

S T U D I A P H I L O L O G I C A

13

NICOLA TERZAGHI

PROLEGOMENI
A TERENCEZIO

EDIZIONE ANASTATICA

“L'ERMA” di BRETSCHNEIDER - ROMA
1970

PREFAZIONE

Questo non è il libro, che ancora non è stato scritto, e che pur meriterebbe si scrivesse, su Terenzio. Per essere, almeno quanto possono essere le cose umane, definitivo, troppe cose gli mancano: mi preme di assicurare, che le ho lasciate da parte a ragion veduta, e che a bella posta non ho trattato le questioni di pura filologia e di critica filologica (sul testo, sui codici, sulla metrica, sui cantici, sui diverbi e via dicendo) le quali interessano l'ultimo grande poeta comico della latinità. Le pagine, che seguono, vorrebbero soltanto mettere il lettore in grado di rendersi conto dell'arte di Terenzio e dell'ambiente, in cui fiorì, e perciò sono intitolate Prolegomeni. Sotto questo punto di vista esse vogliono essere utilizzate e, dal lettore benevolo, giudicate.

N. T.

PROLEGOMENI

A TERENCE

LA COMMEDIA PALLIATA D O P O P L A U T O

1. - « Poichè Plauto colse la morte, la Commedia piange, la scena è deserta, ed il Riso, il Gioco, lo Scherzo, ed i ritmi innumerevoli tutti insieme han versato lacrime ». Questo epigramma, secondo Gellio che lo trae da Varrone (1), avrebbe composto Plauto per se stesso, in previsione della sua morte. E, data l'autorità di Varrone e quella delle fonti ufficiali, di cui poteva disporre ed a cui poteva attingere, nonchè la non grandissima distanza di tempo fra la morte di Plauto (184 a. C.) e la vita di Varrone stesso (nato nel 116 a. C.), molti lo hanno creduto e lo credono ancora autentico. Del che, penso, si può ragionevolmente dubitare, per una serie di considerazioni, le quali vanno esaminate nel loro complesso, se non si vuole, che il nostro giudizio sia tratto fuori della giusta via.

Anzitutto, l'epigramma sepolcrale di Plauto è riferito da Gellio insieme con quelli di Nevio (2) e di Pacuvio (3), anzi, come è naturale in base alla cronologia di questi autori, dopo quello di Nevio e prima di quello di Pacuvio. Data la successione di queste citazioni, vien fatto naturalmente di pensare, che tutti e tre gli epigrammi derivino dalla medesima fonte, e cioè dallo stesso primo libro *de poetis* di Varrone (4). Ma Gellio non dice affatto, che Varrone garantisse l'autenticità dell'epigramma plautino; si limita soltanto ad affermare che, personalmente, dubiterebbe della originalità di esso, se non lo avesse trovato in Varrone: *epigramma Plauti, quod dubitasset an Plauti foret, nisi a M. Varrone positum esset in libro de poetis primo*.

Di qui si ricava soltanto la notizia della citazione varroniana, non una garanzia di autenticità: niente è più possibile di un equivoco da parte di Gellio, il quale, vedendo riferito l'epigramma da Varrone e senza guardar pel sottile, lo ritenne originale di Plauto, così come era disposto a ritenere originali quelli di Nevio e di Pacuvio.

Ma il dubbio su questi ultimi è più che legittimo. Infatti, l'epigramma sepolcrale di Pacuvio è uno dei soliti, contenenti l'invito, a chi passa

(1) Gellio *NA* I 24.3, dal primo libro *de poetis* di Varrone. Cf. LEO, *Plautische Forschungen*² 70. Non credo giusta l'interpretazione, che ho visto anche recentemente accolta, secondo cui *numeri innumeri* varrebbe "ritmi senza leggi", quasi "ritmi aritmici". Plauto ha sempre avuto coscienza della sua metrica: e la avremmo meglio anche noi, se conoscessimo la musica dei cantici.

(2) I 24.2.

(3) I 24.4.

(4) SCHANZ - HOSIUS, *Geschichte der Römischen Litteratur* 563; cf. FUNAIOLI, *Grammaticorum Romanorum fragmenta* I 210 ss.

davanti alla tomba a soffermarsi ed a leggere: « qui son deposte le ossa del poeta Marco Pacuvio », non differendo da una quantità di epigrammi sepolcrali ellenistici e romani, che, formalmente, risalgono a quello per caduti alle Termopili, giunto a noi in tre redazioni diverse ma non troppo dissimili fra loro, e già fin da Erodoto attribuito a Simonide (1). Esso, redatto sull'esempio di modelli preesistenti, non ha nulla di personale, nulla da cui possiamo sentirci autorizzati a crederlo scritto da Pacuvio stesso, anziché da qualche erede o discendente, allorchè fu costruita la tomba del poeta. Quello di Nevio è più personale, tanto è vero che Gellio lo giudicava « pieno di superbia campana »: « Se agli immortali fosse lecito di piangere i mortali, le sante Muse piangerebbero il poeta Nevio. E così, poichè egli fu consegnato all'Orco, i Romani hanno dimenticato di parlare in latino » (2). Tuttavia esso ha un'aria di grande somiglianza, e direi quasi di famiglia, con un'espressione, che Quintiliano (3) afferma essere stata usata da Elio Stilone a proposito di Plauto. Secondo, dunque, Elio Stilone, « se le Muse avessero voluto parlar latino, si sarebbero espresse con la lingua di Plauto ». Questa opinione del filologo celebre, maestro ed amico di Varrone (4), il quale ne riconosceva e stimava la dottrina (5), così come la riconosceva Cicerone (6); questa opinione, dico, era riferita dal medesimo Varrone, e probabilmente in quel primo libro *de poetis*, onde abbiám veduto, che Gellio trasse l'epigramma plautino. I due epigrammi di Nevio e di Plauto e l'espressione ora citata e riferita da Quintiliano hanno uno spiccato carattere filologico: l'epigramma neviano ed il detto su Plauto consideravano in modo speciale l'abile uso della lingua fatto dai due poeti; l'epigramma plautino ricorda anche la grande varietà di metri o di ritmi usata nelle commedie. Questa considerazione ci porta facilmente a riconoscere in Elio Stilone la fonte, da cui attinse direttamente Varrone. Per Plauto la cosa è di per sè più che verosimile, chi pensi, che Elio Stilone si era occupato ex professo di lui e delle sue commedie in un *index*, nel quale si preoccupava soprattutto dell'autenticità di quest'ultime (7). Per Nevio e Pacuvio non abbiamo testimonianze dirette, di cui far tesoro. Ma che egli avesse studiato anche altri autori arcaici, oltre Plauto, risulta certissimo dal fatto, che senza dubbio egli dedicò la sua attenzione per lo meno anche ad Ennio, giacchè,

(1) DIEHL 92; cf. WILAMOWITZ, *Sappho und Simonides* 204¹.

(2) Se si ammette, come mi sembra probabile, che l'epigramma non sia di Nevio, si eliminano tutte le difficoltà, che sorgono dalla superbia dell'espressione (nè la superbia si potrebbe togliere, senza rendere incomprendibile il giudizio di Gellio), e non è affatto necessario di leggere *oblitae* (cioè le Muse) invece di *obliti* (cioè i Romani), secondo la proposta del BRACHMANN, *Philologische Wochenschrift* 1922 1126 ss. Del resto, già il RIBBECK, *Geschichte der Römischen Dichtung*, I 26, aveva pensato che quell'epigramma fosse di Varrone, composto da lui per esser messo sotto il ritratto di Nevio inserito nelle *Imagines*.

(3) X 1.99.

(4) Gellio XVI 8 2.

(5) Gellio I 18.2.

(6) *Brut.* 205.

(7) Gellio III 3. 1.

per attestazione di Gellio (1), egli voleva vedere ritratto il carattere morale del poeta in alcuni versi, nei quali era descritto un fedele amico del console Servilio Gemino. D'altra parte, Cicerone riconosce in Varrone uno scolaro di Elio e, nello stesso tempo, un continuatore ed amplificatore delle dottrine di lui, sicchè, anche per questa via, si è costretti a far derivare da Elio Stilone le notizie riferite da Varrone sui poeti arcaici, e, per conseguenza, anche quegli epigrammi, da cui abbiamo preso le mosse, ai quali penso si debba aggiungere altresì l'espressione riferita da Quintiliano, che ha tutta l'aria di essere ricavata da un altro epigramma, malamente sconciato e ridotto a prosa, per conservarne soltanto il senso generale.

Non è verosimile, che Nevio e Plauto, in epigrammi che avrebbero dovuto tramandare ai posteri la ragione, per cui credevano alla loro immortalità poetica, abbiano, ciascuno per proprio conto e pur concordemente, messo in rilievo lo stesso particolare, che avrebbe più legittimamente formato oggetto di critica filologica. Sembra, invece, che nei due epigrammi in questione si senta la mano ed il giudizio di un critico. E questi, al solito, non può essere se non Elio Stilone, il quale raccolse e fors'anche — come sarebbe sicuro, se si potesse provare, che il suo giudizio su Plauto, riferito da Quintiliano, fosse la riduzione di un epigramma — compose epigrammi riguardanti i poeti arcaici, di cui studiava la vita e le opere. Così si spiegherebbe da un lato, come egli abbia parlato di Ennio e del suo carattere, ed abbia tramandato l'epitafio di Pacuvio, servendosi di notizie attinte a più antiche fonti; dall'altro, come abbia espresso il suo giudizio su Nevio e Plauto in epigrammi, che, raccolti e ripetuti da Varrone, poterono poi, per un equivoco facilmente comprensibile (2), essere attribuiti alla penna dei due antichi poeti.

Ma, se pur mi sembra difficile credere che Plauto abbia scritto da sè

(1) XII 4. 1 = v. 234 ss. VAHLEN², 271 ss. VALMAGGI. Si noti, che anche per questo passo Gellio attinse probabilmente a Varrone, come fa pensare la frase introduttiva della citazione: *Aelium Stilonem dicere solitum ferunt*. Il *ferunt* andrà proprio, credo, messo a conto di Varrone.

(2) È un equivoco in cui cadde anche Cicerone (*Tusc.* I 34) rispetto ad uno dei due epigrammi enniani: *aspicite, o cives* eqs. Mi pare indubbio, che esso sia stato scritto soltanto quando ad Ennio fu dedicato un busto od una statua, e che perciò non possa in nessun modo essere di lui. Quanto alla fonte, da cui Cicerone derivò questo epigramma e l'altro *nemo me lacrumis* eqs., può ben essere il medesimo Elio Stilone, di cui anche Cicerone era stato scolaro (*Brut.* 207). Ma con ciò non intendo dire, che Elio avesse composto ambedue gli epigrammi enniani, il secondo dei quali sembra davvero autentico, specie se si mette a confronto con Orazio, *carm.* II 20. — Bisognerà anche aggiungere (LEO, *Geschichte der Röm. Litt.*, 438) che gli epigrammi di Nevio e di Plauto, col pianto rispettivamente delle Muse e della Commedia, hanno sapore di scienza filologica, e ricordano analoghi componimenti ellenistici con la frase Μούσαι δ'ἄκλυόσαντες (*Anth. Pal.* VII 412). Anche ciò toglie verosimiglianza alla loro autenticità.

e per sé l'epigramma, da cui siamo partiti, non per questo è da negare la sua grande importanza, come riflesso di uno stato d'animo diffuso dopo la morte del poeta. Le due frasi « la commedia piange » e « la scena è deserta » ci fanno sentire la considerazione goduta da Plauto e l'opinione, che nessuno potesse raggiungerne il brio, la vivacità, la festevolezza. I vecchi Romani, anche negli ultimi tempi della repubblica — e tra essi era Cicerone (1) — vedevano in Plauto il più grande comico latino. Solo più tardi, mutatosi il gusto soprattutto per l'influsso della letteratura ellenistica, Orazio non farà alcuna stima di lui, e fra Plauto e Terenzio preferirà quest'ultimo, più vicino senza dubbio alla sua finezza, anche se più lontano dalla freschezza della immediata comunione col pubblico frequentatore dei teatri.

2. - Eppure, la trasformazione della commedia si preparava già durante la vita di Plauto. Non dal punto di vista della forma esteriore, che Plauto stesso aveva ereditato, sì da non cambiar nulla di fondamentale nello schema seguito da Nevio e forse anche da Livio Andronico, i quali, del resto, si erano attenuti, all'ingrosso, alle forme della nuova commedia attica. E si capisce, che, in sostanza, le commedie latine sono riproduzioni — non « traduzioni », di commedie greche. Così certamente anche prima di Plauto, in conformità della tecnica greca, la quale si era adattata alla trasformazione già preparata da Euripide, la commedia si apriva con un prologo, in cui era esposto l'antefatto e si tracciavano le linee generali dell'azione. Di tali prologhi abbiamo, prima di Plauto, almeno un esempio sicuro nei primi due frammenti dell'*Acontizomenos* di Nevio. Come indica il titolo, riprodotto semplicemente dal greco, senza nemmeno che il poeta si desse la pena di tradurlo in latino, come fece Plauto, il personaggio principale doveva essere od apparire ferito da una freccia o da un giavellotto. Ebbene, un frammento conservatoci da Carisio (v. 2 s. R.) (2) suona precisamente così: « Falsamente si dice, che il figlio di costui abbia ucciso l'altro gemello ». Dunque, sulla scena apparivano due gemelli, ed uno di essi era accusato a torto di avere ucciso l'altro, che, probabilmente, era sparito dando origine alla voce della sua morte ed al sospetto della sua uccisione, oppure si era fatto uccidere per burla, per districarsi da chi sa quale intrigo amoroso. Questo frammento doveva appartenere ad un prologo simile a quelli di Plauto. Ma, come Plauto talvolta esprimeva nei suoi prologhi qualche giudizio sulla commedia greca da lui ridotta pel teatro di Roma (ad es. nell'*Asinaria*, v. 13 s.), così Nevio nel prologo dello stesso *Acontizomenos* si

(1) È curioso notare, che fra gli altri elogi fatti da Cicerone a Plauto, c'è quello della purezza e della primitiva semplicità del linguaggio, elogio in cui a Plauto stesso è accomunato Nevio, *de or.* III 45. Che ci sia anche qui un influsso della scuola di Elio Stilone?

(2) Cito i frammenti sempre dalla terza edizione del RIBECK, *comitorum Romanorum fragmenta*, Lipsia 1898.

esprimeva a proposito del suo modello: « la commedia intitolata *Aconizomes* è particolarmente bella » (v. 1 R.) (1).

Come il principio, così la fine. Anche il *plaudite*, con cui vediamo chiudersi le commedie, doveva essere tradizionale, o che fosse pronunziato dal capocomico o dall'ultimo attore rimasto in iscena, o che fosse cantato da tutta la compagnia. Quintiliano (2) parla in genere di tragedie e commedie antiche, tutte finite col rituale invito ad applaudire (*plodite*), e *plaudite*, in corrispondenza a forme della commedia nuova (3), troviamo anche alla fine di una commedia, della quale ignoriamo il titolo e l'autore (4).

Nè c'è da aspettarsi alcuna innovazione rispetto alla divisione in iscene da Livio Andronico a Plauto ed ai loro successori, chè essa procede naturalmente dall'azione drammatica. Ma una vera novità sembra, per la commedia romana, la polimetria dei cantici, di cui Plauto ci dà numerosissimi esempi. Essa deriva, come vide il Leo (5), almeno in parte certamente dalla lirica ellenistica, e prosegue, fino all'eccesso, la tecnica di certe forme operettistiche alessandrine, che trovava la sua radice in Euripide e nella metrica libera del ditrambo e del *nomos* più recente, quale lo conosciamo dai *Persiani* di Timoteo. Tuttavia, ancor prima di Plauto, la medesima polimetria, evidentemente per influsso della tragedia euripidea, si trovava già nella produzione dei tragici latini, Livio Andronico e Nevio. Però non bisogna pensare, come si è pur sostenuto (6), che soltanto da questi Plauto abbia derivato la polimetria, certamente rispecchiata anche nel canto e nell'accompagnamento musicale, dei suoi *cantica*. La verità sta, mi sembra, nel mezzo: Plauto discende dalla ilarodia e dalla magodia alessandrina, ma non avrebbe osato modificare così profondamente la forma delle commedie greche, se non avesse trovato avanti a sè l'esempio di Livio Andronico e di Nevio, s'intende almeno delle loro tragedie, perchè della loro tecnica nelle commedie conosciamo troppo poco (7). Così Plauto poté riattaccarsi

(1) Sui vv. 72-75 R., appartenenti al prologo della *Tarentilla*, torneremo più oltre.

(2) VI 1. 52.

(3) ἐπιπροθήσαστε, Menandro fr. 887 K.; ὁὐτε κρότον καὶ πάντες βυεῖς μετὰ χαρᾶς κτυπήσαστε, adesp: 771 K.

(4) inc. v. 105 R.

(5) In *Plautinische Cantica* (Abhandlungen der kngl. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen, NF I 7) e poi nella *Gesch. der Röm. Litt.* 123 ss.

(6) FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus* 329 ss; ma cf. USSANI, Riv. di Fil. class. 1924. 540 ss.

(7) Non si è fatta abbastanza attenzione ad un passo importante di Mario Vit-
torino, *Gramm. Lat.* VI 79 K: *membra (versuum) pro clausulis poni possunt, et solent in canticis magis quam deverbis, quae ex trimetro magis subsistunt, collocari, et praecipue apud Plautum et Naevium et Afranium.* Se non erro, di qui si vede come la tecnica dei cantici sia eguale da prima di Plauto a dopo Plauto, nella togata. Terenzio fa eccezione, e non è nemmeno nominato.

anche al vivo esempio della commedia antica di Aristofane, che, sebbene fosse più congeniale allo spirito di lui, non poteva essere riprodotta tale e quale a Roma, giacchè nessuno l'avrebbe capita nè gustata. Data la società romana ai tempi di Plauto, era una necessità attenersi ai modelli della commedia nuova; ma il poeta trovò il modo di aderire alla commedia antica formalmente coi cantici e sostanzialmente con le allusioni a cose e persone del suo tempo, col rivolgersi al pubblico, con lo spirito mordace e pungente. Di modo che su Plauto influirono in misura quasi eguale l'operetta alessandrina, la tecnica tragica e la libertà di canto e musica propria di Aristofane.

Certo è, che la polimetria fu usata anche da Cecilio, giacchè apparisce nei frammenti della sua *Collana*, mentre se ne servi più di rado Terenzio. Però essa non morì: cantici si trovavano sicuramente nell'*Atellana* (1) e vi durarono a lungo. Ne abbiamo un esempio tardo e notevole in quello, del quale fa parole Suetonio nella sua vita di Nerone (2), dove un attore alludeva alla morte di Claudio e di Agrippina, e, rivolgendosi al Senato ed indicando Nerone, concludeva: «l'Orco vi trascina!» (3). Nè è improbabile, che parti cantate esistessero anche nella commedia togata, che, come vedremo, anche per altri particolari non si allontanò dalla palliata.

Nulla, o quasi nulla, possiamo invece dire della divisione delle commedie in atti. Sembra sicuro, che Plauto non la conoscesse, o, per lo meno, che ne avesse soltanto una vaga idea: certo, nelle sue commedie è difficilissimo riconoscere gli atti, e si possono sovente tentare le divisioni più disparate. Per Terenzio le cose vanno un po' meglio, sebbene già gli antichi trovassero difficile distinguere i cinque atti (4), che Orazio doveva più tardi richiedere in ogni opera drammatica (5). Questa è la ragione, per cui, mentre Varrone aveva notato (6), che gli atti possono avere le più diverse dimensioni, nella tradizione grammaticale si era convenuto piuttosto di dare alle commedie una divisione generica, ricavata dallo svolgimento dell'azione. E si erano riconosciute quattro parti fondamentali (7): il prologo, la protasi, l'epitarsi, la catastrofe, corri-

(1) Cf *Atellan. inc. fr. III R.* (Suet. *Galba* 13) e Cic. *pro Sest.* 118. (2) 398

(3) *Atell. inc. fr. R.: Orcus vobis ducit pedes*, dove ci può essere anche una recondita allusione alle votazioni in Senato, quasi a dire, che i senatori *ibant in pedes* (cioè votavano secondo il suo volere) di Nerone. Ad ogni modo, c'è sicuramente allusione a personaggi e fatti contemporanei: particolarità su cui torneremo fra breve.

(4) Donat. *praef. Andr.* I p. 38. 13 s. WESSNER; Evanzio, *de comoedia*, III 1, I p. 18 W. Anche le parole del secondo prologo dell'*Hecyra* v. 31 (*primo actu placeo*) alludono soltanto al principio della commedia, e non si riferiscono a un vero e proprio atto nel senso scenico di questa parola. Così *Adelphoe* 9, in *prima fabula*.

(5) *A. p.* 189.

(6) Presso Donato, *ad Hec. praef.* III 6, II p. 192 W., cf. FUNAIOLI, *gramm. rom. fr.* p. 323.

(7) *Euanth.* IV 5, I p. 22 W.; *Excerpta de comoedia* VII 1, I p. 27 W.

spondenti alla prefazione, precedente alla vera e propria commedia; al primo atto, che prepara lo svolgimento e tien sospesa l'attenzione dello spettatore; al nodo ed allo scioglimento (1). Ad ogni modo, non possiamo dir nulla di preciso a riguardo della commedia fra Plauto e Terenzio: di alcuni autori conosciamo troppo poco, per formarci un giudizio qualsiasi, e di Cecilio, che possiamo apprezzar meglio, mancano gli elementi, per vedere se facesse o no diversamente da Plauto.

Concludendo, adunque, la nostra ignoranza sulla evoluzione della commedia romana fra Plauto e Terenzio è assoluta, almeno per ciò, che riguarda la forma esteriore. Ma, se teniamo presente, che le uniche differenze sostanziali nella tecnica esterna dei due commediografi sono da un lato la diminuzione notevolissima della polimetria e quindi delle « arie » in Terenzio rispetto a Plauto — mentre Cecilio ne fece pure un certo uso; e dall'altro la costruzione dei prologhi, poichè presso Terenzio (lasciando da parte il prologo polemico di cui ci occuperemo in seguito), fanno parte integrante della commedia, ed in quattro casi su sei (2) sono costituiti da un dialogo (3); se, dicevo, teniamo presente tutto ciò, potremo facilmente ammettere, che, come la commedia di Terenzio non si presenta in aspetto troppo diverso da quella di Plauto, così, nel periodo fra la morte di questo ed il primo prodursi di quello, la commedia in genere non abbia subito profonde modificazioni.

3. - Naturalmente, per lo stato di frammentarietà, in cui conosciamo i comici latini fra Plauto e Terenzio e dopo quest'ultimo, pochissimo possiamo dire anche intorno alla evoluzione interna della commedia romana. E pure ci sono giunti alcuni indizi importantissimi, sui quali possiamo fare utili rilievi, non foss'altro per dimostrare, che, per es., tra Plauto e Cecilio non correvano differenze maggiori di quelle, che possiamo intuire fra Nevio e Plauto. I frammenti a noi pervenuti non permettono un esame largo ed approfondito quanto vorremmo; ma sono però sufficienti per mostrarci come, fin dalle sue origini, la commedia romana seguisse una linea costante, la quale culminò nell'opera di Plauto, da cui Cecilio si allontanò soltanto in parte, per battere la via proseguita poi da Terenzio con maggiore consapevolezza e precisione.

Infatti, tanto per rimanere sul terreno sicuro, su cui ci permettono di stare i frammenti di indubbia interpretazione, su per giù lo stesso carattere dovevano avere i prologhi di Nevio, di Plauto, di Cecilio. Per quelli

(1) Per tutta la questione degli atti in relazione con l'opera critica degli antichi cf. MICHAUT, *Hist. de la com. Romaine* I (Paris 1912) p. 192 s.; LEGRAND, *Daos* 464 ss. La divisione in atti quale è data nei nostri codici di Plauto e Terenzio è tarda e posteriore ai poeti e probabilmente fu introdotta nei codici congetturalmente e per aderire al principio stabilito da Orazio, cf. HAVET, *Rev de Phil.* 1916, 5 ss.

(2) *Andria*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus*, *Hecyra*.

(3) Nel *Phormio* e negli *Adelphoe* da un monologo, che tuttavia prepara il dialogo seguente.

di Nevio abbiamo detto qualche cosa poche pagine innanzi. Possiamo aggiungere ora una osservazione, suggerita da un altro luogo neviano: tre versi della « Ragazza di Taranto » (*Tarentilla*) suonano press'a poco così: « ciò che in teatro con i miei applausi io dimostrai, che nessun re oserebbe di cancellarlo. Quanto qui (cioè da questa parte: cioè, forse, « da parte mia ») la schiavitù supera codesta libertà! »:

*Quae ego in theatro hic meis probavi plausibus,
ea non audere quemquam regem rumpere:
quanto libertatem hanc hic superat servitus!*

(v. 72-74 R.)

Confessiamo, che questo testo è poco chiaro, e che perciò la traduzione non può essere se non approssimativa (1). Ma la menzione del teatro, e quell'accenno alla libertà, che si adatta a quanto sappiamo della vita e del carattere del poeta, ribelle ad ogni imposizione e capace di colpire uomini e cose, che non gli andassero a genio, fanno capire, che quelle parole non dovevano esser messe in bocca ad un personaggio qualsiasi. Sembra che la *servitus* alluda alla costrizione a lui fatta ed alle minacce rivoltegli per la sua spregiudicatezza di lingua e di giudizio, e sia quindi opposta alla potestà che altri, molto più altolocati di lui (2), avevano di tentare di farlo tacere. Se, dunque, intendo bene il frammento, esso è uno sfogo personale di Nevio, e, come tale, doveva trovarsi in un prologo. Non avremmo quindi un giudizio di critica letteraria simile a quello dell'*Acontizomenos*, ma una polemica, capace di aprir la via a comprendere i prologhi polemici di Terenzio. E. quel che più preme in questo momento, avremmo un'allusione a cose e persone contemporanee del poeta, così come un'altra è forse nell'*Agitatoria* (3), e come altre indubbiamente si ricavano dalla *Tunicularia* e da una commedia di cui ignoriamo il titolo.

Nella prima (v. 99-102) era preso di mira un certo Feodoto, greco

(1) Oscuro è l'*hic* del 3° verso, che il Ribbeck propose di correggere in *haec*, rendendo più agevole la costruzione grammaticale, ma senza rischiarare il senso generale del frammento. Neanche l'*audere* del secondo verso è chiaro. Lo interpreto come se dipendesse da *probavi*, ammettendo una prolessi della proposizione relativa, comune nell'uso di tutti i poeti comici, così come era (ed è tuttora) comune nella lingua parlata. Ma può essere, che manchi il verbo reggente dell'infinito; ed allora la traduzione dovrebbe cambiare.

(2) Intendo *regem* nel senso di « potente », come l'usa, ad es., Orazio.

(3) v. 9 s.: « Ho sempre stimato di più e tenuto in maggior conto la libertà che il denaro ». Questo fr. è simile al v. 113 (da commedia di cui ignoriamo il titolo): « parleremo con libera lingua nelle feste Liberali », dove forse si allude anche a specifiche circostanze romane, sebbene *Liberalia* possa anche non accennare a queste feste di Roma, ma essere semplicemente traduzione di *ἑορταί* (*Fest. Paul.* p. 103 L.).

(come indica il nome) e pittore da dozzina, il quale, per dare ad intendere di dipingere un'opera straordinaria, si era reso invisibile circondandosi di stuoie da ogni parte, e, così rinchiuso, dipingeva dei Lari saltellanti servendosi per pennello della coda di un bue. Tale allusione fu certo suggerita al poeta da un personaggio reale, e non derivava dall'originale greco ridotto da Nevio per le scene di Roma (1): ne fanno fede sicura la menzione dei *Lares ludentes* e quella delle feste *Compitalia*, durante le quali Teodoto eseguiva quei suoi capolavori. Altrettanto chiaro è l'altro frammento (v. 108-110), dove è ferocemente attaccato Scipione il Maggiore a causa di una sua gaia avventura giovanile. Nè altre allusioni a cose specificamente romane mancavano nelle commedie di Nevio (2). Al v. 107 si parla del dittatore, che, salito sul cocchio, vien trasportato fino alle sbarre, onde nel circo partivano i cavalli, che prendevan parte alla corsa. In un fr. dell' « Indovino » (*Ariolus*) (v. 21-24) si fa menzione di certi ospiti di Preneste e di Lanuvio, che avrebbero dovuto essere accolti ciascuno col cibo speciale del suo paese. Tutto ciò, evidentemente, non poteva trovarsi negli originali greci, ma doveva rispondere a libera invenzione del poeta, seguito poi senza risparmio su questa via da Plauto, che non rifuggi mai dalle allusioni a quanto di contemporaneo poteva allettare e divertire il pubblico. Anzi, appunto per esse, meritò la taccia di oscurità, rilevata apertamente nelle parole di Evanzio (3): « Terenzio non fa allusioni recondite o tali da essere spiegate con l'aiuto della storia, ciò che capita spesso a Plauto, il quale perciò appunto in molti luoghi apparisce oscuro ».

E tuttavia si capisce, come volentieri i poeti facessero accenno a cose, per cui l'interesse pubblico poteva risvegliarsi immediato. In questo senso, la commedia latina torna volentieri a Plauto, e lo fa tanto più apertamente e più vivacemente, quanto più, allontanandosi dalla riproduzione di cose greche, si attiene ad argomenti nazionali e paesani. La commedia togata ed il mimo abbondavano di richiami alla vita attuale; è chiaro, che per essi la cosa era più facile e più tentatrice che non per i poeti, i quali dovevano introdurre gli accenni alla realtà presente in un testo greco, che non aveva nulla da fare con essa. Il poeta, che metteva sulla scena personaggi romani e cose romane, era naturalmente tratto a fare confronti ed allusioni a ciò, che fuor delle scene si agitava e vi-

(1) Invece deriva certamente da originale greco l'accenno a Zeusi nel fr. inc. IV Ribb. p. 133 (da Festo p. 228: « o che finirà una volta di ridere? A meno che non voglia diventare il pittore, che morì di riso! »).

(2) Credo anch'io, con molti altri (cf. Schanz-Hosius p. 52), che il fr. citato da Cicerone, *de sen.* 20 (Ribbeck, *Tr. Rom. fr.* p. 322), dove si biasimano i giovani inesperti, da cui la repubblica è trascinata a rovina, appartengano ad una commedia e non ad una satira, come altri ritenne, seguendo una incertissima congettura del Bæhrens. Ma, purtroppo, non si può precisare nulla di più.

(3) III 6, I p. 20 W.

veva, ed il pubblico accoglieva tutto ciò con particolar favore: l'osservazione fu già fatta da Cicerone (1), parlando della rappresentazione del *Simulans* di Afranio nel 57 a. C. Oggi non è sempre facile per noi rintracciare quegli accenni e quelle allusioni, che potevano esser chiare e vivere soltanto nel momento e nell'ambiente, in cui si presentarono alla mente del poeta. Ma alcuni son chiari anche per noi, come quello del *Vopiscus* del medesimo Afranio (v. 360-2 R): «bisogna che io risalga all'antichità: i vostri antenati furono troppo poco desiderosi di aver figli», dove si colpisce la scarsa prolificità dei Romani (2).

Naturalmente, anche più frequenti e chiare dovevano essere queste allusioni nelle Atellane e nei Mimi. L'*Auctoratus* di Pomponio metteva in ridicolo senza complimenti personaggi, che dovevano esser notissimi in Roma (fr. I R.): «io non sono nè di Memmio, nè di Cassio, nè di Munazio Ebria»; il *Paedium* di Novio trattava male, se è giusta una correzione proposta dal Buecheler, un certo Tito (fr. I R.): «nè mai il teatro vide nella tragedia quel così brutto muso di Tito»; un frammento di Mummio (II R.) ed uno di Novio (v. 104 R.) si riferivano all'istituzione ed alla durata delle feste Saturnali, e, si capisce, alla libertà sfrenata a cui esse davano luogo. Dell'insolenza lanciata contro Nerone, e ricordata da Suetonio, abbiamo già parlato di sopra.

I Mimi ci hanno conservato un numero anche maggiore di questi tratti, per noi interessantissimi, perchè, con un procedimento frequente in Plauto, meno frequente, anzi molto raro, in Terenzio, essi rompevano bruscamente l'illusione scenica. Quando Decimo Laberio gridava (fr. inc. II R.): «su, o Quiriti, abbiám perduto la libertà!» e (fr. inc. III R.) «molti deve temere colui, che molti temono», tutti gli spettatori capivano l'allusione a Cesare, a cui Laberio aveva indirizzato il celebre prologo, dove parlava delle sue tristi condizioni, nel momento nel quale era stato costretto a salir la scena per concorrere con Publilio Siro, vittorioso per poco, giacchè (fr. inc. IV R.) «non tutti possono esser sempre primi. Quando si è giunti al sommo della celebrità, ci si rimane a stento, e si cade più presto di un baleno. Son caduto io, cadrà chi mi segue:

(1) *Pro Sest.* 118: *et quoniam facta mentio est ludorum, ne illud quidem praetermittam, in magna varietate sententiarum numquam ullum fuisse locum, in quo aliquid a poeta cadere in tempus nostrum videretur, quod aut populum universum fugeret, aut non exprimeret ipse actor.* Quindi, anche gli attori, se capitava loro il destro, prendevano a volo l'occasione di alludere a cose del loro tempo, che il pubblico capiva e gustava senz'altro. Si pensi ai *couplets* improvvisati di certe operette ancora abbastanza moderne.

(2) Mi pare assai dubbio, che questo fr. appartenga ad un prologo (Lso, *Gesch. d. Röm. Lit.* 381). — Forse c'è un'allusione a qualche fatto contemporaneo anche nel fr. VIII R. del *Repudiatus*, citato malamente da Festo, p. 452 L. *sexagenarios de ponte... vanam autem opinionem de ponte Tiberino confirmavit Afranius in Repudiato.*

lo dicono tutti » (1). Cesare era bersaglio delle frecce di Decimo Laberio: è probabile, che questi lo prendesse di mira nel fr. I del « Cestello » (*Cophinus*): « quando spogliò le province, < portò via > le colonne monolite e le vasche delle terme»; certamente si riferiva a lui nel fr. II della « Necromanzia » (*Necromantia*) « due mogli? per Ercole, che questo è un grosso affare, disse il sensale: aveva visto sei edili!». Cesare, come è noto (2), aveva nominato sei edili nel 44 a. C.

Da Cicerone (3) in poi abbiamo la certezza che i Mimi si impadronivano volentieri delle « notizie del giorno » e ne facevano oggetto di riso per il pubblico; ce lo assicura Seneca (4), e ce lo attestano pure testimonianze assai più tarde (5). Anche l'aneddoto riferito ad Accio e Lucilio offesi da un mimo, che recitava sulla scena (6), se pure è inventato a scopo didattico, dimostra come i Mimi non si astenessero davvero dal prendere di mira le persone in vista, ed è un'altra prova della continuità, che, sotto questo rispetto, regna in tutta la produzione comica di ogni genere dalle origini fino agli ultimi tempi della letteratura latina.

4 - Evanzio ci parla anche di un'altra particolarità comune a Terenzio ed ai precedenti poeti comici romani, ed ignota ai Greci (7): « I Greci non hanno prologhi simili ai nostri (cioè a quelli di Terenzio), mentre li hanno i Latini » (8). Ora, se noi esaminiamo i prologhi plautini, vediamo, che il solo prologo della *Casiná*, certamente composto, almeno in parte, dopo Plauto, è analogo a quelli personali, polemici e letterari di Terenzio. D'altra parte, Evanzio non può alludere ai prologhi

(1) Tutta la narrazione del contrasto fra Decimo Laberio e Publio Siro è riferita da Macrobio II 7. Cf. il mio articolo *Laberio* in « Enciclopedia Italiana ».

(2) Dion. XLIII 51.3. (3) *ad fam.* VI 11.2 (4) *de brev. vitae* 12.8.

(5) Giulio Capitolino, *vita Antonini* 8, dove si parla delle allusioni fatte dal mimografo Marullo, e 29, dove si riferisce il tiro birbone di un altro mimografo, il quale accennò a Tertullo, amante della imperatrice, ripetendo tre volte il nome *Tullus*. Un altro poeta, riprendendo il senso del fr. inc. III di Laberio (per cui v. sopra), disse all'imperatore Massimino: « chi non può essere ucciso da uno solo, è ucciso da molti. L'elefante è grande, e si può uccidere; il leone è forte, e si può uccidere; la tigre è forte, e si può uccidere. Guardati dai molti, se non temi i singoli » (*Jul. Capitol., de Maximinis duobus* 9). Così Vopisco (*vita Aureliani* 42) riporta il detto di un attore mimico del tempo di Claudio: « i buoni principi si possono descrivere e dipingere dentro un solo anello ».

(6) *Rhet. ad Her.* I 14.24, II 13.19.

(7) III 2, I p. 18 W.

(8) Ciò esclude l'esistenza di prologhi di carattere polemico nella commedia greca, e quindi la possibilità di farli derivare dalla parabasi della commedia antica con la mediazione della nuova (LEGRAND, *Daos* 517). Probabilmente i prologhi polemici romani, del tipo usato da Terenzio, nacquero unicamente da una necessità di difesa sentita dai poeti e, per combinazione non strana, corrispondente a quella, che ispirò certe parabasi aristofanee.

pronunziati da un apposito personaggio (il *prologus* vero e proprio, non estraneo all'arte di Plauto, ma proprio soprattutto di Terenzio, che lo presenta giovane e facilmente riconoscibile (1) al suo aspetto esteriore) o da una divinità, che ne tiene le veci. Ambedue queste forme risalgono ai Greci, e rappresentano una evoluzione della tecnica euripidea, come la possiamo veder continuata da Menandro nell'*Eroe*, nella *Fanciulla tosata* o nel Papiro della Società Italiana 126.

Come essi erano nella palliata, così si trovavano anche nella togata. Priapo raccontava l'antefatto in una commedia di Afranio (v. 402 R.), Sapienza nella *Sella* (v. 299 s. R.), Remeligo (2) nel *Proditus* (v. 277 R.), tutte figure simili ad Auxilium, Luxuria, Inopia, Arcturus, Lar, Fides di Plauto. Altri due prologhi dello stesso poeta hanno carattere espositivo, e niente vieta di pensarli pronunziati da una divinità: quelli del « Figliastro » (*Privignus*, v. 245-7 R.): « La donna, presa l'occasione, gli vola al collo, piange, prega; viene incontro il piccolo nipotino, la nipote balbetta singhiozzando dal letto » (3), e delle « Zie » (*Marteterae*, v. 207-9): « poichè vide (la madre) d'essere in quel punto (cioè di morte), affida le sue figliette alle sorelle » (4). Ma, comunque sia di ciò, è interessante invece notare, come la divinità pronunziasse prologhi anche dell'*Atellana*. I due versi dell'*Agamemno suppositus* di Pomponio (4 s.): « nessuno si meravigli, se ho tonato così forte, che, se qualcuno dormiva, si è svegliato », erano certamente detti in un prologo da Giove, che forse riprendeva, anche più burlescamente, un motivo non estraneo a Plauto (5).

Se sotto questo punto di vista la commedia romana in tutte le sue forme ed in tutti i suoi aspetti non ha nulla di diverso e si mantiene sempre eguale, certamente però Evanzio non si riferisce ad esso, poichè, alle parole citate di sopra, aggiunge subito: « Terenzio non ha, mentre le hanno gli altri latini, divinità che, apparendo da una macchina, raccontino i prologhi, secondo l'uso dei Greci ». Ma non può nemmeno riferirsi ai prologhi espositivi, a cui accenna esplicitamente nel seguito:

(1) Cf. *Heautont.* 11, *Hec.* 9. Si veda anche il *Prologus* del *Poenulus*, il quale, al v. 126, dice di andare a travestirsi, cioè ad assumere l'abito del personaggio, che dovrà rappresentare nella commedia, spogliandosi dell'*ornatus prologi*.

(2) Anche i v. 274 s. erano pronunziati da Remeligo: « ho stabilito di non tacer più: ho sentito, che anche Amicle andò in rovina a causa del silenzio ». Per l'interpretazione, cf. Schol. Veron. Verg. *Aen* X 564.

(3) Però è anche possibile che questo frammento di narrazione si trovasse fuori del prologo, a cui vorrei tuttavia ascrivere anche il v. 240: « privo di portamento virile, adottò... ».

(4) Vedremo in seguito, come Afranio avesse anche per lo meno un prologo contenente polemica letteraria, quello dei *Compitalia*, dove parla di Terenzio.

(5) *Merc.* 160 dove Acantione dice a Carino: « temi di svegliar gli spettatori, che dormono? ». Non è affatto impossibile, che il Giove di Pomponio scherzasse sul possibile sonno, da cui erano presi gli spettatori.

« perciò raramente gli altri hanno personaggi aggiunti nella prima scena (che è quella del vero prologo terenziano), ossia estranei all'argomento (1), mentre se ne serve spesso Terenzio (2), perchè più chiaro risulti l'argomento stesso con la loro introduzione sulle scene ». Quindi, esclusa ogni altra possibilità, riman solo quella di ammettere che Evanzio si riferisca a prologhi polemici esistenti anche nei predecessori di Terenzio, o, se non proprio polemici, capaci di esser considerati come tali. Ma può essere, che pensi, ad es., ai brevi giudizi dei *Menaechmi*, dove al v. 12 si fa una burla sul luogo dell'azione con allusione ai vari dialetti greci, o dell'*Anfitrione*, dove Mercurio parla di tragedia e di tragicommedia, o della *Cistellaria* (v. 13, « questa commedia è spiritosa e scherzosa »), o della *Casina*, che Evanzio non poteva pensare avesse un prologo rifatto? Mi sembra molto difficile (3). Dopo quello, che si è detto poco fa, vien piuttosto fatto di pensare, ad es., a Nevio, ed a prologhi come quelli dell'*Acontizomenos* e della *Tarentilla*, di cui abbiamo discorso più sopra.

Disgraziatamente, i pochi resti comici, che, oltre Plauto e Terenzio, si sono salvati fino a noi, non ci dicono quasi nulla su questo punto, e, se non fosse il prologo dei *Compitalia* di Afranio, su cui torneremo, non avremmo un'idea di prologhi polemici alla guisa dei terenziani. Invece, e si capisce, non mancavano i prologhi narrativi, di cui abbiamo notizie sicure. Certamente ne aveva scritti Cecilio: nel *Davos* (v. 26) si parlava di una fanciulla sedotta, che « a lui (cioè al seduttore) genera un figlio ed a sè vergogna »; negli *Imbrii* (v. 94 s.) era narrato un argomento analogo: « ora le ingrossa l'utero, e la cosa non può celarsi ». Si trattava di un intreccio, di cui Cecilio si era servito più volte, perchè lo ritroviamo in frammenti della « Collana » (*Plocium*, v. 166 e 167, forse tratti dal prologo) e della « Balia » (*Titthe*, v. 224), come se ne servivano altri poeti (4), e che Cecilio esponeva, alla stessa guisa, che un'esposizione analoga era nella togata (5), e, per quanto riguarda la palliata, anche nel suo ultimo poeta, cioè in Turpilio, a giudicare dai vv. 133-135 della sua *Lindia*: « tre anni fa un mezzano mise qui il suo maledetto domicilio ».

Ma di prologhi polemici, nulla. Eppure il discorso, messo in bocca

(1) Cf. Donat. *praef. Andr.* I 8, I p. 36 W., dove definisce il *πρωτακτικόν πρόσωπον*: « persona protatica è quella, che, introdotta una volta a principio della commedia, non compare in altre sue parti ».

(2) Nell'*Andria*, nel *Punitor di se stesso*, nell'*Eunuco* e nella *Suocera*.

(3) Non vedo come si possa trovare polemica letteraria nei miserevoli frammenti della *Vidularia* (LEGRAND, *Daos* 516).

(4) Cf. il fr. inc. II (p. 132 R.): « ieri sera Simone venne a Megara da Atene; quando giunse a Megara, tese insidie ad una fanciulla (o « alla fanciulla »); dopo averle teso insidie, le usò violenza ».

(5) Alludo particolarmente alle *Zie* di Afranio v. 207-209, su cui ho già discorso poco sopra.

da Terenzio ad Ambivio Turpione, quando gli fa pronunciare il prologo della *Suocera*, ci fa capire chiaramente, che Cecilio dovette difendersi e difendere i suoi principi artistici diversi da quelli di Plauto: né pote far ciò altrove, che nei prologhi (1), al cui esempio, dunque dovette ispirarsi Terenzio.

5 - Cecilio, seguendo la strada battuta da Plauto, si era però allontanato da lui, cercando di condurre la commedia latina ad una più aderente imitazione dei testi greci. Quei caratteri, che abbiám visto di sopra essere comuni a Nevio ed a Plauto, in Cecilio non si trovano più. Presso di lui, mentre sono certamente rare le rotture dell'illusione scenica (2), mancavano le allusioni personali, mancavano gli accenni a casi ed a cose di Roma, mancavano soprattutto, come mancheranno poi quasi completamente a Terenzio, le allocuzioni al pubblico, di cui si ha un solo esempio probabile (v. 243 s.): « come oggi, davanti a tutti gli stupidi vecchi da commedia, mi hai tormentato e burlato in pieno », se pure *comici* non significa soltanto sciocchi e creduloni, come farebbe credere Cicerone, che cita il passo (3). Quando Nevio diceva, che per lui la libertà valeva più del denaro, o metteva in canzonatura Scipione, o parlava di quel disgraziato Teodoto pittore, egli si rivolgeva agli spettatori, entrava in comunione con loro, ne suscitava il riso, e si procurava facilmente il loro applauso. Terenzio ha rarissimi luoghi diretti al pubblico, come nota Evanzio, che però esagera (4): « Terenzio non fa parlare gli attori al pubblico, quasi uscendo fuori dalla commedia, difetto frequentissimo in Plauto ». Di Nevio, che al tempo di Evanzio può considerarsi sparito dallo studio e dalla lettura, si tace. Ma, certamente, il punto di passaggio fra Nevio e Plauto da un lato e Terenzio dall'altro è dato da Cecilio. L'uso di interpellare il pubblico o di rompere l'illusione scenica passò dalla palliata alla togata, la quale dovette mantenere un carattere più popolare. Così in un frammento di Afranio (v. 7) si alludeva apertamente a Pacuvio: « non facilmente (e qui era riportata anche una parola arcaica e, certamente, di sapore dotto, *facul*), come dice Pacuvio, si troverà una sola donna buona ». E l'uso della citazione dai poeti tragici, che risale almeno a Menandro (5). Più notevole ancora, e più aderente a certi usi di Plauto, è un altro frammento dello stesso Afranio

(1) Così anche il Leo, *Gesch. der Röm. Lit.* 220.

(2) Forse una è al v. 181 s.: « un auspicio da pazzi: non diversamente fanno gli istrioni che i magistrati, quando prendono gli auspici nell'interesse dello stato ». Non vedo, come queste parole potessero far parte di un prologo (Leo, *Plaut Forsch.* 192^a).

(3) *de sen.* 36.

(4) Ho mostrato altrove, che anche Terenzio ha, se ben di rado, tali rotture dell'illusione scenica, cf. *Plauto, Terenzio, il pubblico*, in « Atti della XVIII riunione della Società italiana per il progresso delle scienze », Vol. I p. 749 ss.

(5) *Plauto, Ter., il pubblico*, p. 772-779.

(v. 100 s.): « oh, come mi sembran felici le donne del teatro, che in un baleno spaventano i mariti con il loro letichio, e con l'affetto... »: il senso è interrotto, e doveva esserci qualcosa come « li attirano a se ». Ma, come dicevo, quest'uso sparisce dalla palliata. Cecilio voleva riprodurre esattamente i modelli greci, da cui si allontanavano invece Nevio e Plauto per gran parte delle particolarità or ora notate. Ma costoro poterono dare alle commedie un'impronta tutta personale, che dovette mancare a Cecilio.

Su questo punto occorre intenderci, per non correre il rischio di giudicare inesattamente l'operosità di Cecilio. Gellio ha un lungo capitolo (II 23), in cui esamina tre passi della *Collana* di Cecilio, messi a confronto con l'originale, il Πλόκτων di Menandro. I concetti, le situazioni, gli spunti stessi di Menandro si ritrovano senza dubbio in Cecilio. Ma sbaglierebbe di molto, chi volesse, diciamo così, servirsi di Cecilio come di un traduttore di Menandro. Cecilio ha rifatto il testo greco a modo suo, ha ridotto a canticò polimetro un monologo in trimetri giambici, ha reso grossolana e volgare un'allusione ad una moglie vecchia, ha elavato ed infiacchito un discorso patetico di uno schiavo. Per questa ragione, forse, Gellio, che confronta i due poeti per dare, come è naturale date le sue tendenze letterarie, la palma a Menandro, in un altro punto (1) dice semplicemente, che Cecilio « facendo una commedia dello stesso titolo e dello stesso argomento, prese il più da Menandro »; non dice, nè poteva dirlo, che lo tradusse a lettera. Ciò, del resto, era inconcepibile per gli antichi, i quali intesero sempre la traduzione come una libera riduzione, che aderisce al concetto ed al fondo dell'opera tradotta (2), senza obbligarsi a mantenerne esattamente l'espressione formale.

Ma all'infuori della pretesa di seguire pedissequamente gli originali, Cecilio era più scrupoloso dei suoi predecessori nel renderne la trama e l'intreccio. Questa è la sua grande innovazione, e questo il migliore suo merito, pel quale cercò di temperare le esigenze del pubblico, male abituato dallo spirito pronto, vivace, battagliero, personale, talvolta grasso di Plauto, con quelle di una maggiore purezza artistica. Per questa ragione, evidentemente — giacchè non riusciamo a trovarne un'altra possibile — nel canone di Volcacio Sedigito, riferito da Gellio (3), a Cecilio è dato il primo posto fra i poeti comici di Roma, ed il secondo a Plauto e soltanto il sesto a Terenzio. Cecilio appariva ai grammatici ed ai critici della fine del II sec. a. C., quando visse Volcacio, come il perfezionatore della commedia, e la sua fama dovette durare a lungo,

(1) III 16.3.

(2) Cf. LEO, *Plaut. Forsch.* 97 ss. Allo stesso modo, naturalmente, e cioè concedendo una certa libertà al poeta, bisogna intendere il *verbum de verbo expressum extulit* di Terenzio, *Ad.* 11.

(3) XV 24.

se vediamo, che anche Cicerone, il quale pure ne biasimava il linguaggio, lo ritenne « forse » il più grande poeta comico (1).

Perfezionare, nel caso nostro, vuol significare piuttosto l'opera di colui, che, riprendendo gli originali greci e riducendoli per le scene romane senza le intrusioni ed i raffazzonamento (sia detto senza voler detrarre nulla al merito di lui) di Plauto, volle mantenerne fedelmente intrecci e caratteri, la condotta e la tecnica, servendosi, sì, di qualche elemento, come la polimetria musicata, che trovava in Plauto e che evidentemente godeva il pieno favore del pubblico, ma senza alcuna esagerazione e, soprattutto, senza indulger troppo al gusto poco fine degli spettatori, e senza suscitare il riso con mezzi estranei allo svolgimento dei caratteri e dell'azione.

6 - Noi non conosciamo quasi nulla degli altri comici contemporanei agli ultimi anni di Plauto ed al fiorire di Cecilio: Trabea, Atilio che Cicerone chiamava « durissimo » (2), Aquilio, Licinio Imbrice.

Del primo abbiamo due soli frammenti, uno dei quali è veramente grazioso (3): è un giovane, che spera di poter vincere una mezzana offrendole del denaro, e si immagina tutto facile e semplice: « la mezzana, ammansita dai quattrini, starà attenta ai miei cenni, a quel che voglio, a quel che desidero. Al mio arrivo, con un solo dito spingerò la porta (4), e si apriranno i battenti; Criside (5), quando mi avrà veduto all'improvviso, mi verrà di corsa incontro per abbracciarmi. Sarà tutta mia: supererò persino la Fortuna con le mie fortune ». C'è da credere, che le cose andranno in tutt'altro modo, e che il sogno di chi parla sfumerà davanti ad una realtà molto diversa. Anche di Aquilio abbiamo due soli frammenti, di una commedia (« la donna Beota »), che a Varrone (6) sembrava degna di Plauto. In uno di essi (il più lungo, chè l'altro consta di un solo verso: « quando il donzello annunciò il mezzogiorno ») un parassita, a cui probabilmente qualcuno ha rimandato l'invito a pranzo per un'ora più tarda, per levarselo di torno, si sfoga contro le meridiane, che gli fanno passare il tempo, ma non gli procurano il cibo, mentre il suo vero orologio, cioè lo stomaco, inutilmente gli indica l'ora del pranzo (7). Degli altri merita ricordo soltanto Lucio Lanuvino, che pretese di condurre alle estreme conseguenze l'opera di perfezionamento incominciata da Cecilio, ma che a noi è noto soltanto per la polemica con Terenzio, su cui avremo agio di tornare.

E questo è tutto. Aggiungiamo, che Varrone, per testimonianza del grammatico Carisio (8), affermava Trabea Atilio Cecilio abili a muovere (e quindi a riprodurre, se teniamo presente il monito di Orazio (9):

(1) *de opt. gen. orat.* 2. (2) *ad Att.* XIV 20. 3. (3) p. 36 RIBBECK.

(4) La quale, dunque, rimarrà ostinatamente chiusa, come capita agli amanti poveri.

(5) La fanciulla amata dall'interlocutore.

(6) *Gell.* III 3. 4. (7) p. 38 RIBBECK. (8) *GL I* 241. 28 K. (9) *A.* p. 102 s.

« se vuoi ch'io pianga, devi prima pianger tu stesso ») gli affetti, mentre Titinio Terenzio Atta si segnalavano nella pittura dei caratteri. In un altro luogo (1) giudicava eccellenti Cecilio per gli argomenti, Terenzio per i caratteri, Plauto per la spigliatezza dei discorsi. Orazio (2) riconosceva la gravità di Cecilio e la finezza rettorica di Terenzio; Velleio Patercolo (3) ricordava con piacere lo spirito di Cecilio, Terenzio, Afranio; Cicerone (4), come abbiamo detto di sopra, riteneva Cecilio il più grande comico di Roma (5), concordemente al giudizio di Volcacio Sedigito. Come si vede, di tutta la schiera dei poeti, che ci interesserebbero, Cecilio è il solo, che può contare per qualche cosa. Eppure, noi siamo costretti a ricercarne l'arte, ricostruendola faticosamente e solo in piccola parte, di sui miseri resti trasmessici dai grammatici antichi. Plauto ha avuto su di lui una vittoria luminosa ed incontrastabile, mentre d'altro lato Terenzio, completando, sia pur per altre vie, il perfezionamento della commedia perseguito da Cecilio, aiutò a farlo cadere in dimenticanza.

Oggi, oltre quel che ne abbiamo già detto, ben poco ancora possiamo aggiungere. Non sappiamo, se Cecilio contaminasse commedie greche, per trarre da due o più di esse gli elementi per una sola delle sue. Il silenzio del prologo dell'*Andria* (v. 18), dove Terenzio enumera i poeti, che contaminarono: Nevio, Plauto, Ennio (6) e tace di Cecilio, ha fatto credere, che egli non contaminasse: ma un argomento di questo genere non affida in nessun modo. Certo, mantenne quasi sempre scrupolosamente il titolo dei suoi modelli, e non gli mancò il brio e lo spirito, che dovevano veramente attirare l'attenzione ed il plauso del pubblico. Ne è prova, p. es., la curiosa stranezza dei *Sinefebi* (v. 199-209), dove un giovanotto si lamentava di avere un padre, che glielo passava tutte, e che quindi non valeva la pena di ingannare per estorcergli del danaro, mentre lui stesso, od un altro (v. 211-214), gridava, che il mondo andava alla rovescia, perchè si era trovata una cortigiana, la quale non accettava

(1) *Sat. Menipp.* 399 B.

(2) *ep.* II 1. 59. Esamineremo più tardi con la dovuta ampiezza la portata ed il significato di questo giudizio.

(3) I 17. l.

(4) *de. opt. gen. or.* 2.

(5) Nel *Bruto*, 258 (cf. anche *ad Att.* VII 3. 10, dove Cecilio è opposto a Terenzio), lo accusa di scriver male. Ma in ambedue i luoghi mette Cecilio accanto a Pacuvio, là ritenuto il più grande poeta tragico, qua accusato anch'egli di esprimersi male in latino. Data la concomitanza dei due nomi, fra i due giudizi non può esserci contraddizione. In uno, Cicerone bada al contenuto ed alla condotta dei drammi, nell'altro si riferisce soltanto all'uso della lingua.

(6) Ennio per le tragedie, come ho dimostrato in "Studi it. di fil. class.", NS. 1928, 175 ss. Non è escluso, che Lucio Lanuvino, polemizzando contro la contaminazione in Terenzio, si appellasse all'esempio di Cecilio, per quanto l'approvazione data da quest'ultimo all'*Andria*, (se, come credo, la tradizione contiene un nocciolo di verità), lo faccia apparire tutt'altro che un avversario della contaminazione.