atmosferiche certo assai meno smaglianti e fuori dall'ordinario di quanto non fosse l'*imber aureus* dipinto dal pittore²⁵. Una storia da tragedia – i drammi intitolati a Danae abbondano nella produzione greca come in quella latina, anche se nessuno di essi ha avuto la ventura di giungere sino a noi – si è trasformata insomma sulla bocca di Cherea in un *plot* scollacciato e farsesco, né più né meno di come un verso tragico di Ennio è divenuto un malizioso ottonario giambico da commedia²⁶.

Da un lato, una simile transcodificazione ricorda molto da vicino certe letture del mito attestate nella cultura greca almeno a partire dalla seconda metà del V secolo a.C., tese a espungere dal racconto i tratti del sovrannaturale e del meraviglioso: in questo senso, non c'è dubbio che le parole di Cherea sarebbero piaciute molto, ad esempio, al misterioso Palefato delle *Storie incredibili*, contemporaneo di Menandro, il quale ne avrebbe tratto lo spunto per spiegare come la storia di Danae e della pioggia d'oro fosse nata quella volta che un uomo ricco era entrato da un'apertura nel tetto in casa della donna

²⁵ Cerca di salvare il salvabile, recuperando almeno parte della seconda descrizione nella prima, la glossa del cosiddetto *Commentum Monacense* a Terenzio, secondo la quale *Tunc Iuppiter in imbrem aureum descendens introiuit per tegulas et sic uiciauit illam* (desumo la nota da SAN JUAN MANSO 2013, 261, della quale non ho potuto invece vedere l'edizione integrale del *Commentum*).

²⁶ È strano che KARAKASIS (2005, 96) noti la «tragic diction» del nesso *templa caeli*, rimandando al relativo commento di Donato, e non faccia invece parola della citazione enniana, segnalata dal grammatico tardo-antico nel medesimo contesto (da noi citato *supra*, n. 7).

con la quale voleva unirsi...²⁷. D'altra parte, quella transcodificazione assolve alla funzione di mediare tra la vicenda del dio supremo e quella del ragazzo travestito da eunuco, esattamente come l'*homo* di cui parla Cherea descrivendone le atletiche prodezze è a metà strada fra lo *Iuppiter* dei versi precedenti e l'*homuncio* dei successivi.

Prima di applicare a sé stesso l'implicito suggerimento del quadro, o almeno quello che a lui appare tale, Cherea provvede insomma a trarlo giù dai cieli del mito e a desacralizzarne radicalmente il contenuto, in modo da renderlo più omogeneo alla sua propria situazione. Ne fa fede un dettaglio linguistico perlopiù trascurato dai commentatori, l'avverbio *clanculum*, che certo si adatta male alle forme particolarmente vistose e spettacolari con le quali Giove si manifesta a Danae, ma è invece del tutto congruente con il modo fraudolento in cui il giovane è penetrato in casa di Taide; del resto, delle quattro occorrenze di *clanculum* nell'*Eunuchus*, tre sono sulla bocca di Cherea e si riferiscono ad altrettanti atti compiuti dal giovane innamorato²⁸. Così riformulata, la vicenda assume davvero, ben più che nella sua forma originaria, l'aspetto di un *consimilis ludus*, un gioco in tutto e per tutto analogo a quello che il personaggio terenziano sta mettendo in scena per raggiungere l'oggetto del suo desiderio.

Inoltre, il fatto che questi non stia più descrivendo, come accade nei primi due versi, ciò che vede nel quadro, ma ne stia proponendo una rilettura opportunamente piegata a suo vantaggio, si desume dall'espressione *animus gaudebat mihi*, variata poco più avanti da *Dum haec mecum reputo*, che si contrappongono al precedente *Egomet quoque id spectare coepi*²⁹. Il contenuto del quadro, compendiariamente ripreso dall'anaforico *id*, è oggetto di un'osservazione attenta e protratta, come è suggerito dalla valenza semantica "durativa" di *spectare*; la sua riscrittura matura invece nell'animo di Cherea, in una sua riconsiderazione interiore di ciò che ha visto, ed è il frutto della gioia provata dal personaggio terenziano, ormai proteso alla realizzazione di quanto gli è stato sollecitato da quella visione, e più ancora dalla reinterpretazione che egli ne ha dato a sé stesso e ne propone ora al suo interlocutore Antifone.

²⁷ A qualcosa di simile doveva pensare già Eduard FRAENKEL (1964, 779), quando parlava a questo proposito di «euhemeristische Umdeutung» (o di «leicht euhemeristisch gefärbte Umbiegen», in FRAENKEL 1968, 242), così come di «euhemerizing version of the same myth» parla CUMMINGS (2006, 103) a proposito di Prud. *c. Symm.* 1, 66-68, che deve forse qualcosa alla pagina terenziana (*per tectum dives amator / imbricibus ruptis, undantis desuper auri / infundens pluviam gremio excipientis amicae*). DUNBAR (1964, 242) ritiene plausibile a sua volta che Terenzio «is following a rationalizing version of the legend in which the god appeared to Danaë (as to Alcmena) in human form and sent [...] rather than became the shower of gold».

²⁸ Oltre al nostro passo, si tratta di *Eun.* 310 e 602, cui si aggiunge un'occorrenza di *clam* al v. 319. Avverbi come questi rimandano specificamente alla sfera degli amori adulterini e ricorrono, tra l'altro, a proposito della relazione fra Giove e Alcmena nell'*Amphitruo* plautino (1122: *Is se dixit cum Alcumena clam consuetum cubitibus*).

²⁹ La nuova citazione proviene da *eun.* 592.

4. L'ecfrasta impertinente

Un caso come quello dell'*Eunuchus*, in cui l'osservatore decodifica una rappresentazione figurativa adattandone i significati alla peculiare contingenza nella quale si trova, anche al di là delle presumibili intenzioni di chi l'aveva realizzata, è tutt'altro che privo di paralleli nella produzione letteraria latina; l'esempio più celebre a questo riguardo è senza dubbio quello delle immagini relative alla guerra di Troia che ornano, nel primo libro dell'*Eneide* virgiliana, il tempio che sta sorgendo a Cartagine in onore di Giunone. Enea, il quale ha da poco fatto naufragio sulle coste del Nord Africa, nel vedere quei dipinti scoppia in lacrime, ma ricava al tempo stesso la consolante deduzione che anche in quella terra remota «trova il suo compenso il valore, / trovano lacrime i fatti, e le sorti mortali commuovono», e dunque la speranza che lui e gli altri superstiti troiani possano ricevere una solidale accoglienza nella città di Didone; una deduzione e una speranza che lo spingono a loro volta a perseverare nella direzione intrapresa, quella di cercare soccorso per sé e per i suoi presso la regina fenicia³⁰.

In realtà, come gli studiosi hanno rilevato a più riprese, si tratta di un significato che quasi certamente quelle immagini non intendevano avere, dal momento che la divinità nel cui tempio essere trovano posto è bensì la dea tutelare di Cartagine, ma al tempo stesso la nemica giurata dei Troiani in generale e della pattuglia al seguito di Enea in modo particolare, la stessa che ha scatenato poco prima, come ben sa il lettore del poema, la rovinosa tempesta cui l'eroe è sopravvissuto a stento³¹. Con ogni probabilità, insomma, nella sede in cui Enea le osserva quelle immagini avevano lo scopo di *celebrare* la sconfitta degli odiati avversari della dea, piuttosto che promettere loro un felice soggiorno nella terra da lei protetta: siamo del resto nel regno dei Fenici ambigui e "bilingui", come li definisce poco più avanti la dea Venere, nel quale le cose non sono mai come sembrano³². Se poi dessimo ascolto ai commentatori tardo-antichi di Virgilio, dovremmo persino pensare che una delle scene viste da Enea nel tempio, quella in cui l'eroe stesso era rappresentato nell'atto di combattere «mescolato ai capi degli Achei», alludesse copertamente alla variante che faceva di lui un rinnegato che aveva consegnato a tradimento la sua città ai Greci³³.

³⁰ Verg. *Aen.* I 461s. (trad. di A. Fo): *Sunt hic etiam sua praemia laudi, / sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.*

³¹ Si tratta di un problema molto discusso in anni recenti: qui mi limito a rimandare a BARCHIESI (2006, XIII-XXVII), e più di recente a KIRICHENKO (2013, 66-75, dove sarà possibile reperire ulteriore bibliografia).

³² Verg. *Aen.* I 661: *Quippe domum timet [scil. Venere] ambiguum Tyriosque bilinguis (id est fallaces,* commenta Servio *ad loc.*).

³³ Si tratta di Verg. *Aen.* I 488 (*se quoque principibus permixtum adgnovit Achivis*), commentato da Servio (*ad loc.*) con l'osservazione secondo cui con queste parole il poeta *latenter proditorem tangit*; solo in subordine il grammatico ipotizza che Virgilio volesse sottolineare il valore guerriero di Enea, che si spingeva a combattere sin nelle prime file dell'esercito nemico. Anche in questo caso mi limito a rimandare per maggiori approfondimenti a BETTINI – LENTANO (2013, 191-202).

Anche nel caso dell'*Eunuchus*, è ragionevole supporre che il significato implicito nella presenza *per effigiem* di Giove e Danae in casa di una cortigiana fosse del tutto diverso da quello che gli viene abusivamente attribuito da Cherea³⁴. A notarlo è ancora una volta Donato, secondo il quale l'immagine intendeva alludere semmai all'*avaritia* di Taide e all'amore venale che in quella sede si dispensava: un amore particolarmente oneroso sotto il profilo finanziario, come si conveniva a un'etera d'alto bordo e come ben sapevano tanto Fedria quanto il suo rivale, il *miles* Trasone, entrambi invaghiti della donna, al punto da richiedere una pioggia d'oro tutt'altro che metaforica per essere pienamente goduto³⁵. Una lettura, quella del commentatore tardo-antico, che appare dissacrante ma certo non arbitraria, dal momento che di una simile interpretazione allegorica del mito di Danae si trova traccia sin dall'epoca di Euripide, come dimostrano i frammenti superstiti dell'omonima tragedia, e che essa ritorna più volte nella poesia di età ellenistica e poi romana, oltre ad essere largamente ripresa, per ovvie ragioni, dagli autori cristiani³⁶. Da tutto questo, Donato desumeva non solo che il quadro fosse particolarmente appropriato per la residenza di Taide, ma che attraverso quella immagine la cortigiana intendesse impartire agli *adulescentuli* che vi facevano ingresso un chiaro monito su quello che li attendeva. Del resto, quel mito continuerà ancora molto a lungo a evocare la medesima costellazione di significati, se in pieno Rinascimento la *vieille courtisane* di Joachim du Bellay esibiva tra gli ornamenti del proprio appartamento proprio l'immagine di Giove tramutato in pioggia d'oro, «voulant par là honnestement monstrer / que par l'or seul on y pouvoit entrer»³⁷.

³⁴ Cf. CASTON (2014a, 61).

³⁵ Don. *eun.* 584s., pp. 395, 17-396, 19 Wessner: *mira inventio, qua haec pictura tribuitur domui meretricis [...] et quia fabula et quia tam turpis Iovi quam apta meretrici. QUO PACTO DANAAE MISISSE AIUNT QUONDAM quae aptior pictura domui meretricis ad amatorum illecebras quam haec, quae exemplum continet amoris et amoris puellae et amoris ad Iovem pertinentis et amoris non gratuiti nec parvo propositi, sed auro in gremium fluente venalis? Tum quod in gremium Danaae ipse ut splendidus imber illabitur, nonne videtur meretrix docere adulescentulos illam corporis partem auctore Iove velut inauratam fuisse? IMBREM AUREUM non rorem vel pluviam sed "imbrem" addiderat: o avaritiam meretricis!* Così anche FRANGOULIDIS (1993b, 898), per il quale Taide serba la propria casa inaccessibile ai suoi amanti, al pari di Danae, costringendoli a inviarle ricchi doni per ottenere le sue grazie. Sulla presenza di pitture erotiche negli ambienti in cui operavano le cortigiane cf. BERG (2018), che a p. 217 accenna anche alla pagina dell'*Eunuchus*.

³⁶ Per la *Danae* di Euripide e i suoi precedenti letterari rimando all'eccellente introduzione di KARAMANOU (2006, in particolare pp. 10-17); nel testo facciamo riferimento ai frammenti 7-10 della tragedia. Sulle razionalizzazioni ellenistiche e romane del mito, oltre alla stessa KARAMANOU (2006, 78s.), che però non discute la testimonianza dell'*Eunuchus*, va vista la puntuale nota di NISBET – RUDD (2004, 203) a Hor. *carm.* 3, 16, 8 e adesso l'ampio e specifico contributo di KANELLOU (2019). Per un esempio di riscrittura dal mito negli autori cristiani (si tratta del *Contra Symmachum* di Prudenzio) cf. *supra*, n. 27; ma naturalmente a esercitare la maggiore influenza è stata la rilettura di Agostino, cf. *civ.* 2, 7 e 18, 13 (*ubi intellegitur pudicitia mulieris auro fuisse corrupta*); *conf.* 1, 16; *ep.* 91, 4 (appena un cenno in ROSA 1989, 125s. e n. 12).

³⁷ Desumo la citazione da SANTORE (1991, 412). KANELLOU (2019, 257, n. 37), rimanda a un passo di Ateneo (13, 593b-d) nel quale Danae compare come nome di un'etera. Non si tratta, beninteso, dell'unico impiego possibile della figura di Danae, che in epoche e contesti diversi è divenuta allegoria della pudicitia,

Non troppo diversamente da Enea a Cartagine, insomma, Cherea interpreta ciò che vede nella casa di Taide in termini che per un verso appaiono ermeneuticamente inappropriati, per l'altro fanno gioco alla situazione contingente nella quale il giovane si trova: al contrario di quanto viene solitamente affermato dai commentatori, non è l'osservazione del quadro a spingere il personaggio terenziano verso un atto al quale non aveva pensato, ma l'intenzione di compiere quell'atto a orientare la sua lettura del quadro³⁸. Così, la sezione della commedia che stiamo esaminando suggerisce implicitamente una riflessione di grande interesse sui processi di ricezione delle immagini, sull'intrinseca plurivocità di queste ultime e sulle molteplici possibilità offerte dalla loro esegesi, che nasce sempre da una negoziazione tra l'oggetto rappresentato e i suoi osservatori: una riflessione, possiamo aggiungere, che assume in questo caso anche una valenza metateatrale, se si considera che l'atto di chi assiste alla messa in scena di una commedia si definisce in latino con il medesimo verbo *spectare* usato da Terenzio per alludere all'osservazione del quadro da parte di Cherea³⁹.

L'immagine di Giove e Danae – almeno se dobbiamo credere a Donato – campeggiava nella casa di Taide allo scopo di veicolare un preciso messaggio a coloro che la frequentavano; esponendo quel quadro, la cortigiana si poneva agli occhi dei suoi fruitori nella funzione di una destinatrice di significati, che per un verso rimandavano al suo statuto professionale, per l'altro suggerivano a quanti entravano in rapporto con lei il comportamento che ci si attendeva da loro. Attraverso la sua rilettura profana del mito di Danae, Cherea non nega un simile investimento allegorico sul dipinto, ma al tempo stesso, da ecfrasta impertinente, si smarca dai significati previsti originariamente nel programma semiotico della sua proprietaria per attivarne altri, cui certo Taide non aveva pensato ma ai quali l'immagine si prestava altrettanto bene: a questo scopo, l'elemento chiave della pioggia d'oro viene messo da parte, retrocesso allo statuto di tratto non marcato in quanto ormai incongruo al nuovo progetto ermeneutico, mentre ad essere enfatizzato è semmai il dato della surrettizia penetrazione in una casa altrui, ben altrimenti coerente con la situazione nella quale il personaggio terenziano era venuto a trovarsi⁴⁰.

per via della torre nella quale si trova rinchiusa, e la cui impregnazione attraverso la pioggia d'oro ha evocato talora persino il miracoloso concepimento della Madonna: cf. per un quadro d'insieme e alcune interessanti realizzazioni iconografiche PANOFSKY (1933, in particolare pp. 203-207), nonché SETTIS (1985).

³⁸ Alludo in particolare alla troppo unilaterale lettura di SAYLOR (1975), alla quale preferisco la caratterizzazione di Cherea tracciata da PETRIDES (2014, 156-201).

³⁹ Anticipato dal *suspectans* del v. 584, riferito all'atto di Panfila che alza gli occhi verso la *tabula picta*.

⁴⁰ Come ha sottolineato PUCCI (2014, 376), «la rifunzionalizzazione di certe immagini del mito in ambito privato ne dimostra la plasticità: lo spettro di significato delle singole formule era talmente ampio da consentirne letture diverse in base al contesto in cui venivano impiegate, ed era perciò essenziale il *ruolo attivo* dell'osservatore» (corsivo nostro).

5. Le trappole del visibile

La cattiva lettura di un'immagine che pure Cherea ha osservato a lungo e con attenzione finisce per estendere anche al giovane innamorato dell'*Eunuchus* una caratteristica che investe indistintamente protagonisti e comprimari di tutte le *pièces* terenziane, a prescindere dal loro statuto personale e sociale, e che consiste nella difettosa interpretazione o senz'altro nel fraintendimento di quanto essi vedono o ritengono di vedere intorno a loro. Nel poeta cartaginese tale caratteristica è legata all'idea di un mondo ambiguo e sfuggente, nel quale è sin troppo facile per chiunque cadere in fallo nello iato che separa l'apparenza delle cose dalla loro realtà: quest'ultima si manifesta infatti come qualcosa di mutevole e cangiante, e soprattutto di equivoco ed equivocabile, in cui capita più spesso di ingannarsi che non di ingannare. I fatti non sono cose che stanno "lì fuori", nella loro nitida oggettività, e che i diversi personaggi sono chiamati semplicemente ad acquisire, ma vengono costruiti di volta in volta dalle interpretazioni che essi stessi ne danno⁴¹.

Senonché, da frettolosi osservatori di quello che cade sotto i loro occhi, i protagonisti di quelle commedie guardano agli eventi dei quali sono testimoni attraverso le lenti deformanti delle loro pre-comprensioni, nutrite di ingiustificati pregiudizi o viziate da una conoscenza parziale e deficitaria di cose e persone, ed è sulla base di simili fuorvianti percezioni che essi adottano comportamenti o prendono decisioni destinate a condurli in vicoli ciechi oppure a infrangersi, presto o tardi, contro la smentita inappellabile dei fatti. E se questo è vero in riferimento agli eventi che hanno luogo sulla scena, lo è a maggior ragione per quelli che sono invece rappresentati in effigie, come nella *tabula picta* dell'*Eunuchus*, e che costituiscono dunque già di per sé una realtà di secondo grado.

La disavventura ermeneutica di Cherea costituisce dunque un caso particolare della più generale tendenza dei personaggi terenziani a una difficoltosa *adaequatio intellectus ad rem*. La presenza del motivo però, in una commedia che intende restare lieve e scanzonata come l'*Eunuchus*, non va oltre una simile fugace comparsa ed è ben lontana dal dare luogo ai dolorosi fraintendimenti di cui si sostanzia l'intera vicenda di altri copioni terenziani più impegnati: ben presto, il consolante meccanismo dell'agnizione interviene per restituire a Panfila il suo statuto di legittima cittadina attica e per garantire

⁴¹ Su questo aspetto del teatro di Terenzio, che torna ripetutamente nella produzione del commediografo, mi permetto di rimandare alle riflessioni che ho sviluppato in altre sedi e raccolto di recente in LENTANO (2018, in particolare pp. 35-50). Nello smilzo *corpus* terenziano, è in particolare un dramma come l'*Hecyra* ad essere interamente costruito intorno a una successione di simili fraintendimenti, tanto da configurarsi alla stregua di una vera e propria commedia degli equivoci: oltre tutto, a cadere in errore non sono qui solo protagonisti e comprimari della vicenda che si svolge sulla scena, ma insieme con essi anche il pubblico che assiste alla rappresentazione, continuamente dirottato su piste interpretative che si dimostrano in prosieguo di tempo ingannevoli.

all'amore irregolare di Cherea il suo felice coronamento matrimoniale. Come sempre accade nella latina "antropologia dell'intreccio", prima o poi ogni Danae si trasforma in una Giunone⁴².

⁴² L'espressione tra virgolette allude naturalmente al noto studio di BETTINI (1981).

riferimenti bibliografici

BARCHIESI 2006

A. Barchiesi, *Le sofferenze dell'impero*, in *Virgilio. Eneide*, Milano, V-LII.

BARSBY 1999

J. Barsby (ed.), *Terence. Eunuchus*, Cambridge.

BARSBY 2000

J. Barsby, *Donatus on Terence*, in E. Stärk – G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65. Geburtstag*, Hildesheim-New York, 491-513.

BARSBY (2001)

J. Barsby (ed.), *Terence. The woman of Andros. The self-tormentor. The eunuch*, Cambridge (Mass.)-London.

BENTLEY 1726

R. Bentley, *Publii Terentii Afri comoediae, Phaedri fabulae Aesopiae, Publii Syri et aliorum veterum sententiae*, Cantabrigiae.

BERG 2018

R. Berg, *Furnishing the courtesan's house. Material culture and elite prostitution in Pompeii*, in R. Berg – R. Neudecker (eds.), *The Roman courtesan. Archaeological reflections of a literary topos*, Roma, 193-220.

BETTINI 1981

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*, «MD» VII 39-101 (ora in Id., *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino 1991, 9-76).

BETTINI 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino.

BETTINI – LENTANO 2013

M. Bettini – M. Lentano, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

BIANCO 2013

M.M. Bianco, *Doppioni e "doppiezze": gli "errori" dell'Eunuchus*, «Dioniso» n.s. III 161-86.

BROTHERS 2000

A.J. Brothers (ed.), *Terence. The Eunuch*, Warminster.

BROWN 2006

P. Brown (ed.), *Terence. The comedies*, Oxford.

BRUNS 1811

P.I. Bruns (ed.), *P. Terenti Afri comoediae sex*, vol. I, Halae.

BRUSCHI 2019

A. Bruschi, *Alcune note critiche sugli scoli bembini dell'Eunuchus*, «A&R» n.s. XIII 117-27.

CASTON 2014a

R.R. Caston, *Reinvention in Terence's Eunuchus*, «TAPhA» CXLIV 41-70.

CASTON 2014b

R.R. Caston, *The divided self: Plautus and Terence on identity and impersonation*, in I. N. Perysinakis – E. Karakasis (eds.), *Plautine trends. Studies in Plautine comedy and its reception. Festschrift in honour of Prof. D.K. Raios*, Berlin-Boston, 43-61.

CHRISTENSON 2013

D.M. Christenson, *Eunuchus*, in A. Augoustakis – A. Traill (eds.), *A companion to Terence*, Chichester, 262-80.

CUMMINGS 2006

M. Cummings, *Paraclausithyric parodies in Lysistrata and Vespae*, «Acta Classica» XLIX 89-111.

DESSEN 1995

C.S. Dessen, *The figure of the eunuch in Terence's Eunuchus*, «Helios» XXII 123-39.

DUFALLO 2013

B. Dufallo, *The captor's image. Greek culture in Roman ecphrasis*, Oxford-New York.

DUNBAR 1964

N.V. Dunbar, rec. P. McGlynn, *Lexicon Terentianum*, vol. I, A-O, London-Glasgow 1963, «JRS» LIV 241-42.

FABIA 1895

Ph. Fabia (éd.), *P. Terenti Afri Eunuchus*, Paris.

FRAENKEL 1964

E. Fraenkel, rec. P. McGlynn, *Lexicon Terentianum*, vol. I, A-O, London-Glasgow 1963, «Gnomon» XXXVI 778-81.

FRAENKEL 1968

E. Fraenkel, *Zur römischen Komödie*, «MH» XXV 231-42.

FRAENKEL 1970

E. Fraenkel, *Dalle esercitazioni di Eduard Fraenkel sull'Eunuco (Bari 1969)*, «Belfagor» XXV 673-89.

FRANGOULIDIS 1993a

S. Frangoulidis, *Modes of metatheater: theatricalisation and detheatricalisation in Terence, Eunuchus*, «LCM» XVIII 146-51.

FRANGOULIDIS 1993b

S. Frangoulidis, rec. L. Tromaras (ed.), *P. Terentius Afer. Eunuchus*, Thessaloniki, 1991, «Latomus» LII 897-99.

FRANGOULIDIS 1994

S. Frangoulidis, *Performance and improvisation in Terence's Eunuchus*, «QUCC» XLVIII 121-30.

FUCHS 2016

M.E. Fuchs, *Entre pluie d'or et coffre-fort: Danaé romaine*, in J. Bonetto et al. (a cura di), *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, Roma, 201-19.

GARELLI 2009

M.-H. Garelli, *Jupiter, l'eunuque et la pluie d'or (Terence, Eunuque, 550-614)*, in J.-P. Aygon – C. Bonnet – C. Noacco (éds.), *La mythologie de l'antiquité à la modernité. Appropriation-adaptation-détournement*, Rennes, 73-83.

GERMANY 2018

R. Germany, *Mimetic contagion. Art and artifice in Terence's Eunuchus*, Oxford.

GINZBURG 1986

C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in Id., *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, 133-57.

GOLDBERG 1986

S. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton.

HAVET 1906

L. Havet, *Études sur Térence, Eunuque*, «RPh» XXX 173-206 e 249-70.

JAMES 1998

Sh.L. James, *From boys to men: rape and developing masculinity in Terence's Hecyra and Eunuchus*, «Helios» XXV 31-47.

JAMES 2016

Sh.L. James, *Fallite fallentes: rape and intertextuality in Terence's Eunuchus and Ovid's Ars amatoria*, «EuGeStA» VI 86-111.

KANELLOU 2019

M. Kanellou, *Mythological burlesque and satire in Greek epigram – a case study. Zeus' seduction of Danae*, in M. Kanellou – I. Petrovic – Ch. Carey (eds.), *Greek epigram from the Hellenistic to the early Byzantine era*, Oxford, 249-71.

KARAKASIS 2005

E. Karakasis, *Terence and the language of Roman comedy*, Cambridge-New York.

KARAMANOÛ 2006

I. Karamanou, *Euripides. Danae and Dictys. Introduction, text and commentary*, München-Leipzig.

KIRICHENKO 2013

A. Kirichenko, *Virgil's Augustan temples: image and intertext in the Aeneid*, «JRS» CIII 65-87.

KLOTZ 1946

A. Klotz, *Der Eunuchus des Terenz und seine Vorlagen*, «WJA» I 1-28.

KNAPP 1917

Ch. Knapp, *References to painting in Plautus and Terence*, «CPh» XII 143-57.

KONSTAN 1986

D. Konstan, *Love in Terence's Eunuchus: the origins of erotic subjectivity*, «AJPh» CVII 369-93.

LEACH 2002

E.W. Leach, *Imitation or reconstruction: how did Roman viewers experience mythological painting?*, in G. Schrempp – W. Hansen (eds.), *Myth: a new symposium*, Bloomington-Indianapolis, 183-202.

LE BERRE 2007

M.-L. Le Berre, *L'Eunuque de Térence, pour une poésie italote. Sens et portée d'une comédie qui "boite"*, «VL» CLXXVII 19-30.

VAN LEEUWEN 1906

J. van Leeuwen, *Ad Terent. Eunuch. III 5, 40*, «Mnemosyne» n.s. XXXIV 306.

LEFÈVRE 2003

E. Lefèvre, *Terenz' und Menanders Eunuchus*, München.

LENTANO 2018

M. Lentano, *Il classico dimenticato. Sei studi su Terenzio*, Pisa.

MACÉ 1896

A. Macé, *Térence, Eunuque*, v. 588, «RPh» XX 185.

MCGLYNN 1963

P. McGlynn, *Lexicon Terentianum*, vol. I, A-O, London-Glasgow.

MONDA 2014

S. Monda, *Lo sguardo nascosto nella commedia di Plauto e Terenzio*, «CEA» LI 245-76.

MOUNTFORD 1934

J.F. Mountford (ed.), *The Scholia Bembina*, London-Liverpool.

NISBET – RUDD 2004

R.G.M. Nisbet – N. Rudd (eds.), *A commentary on Horace, Odes, book III*, Oxford-New York.

PANOFSKY 1933

E. Panofsky, *Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae)*, «Oud Holland» L 193-217 (trad. it. *Eros legato (per la genealogia della Danae di Rembrandt)*, in Id., *Imago pietatis e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, Torino 1998, 147-74).

PAPADIMITRIOU 2004

M. Papadimitriou, *Τερεντίου Eun. 583-591*, «Δωδώνη: Φιλολογία» XXXIII 109-35.

PAPAIOANNOU 2010

S. Papaioannou, *Postclassical comedy and the composition of Roman comedy*, in A.K. Petrides – S. Papaioannou (eds.), *New perspectives on postclassical comedy*, Newcastle upon Tyne, 146-75.

PAPAIOANNOU 2014

S. Papaioannou, *Terence's literary self-consciousness and the anxiety of Menander's influence*, in Ead. (ed.), *Terence and interpretation*, Newcastle upon Tyne, 95-118.

PARASKEVIOTIS 2013

G.C. Paraskeviotis, *Place and time of the rape scenes in Terence's comedy*, «AAntHung» LIII 47-59.

PETRIDES 2014

A.K. Petrides, *Menander, New Comedy and the visual*, Cambridge.

PHILIPPIDES 1995

K. Philippides, *Terence's Eunuchus: elements of the marriage ritual in the rape scene*, «Mnemosyne» XLVIII 272-84.

PIERCE 1997

K.F. Pierce, *The portrayal of rape in new comedy*, in S. Deacy – K.F. Pierce (eds.), *Rape in antiquity. Sexual violence in the Greek and Roman worlds*, London, 163-84.

PUCCI 2014

G. Pucci, *Immagine*, in M. Bettini – W.M. Short (a cura di), *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bologna, 353-76.

RAND 1932

E.K. Rand, *The art of Terence's Eunuchus*, «TAPhA» LXIII 54-72.

ROSA 1989

F. Rosa, *Appunti sulla presenza di Terenzio nell'opera di Sant'Agostino*, «QUCC» n.s. XXXIII 119-33.

SANDBACH 1978

F.H. Sandbach, *Donatus' use of the name Terentius and the end of Terence's Adelphoe*, «BICS» XXV 123-45.

SAN JUAN MANSO 2013

E. San Juan Manso, *Acerca de los orígenes del Commentum Monacense a Terencio*, «Euphrosyne» n.s. XLI 259-76.

SANTORE 1991

C. Santore, *Danaë: the Renaissance courtesan's alter ego*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» LIV 412-27.

SAYLOR 1975

Ch.F. Saylor, *The theme of planlessness in Terence's Eunuchus*, «TAPhA» CV 297-311.

SETTIS 1985

S. Settis, *Danae verso il 1495*, «I Tatti. Studies in the Italian Renaissance» I 207-37 e 287-307.

SKUTSCH 1967

O. Skutsch, *Notes on Ennian tragedy*, «HSPh» LXXI 125-42 (poi in Id., *Studia Enniana*, London 1968, 174-93).

SLATER 1999

N.W. Slater, *Humani nil a me alienum puto: the ethics of Terentian performance*, «SyllClass» X 1-21.

SMITH 1994

L.P. Smith, *Audience response to rape: Chaerea in Terence's Eunuchus*, «Helios» XXI 21-38.

THOMAS 1921

P. Thomas, *Observationes ad scriptores latinos*, «Mnemosyne» n.s. XLIX 1-75.

TROMARAS 1985

L. Tromaras, *Ibi inerat pictura haec* (*Terent. Eunuch. 584-589*), «Hellenika» XXXVI 268-77.

TROMARAS 1991

L. Tromaras (ed.), *P. Terentius Afer. Eunuchus*, Thessaloniki.

TROMARAS 1995

L. Tromaras (Hrsg.), *P. Terentius Afer. Eunuchus*, Berlin.

UMPFENBACH 1867

F. Umpfenbach, *Die Scholien des Codex Bezae zum Terentius*, «Hermes» II 337-402.