



Cicu, Luciano (1998) *Spectator extra fabulam: la nascita del dramma assoluto*. Sandalion, Vol. 19 (1996), p. 41-91.

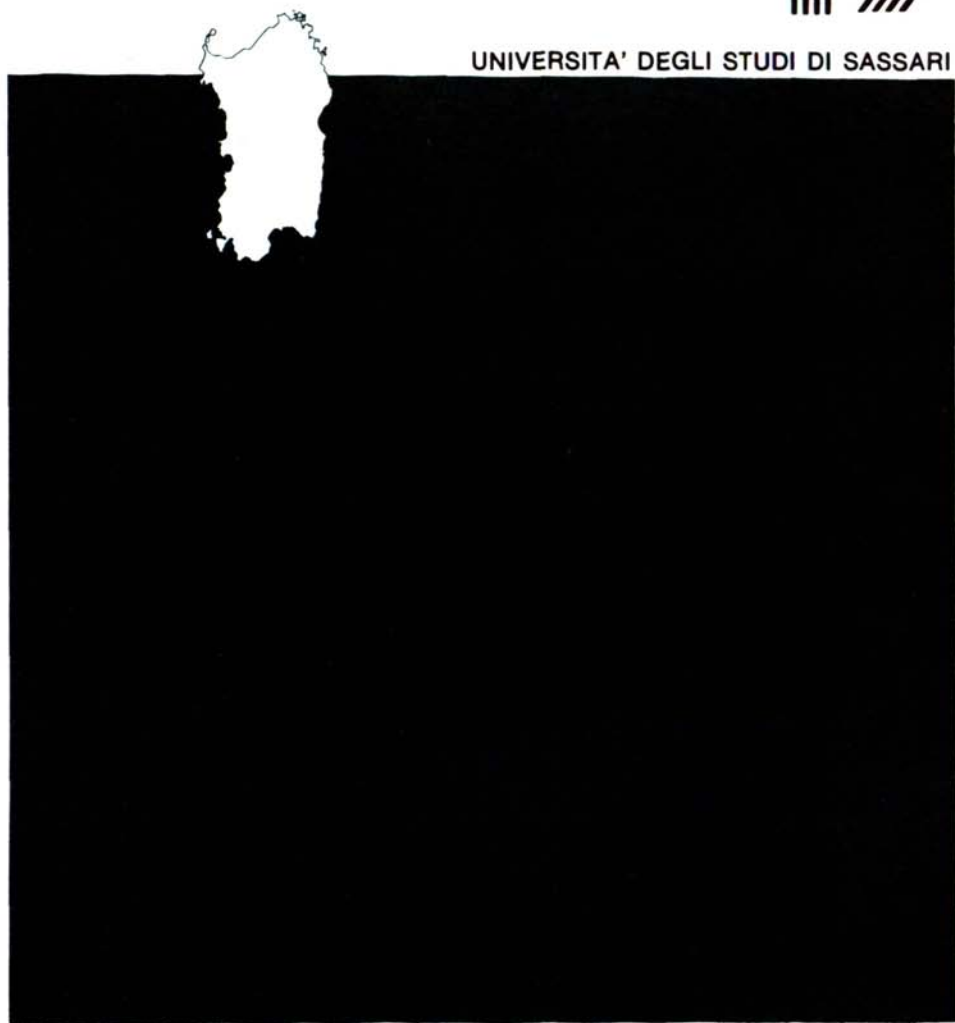
<http://eprints.uniss.it/4466/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

19

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI



Edizioni Gallizzi



Pubblicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Via Università, 40 - 07100 SASSARI

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battagazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

ANDREA BLASINA, Unità di luogo nelle *Coefore* □ CHIARA ROBBIANO, Πειθώ. Persuasione, fiducia e arcaica passività □ DANILO GHIRA, L'Idea del bene come *possibilità* delle Idee: Plat. *Resp.* 509 B □ LUCIANO CICU, *Spectator extra fabulam*. La nascita del dramma assoluto □ MARIA TERESA LANERI, Gli *Aborigines* e la prima *satura Menippea* di Varrone □ GIOVANNA MARIA PINTUS, Il giudizio di Girolamo su Basilio di Cesarea (*Hier., De vir. ill.* CXVI e *Chron.*, ad a. 376) □ PIETRO MELONI, Eusebio di Vercelli «natione Sardus» vescovo, confessore, monaco □ ALESSANDRA RANDONE, Piero Martinetti interprete del pensiero platonico alla luce di alcuni scritti inediti □ Recensioni, schede e cronache □ Libri ricevuti.

Sassari 1996

LUCIANO CICU

SPECTATOR EXTRA FABULAM
LA NASCITA DEL DRAMMA ASSOLUTO

Il nuovo prologo terenziano

1. Se è vero che il rapporto emittente-destinatario costituisce un elemento di rilievo nei processi della comunicazione e di quella letteraria in particolare, e che condiziona la scelta dei contenuti e dei registri espressivi, come già aveva scoperto la retorica classica quando individuò il concetto di *kairòs* ⁽¹⁾ e di *prepon* ⁽²⁾, a partire almeno dalle teorie pitagoriche per giungere a quelle stoiche e peripatetiche, è altrettanto indiscutibile che esso assume una valenza ancora più forte nella produzione di opere teatrali, soprattutto di quelle concepite pensando ad una

(1) A. PLEBE, *Breve storia della retorica antica*, Bari 1968, p. 21; M. TRÉDDÉ, *Kairos: L'à-propos et l'occasion (le mot et la notion d'Homère à la fine du IV^e s. a. J-C)*, Paris 1992.

(2) Il *prepon*, è com'è noto, un concetto etico-estetico fondamentale nella concezione della vita e nell'arte classica. Isocrate mutuò il concetto da Gorgia e lo introdusse come requisito fondamentale nella retorica. Aristotele lo fece proprio (*rbet.* 3,7) e Teofrasto (Cic. *de orat.* I 132; *Rbet. ad Her.* 3,23 sg.; Diog. Laert. VII 59) lo collocò nel terzo grado nelle «virtù» della grande oratoria, dopo l'*ellenismòs* e la *saphéneia* e prima della *kataskeué*, diventate in latino rispettivamente *latinitas*, *perspicuitas*, *ornatus* e *decorum*. Da Cicerone, cui si deve il calco semantico *prepon* = *decorum* (*orat.* 70: *Prepon appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum*) traiamo la particolareggiata definizione che ne fissa il campo semantico nell'ambito dei rapporti emittente-destinatario: *Est autem quid deceat oratori videndum non in sententiis solum sed etiam in verbis. Non enim omnis fortuna, non omnis honos, non omnis auctoritas, non omnis aetas nec vero locus aut tempus aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est aut sententiarum semperque in omni parte orationis ut vitae quid deceat est considerandum; quod et in re de qua agitur positum est et in personis et eorum qui dicunt et eorum qui audiunt.* Più sintetica, ma sostanzialmente coincidente la definizione di Dion. Hal. *comp. verb.* 20. Della vasta bibliografia ci limitiamo qui a citare M. POHLENZ, *L'ideale di vita attiva secondo Panezio nel de officiis di Cicerone*, Brescia 1970, pp. 96 sg. e W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, I, Torino 1979, p. 372.

prossima messinscena. Mentre infatti gli autori dei diversi generi, dall'epica alla narrativa, dalla storiografia alla poesia didascalica o alla lirica, inviano i loro messaggi a fruitori di solito indistinti e talora lontani nello spazio e nel tempo, chi scrive opere per il teatro sa di rivolgersi a destinatari dalle caratteristiche culturali e antropologiche ben definite e cerca perciò, per quanto possibile, di adeguare la scrittura alle loro potenzialità e aspettative.

Queste affermazioni, come tutti i discorsi generalissimi, si rivelano incontestabili se si rapportano a determinati periodi storici, ma prestano il fianco a giuste critiche, quando si voglia attribuire loro una validità assoluta e acronica. Prendiamo, ad esempio, in considerazione la lirica: altro è il rapporto emittente-destinatario che si può registrare nel mondo arcaico greco, altro è quello che si riscontra nella Roma augustea con Orazio, altro ancora quello di Dante e dello Stil novo o, in ultimo, per tralasciare infinite varianti, quello dei poeti romantici italiani della prima generazione o dei poeti decadenti.

Le medesime considerazioni si possono estendere a tutti i generi letterari, compreso il teatro. A nessuno sfugge che Eschilo o Aristofane scrivono per un destinatario contemporaneo, proponendo alla sua riflessione questioni esistenziali vive nella coscienza collettiva e, soprattutto il secondo, problemi concreti di stretta attualità, con la mente però costantemente rivolta alla rappresentazione e alle reazioni degli spettatori e dei giudici del concorso ⁽¹⁾, mentre, ad esempio, la maggior parte degli scrittori di teatro rinascimentali italiani, a differenza dei loro colleghi inglesi dello stesso periodo, compongono tragedie e commedie quasi esclusivamente soggette ad astratti criteri di poetica e non curano le istanze di un ipotetico pubblico, o che, infine, certi moderni drammaturghi nel loro sperimentalismo, cercano un pubblico possibile più che assecondarne uno esistente.

Sulla base di queste considerazioni non è disutile soffermarsi sul tema delle relazioni emittente-destinatario nel teatro latino arcaico, ana-

(1) H.C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Bari 1987², pp. 29-51; A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, revised by J. Gould and D.M. Lewis, Oxford 1988², pp. 57-101 (*Le feste drammatiche di Atene*, tr. it. a cura di A. Blasina, Firenze 1996); *La tragedia greca*, a cura di Ch. R. Beye, Bari 1988, specialmente p. XV. H. KINDERMANN, *Il teatro greco e il suo pubblico*, Firenze 1990, pp. 58 s.

lizzare i reciproci condizionamenti e cercare di coglierne gli effetti nella tessitura del testo verbale, considerato che risulta assai problematico rilevare quelli del testo spettacolare. Ci siamo occupati in un precedente lavoro ⁽⁴⁾ del problema in Plauto, ora punteremo l'obiettivo sulla produzione di Terenzio.

Prenderemo le mosse in primo luogo dai prologhi per capire le ragioni della loro novità strutturale; passeremo poi ad indagare sulla logica delle rinnovate strategie dell'informazione intradiegetica ed extradiegetica e di tutta una serie di innovazioni tecniche connesse ai processi della mimesi e, soprattutto, alla collocazione del pubblico rispetto alla *fabula*. Abbiamo scelto di condurre l'analisi sulle unità prefabulari dell'*Andria* e dell'*Eunuchus*, una commedia *stataria* ed una *motoria*, nella fondata presunzione che rappresentino modelli paradigmatici per un discorso critico estendibile a tutti gli altri prologhi terenziani. Tralascieremo volutamente in questa fase, per motivi di economia e coerenza con gli obiettivi prefissati, le numerose questioni di ordine cronologico, storico-politico, estetico e critico-letterario che i filologi classici da oltre due secoli almeno hanno enucleato e discusso in numerosi e spesso pregevoli contributi ⁽⁵⁾ sia nei confronti dei segmenti protatici delle due commedie individuate che delle altre, riservandoci la possibilità di attingere a quel patrimonio, qualora si renda necessario, o di alludervi soltanto come ad argomenti vulgati.

2. *Poeta cum primum animum ad scribendum adpulit,
id sibi negoti credidit solum dari
populo ut sibi placerent fabulas;
verum aliter evenire intellegit.*

⁽⁴⁾ L. CICU, *Spectator in fabula*, «Sandalion» 18 (1996), pp. 67-113.

⁽⁵⁾ Una bibliografia completa su queste questioni terenziane in G. CUPAILO, *Bibliografia Terenziana* (1470-1983), Napoli 1984, pp. 428-434. Per un quadro abbastanza esauriente sui problemi e le discussioni suscitate dai prologhi si rinvia al saggio di H. HAFFTER, *Terenzio e la sua personalità artistica*, Roma 1969, pp. 111-147, con introduzione, traduzione e appendice bibliografica ragionata di D. Nardo soprattutto alle pp. 117-123, nonché, fra i molti, al lucido ed esaustivo contributo di A. RONCONI, *La polemica letteraria nei prologhi di Terenzio*, in *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze 1972, pp. 14-47.

Quando il poeta si accinse per la prima volta a scrivere commedie, recita dunque l'*incipit* dell'*Andria*, era convinto che il suo compito esclusivo fosse quello di presentare opere che piacessero al «popolo», ma ha dovuto rendersi conto che le cose andavano in maniera ben diversa. Si era infatti visto costretto ad impegnarsi non nell'esposizione dell'*argumentum comoediae*, come voleva la tradizione della *Nea* e aveva fatto quasi sempre Plauto, ma piuttosto nella difesa dagli attacchi di un malevolo vecchio poeta.

Qual era l'accusa? Menandro aveva composto due commedie intitolate l'una *Andria* e l'altra *Perinthia*, così simili fra loro che chi ne conosceva una, le conosceva entrambe, tanto erano simili per trama e stile. Ebbene il poeta confessa apertamente che ha trasferito e usato, come fosse materiale proprio, all'interno dello schema della sua *Andria* tutto ciò che gli è sembrato opportuno dalla *Perinthia*. Da due ne ha fatto una sola. *Isti* (v. 15) — al *vetus poeta* si sono aggiunti altri innominati censori — riprovano questo procedimento e sostengono che è contrario alla «convenienza letteraria» (6) fondere trame di commedie diverse con criteri personali. La loro teoria si condensa nella formula *contaminari non decere fabulas* (*Andr.* 16). Niente di più sbagliato, ribatte polemicamente Terenzio: costoro a forza di disquisire e di sottillizzare, hanno perso di vista la sostanza della questione e hanno finito per non capire nulla. Il commediografo in realtà non ha fatto altro se non seguire le orme di Nevio, Plauto ed Ennio e quindi è rimasto dentro i confini del genere fissati a Roma da quelli che si potevano considerare i «classici» e quindi i maestri della letteratura teatrale. Egli preferisce emulare la loro *neclegentia* nel riprodurre i modelli della *Nea* piuttosto che la *obscura diligentia* (7) dei suoi detrattori. Sarebbe stato meglio per loro tacere, conclude: avrebbero così evitato le sue risposte pungenti.

Il prologo volge ormai al termine e l'attore incaricato invita gli spettatori a seguire la rappresentazione *aequo animo*, senza giudizi precon-

(6) Il concetto è contenuto nel verbo *decere* nella cui area semantica era evidentemente già in atto lo slittamento dal campo etico a quello estetico secondo un processo ben attestato nella cultura greca (W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, cit., p. 372). Il verbo è la spia di un dibattito letterario, che andava assumendo spessore e attingeva ormai con sempre maggiore consapevolezza alle fonti del pensiero estetico greco sia stoico che peripatetico.

(7) A. RONCONI, *La polemica letteraria*, cit., p. 35.

cetti: dal loro atteggiamento dipende se il poeta potrà scrivere altre commedie *de integro* oppure se dovrà smettere per la paura di un' accoglienza ostile.

Il prologante a questo punto si ritira e sul palcoscenico entrano, senza nessun annuncio preventivo, i primi personaggi della *fabula*, Simone e Sosia.

3. Il tono non cambia nelle commedie motorie, come testimonia l'*Eunuchus*. Anche qui il poeta nelle prime battute del prologo si sforza di allontanare da sé la taccia di attaccabrighe. Se esprime critiche, afferma, è perché Luscio Lanuvino *laesit prior*, ma se il *vetus poeta* vuole la pace, egli è il primo a desiderarla. Dopo avere obiettato all'avversario che il suo modo di comporre commedie, attenendosi alla lettera dei modelli, produce risultati scadenti perché il suo *bene vertere* esita in un *male scribere* (*Eun.* 7) e, di conseguenza, *ex bonis graecis* si generano commedie *latinae non bonae* (*Eun.* 8), e dopo aver messo in rilievo alcune incongruenze e ingenuità nel *Thesaurus* di Luscio, dovute proprio a quel modo troppo fedele di riprodurre i copioni greci, espone il motivo del contendere ⁽⁸⁾.

Il *vetus poeta* lo ha accusato nientemeno che di plagio. La difesa, all'inizio poco convincente — il poeta non sapeva che quelle commedie fossero state fatte latine da qualche altro — si rifugia ancora una volta nelle certezze del genere codificato (vv. 35-43):

*Quod si personis iisdem huic non licet,
qui magis licet currentem servom scribere
bonas facere matronas, meretrices malas,
parasitum edacem, gloriosum militem,
puerum supponi, falli per servom senem,
amare, odisse, suspicari? Denique*

⁽⁸⁾ Sull'interpretazione di *male scribere* si affrontano due tesi: la prima, proposta già da Eugrafio (*ad Eun.* 7 W.), seguito fra gli altri da P. FABIA, *Les prologues de Térence*, Paris 1889, p. 265, ritiene che *male scribere* sia una *reprehensio* rivolta allo stile (*male scribere est male verba componere*); la seconda invece interpreta il nesso come una critica all'*inventio* e al modo di comporre la storia: G. TRAINA, *Vortit barbare*, Roma 1970, pp. 61 s.; A. RONCONI, *La polemica letteraria*, cit., pp. 34-38.

*nullum est iam dictum quod non sit dictum prius.
Qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere
quae veteres factitarunt si faciunt novi.*

C'è come una dichiarazione di resa di fronte all'ineluttabile ricorso alla topica della *Nea* ⁽⁹⁾, ma anche una malcelata sazieta' per quei personaggi sempre uguali a se stessi in ruoli ormai scontati: il *servus currens*, le matrone oneste, il parassita affamato, il soldato spaccone, il bambino sostituito, il vecchio ingannato dal servo, e infine odio, amore, sospetti. Il genere sta esaurendo le sue potenzialità, sembra dire, ma purtroppo non è possibile scrivere una *palliata* senza servirsi dei consueti schemi fabulari, anche se variati fino alla saturazione delle combinazioni, per cui quasi fatalmente si finisce per ripassare su percorsi già battuti. La *reprehensio* degli avversari, nel modo generico in cui è formulata, si può estendere a tutti i commediografi latini e perfino ai greci, sottintende: non aveva anche Menandro scritto commedie con trame a tal punto simili che i rispettivi moduli erano intercambiabili (*Andr.* 10)? In breve, se sbaglia Terenzio, hanno sbagliato prima di lui Ennio, Nevio e Plauto e questo nessuno dei presenti è disposto ad ammetterlo.

La tradizione offre dunque un rifugio sicuro. Ma, si badi bene, non una tradizione concepita in maniera statica, come un patrimonio di opere e di regole perfette e fissate una volta per tutte, un paradigma da imitare pedissequamente, come in qualche maniera la intendevano gli avversari, ma piuttosto come processo dinamico, come il territorio letterario in cui i *veteres* si erano mossi con grande libertà nei confronti dei modelli greci, aprendosi larghi spazi di creatività e di originalità. Terenzio si propone di imitare quella tecnica e quella creatività, non di ricalcare solamente i prodotti finiti. Anche ai *novi* ⁽¹⁰⁾ deve essere concesso di fare

⁽⁹⁾ Sul tema Terenzio ritorna anche in *Heat.* 34-40: *Adeste aequo animo; date potestatem mihi/statariam agere ut liceat per silentium, / ne semper servos currens, iratus senex, / edax parasitus, sycophanta autem impudens, / avarus leno adsidue agendi sint seni / clamore summo, cum labore maximo.* La sazieta' è la madre dell'ironia che è sottesa al gioco dei moduli diegetici citati, come consunti canovacci privi di verità scenica e perciò stantii in *Andr.* 221-224, 916 ss. Sull'argomento: L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973, p. 175.

⁽¹⁰⁾ *Eun.* 42 s., *Qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere / Quae veteres factitarunt si faciunt novi.*

quello che hanno fatto i *veteres*. Anch'egli si sentirà così legittimato a manipolare i modelli ed a *scribere de integro* introducendo nelle sue commedie novità caratterizzanti. Ogni epoca ha d'altronde le sue. Per cui se è proprio difficile, se non impossibile, rinnovare il repertorio di situazioni e personaggi senza uscire dai confini tracciati dal e per il *genus*, occorre almeno tentare di introdurre nuove tecniche di composizione, sorprendere il pubblico con schemi inaspettati, come il vecchio che si propone di ingannare il servo, la meretrice di buon cuore, la suocera gentile e sensibile e soprattutto il gioco ironico e sottile del «teatro sul teatro» ⁽¹¹⁾, che attraversa l'intera produzione terenziana. Quel vecchio abito troppo rigido e dimesso, deve essere aggiornato e reso più morbido e fresco.

Tutto questo non viene qui reso esplicito, anche perché una tale dichiarazione di poetica potrebbe convalidare l'accusa di presunzione ⁽¹²⁾ con cui Luscio e i suoi amici cercano di squalificare il giovane poeta, presentandolo come uno che cerca a tutti i costi *res novae* e vuole porsi fuori dal coro. È per lui il rischio peggiore, da evitare ad ogni costo.

L'invito finale (vv. 44.sg.)

*Date operam, cum silentio animum attendite
ut pernoscatis quid sibi Eunuchus velit*

ha funzione rituale e segna lo stacco fra prologo e azione.

Nessun cenno in entrambi i prologhi, come si è visto, al soggetto, agli antefatti, nessuna azione deittica per stabilire coordinate spaziali, nulla che preannunzi l'esito finale, nessuna presentazione dei personaggi che stanno per entrare in scena: il prologo tratta argomenti che attengono l'evento spettacolare solo dall'esterno.

⁽¹¹⁾ Indichiamo con questa formula il procedimento prima rilevato dell'uso di moduli fabulari in maniera scoperta e in forma ironica per sottolineare la ripetitività di certi schemi e la necessità di rinnovarli.

⁽¹²⁾ Non si può non concordare con L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario*, cit., p. 169, quando afferma che «il giovane poeta alla sua prima commedia vuole procedere con una certa cautela e non prendere di petto il pubblico con le sue innovazioni». Era comunque questa la tesi anche di Eugrafio (*ad Eun.* 6 W.):... *ne videatur Terentius improbam continuo maledici subisse personam, quod prior laederet, dixit respondisse se potius, non maledixisse.*

Ed esterno, extraterritoriale oserei dire, rispetto all'ambito della *fabula* era anche lo spazio in cui veniva proposto il prologo, l'unico che manteneva un contatto diretto con il pubblico. Per evocare una situazione tipica della moderna prassi teatrale, era come se il prologante recitasse con il sipario chiuso dietro le spalle, le luci in sala ancora accese, e poi, terminato il prologo, il sipario si aprisse, si spegnessero le luci e i due ambiti spaziali, quello della scena e quello della platea, riservati il primo all'azione e il secondo alla visione, venissero definitivamente separati. Siamo lontanissimi, come si vede, dai prologhi dei *Menaechmi* e del *Poenulus*, dell'*Amphitruo* o della *Rudens* e della maggioranza delle commedie plautine.

Lo schema registrato nell'*Andria* e nell'*Eunuchus* si ripete nei suoi elementi costitutivi in tutte le altre commedie terenziane e costituisce il primo rilevante segnale della collocazione dello spettatore *extra comœdiam*. Le variazioni riguardano solo la sostanza del dibattito letterario, le insinuazioni più o meno pettegole e maligne, le vicende più o meno fortunate delle rappresentazioni, ma non reintroducono mai più gli *antologia* e gli *argumenta* e soprattutto il tono cordiale che caratterizzava quei segmenti prefabulari. L'attore che recita il prologo, sia il capocomico o un altro, sembra espletare un compito protocollare, con serietà e distacco, e starei per dire, sotto la scorza della cortesia, con freddezza.

Argumentum in agendo

4. Il prologo terenziano dunque, vuoi per la pragmatica vuoi per i contenuti decisamente extra-fabulari, è un segmento staccato e indipendente dal corpo della commedia⁽¹⁾. Tutto ciò che riguarda la *fabula* deve essere contenuto da questo momento all'interno della *fabula*, concepita ormai come una unità a sé stante, oggettiva, dotata di vita autonoma. Avviene così che le informazioni preliminari, essenziali perché gli spettatori possano comprendere lo sviluppo della trama, vengano spo-

(1) B.A. TALADOIRE, *Un théâtre de la jeunesse*, Paris 1972, p. 101, interpreta il prologo terenziano come uno strumento «de converser avec le public et de faire un appel à son estime» e L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario*, cit., p. 169 lo definisce «una specie di conferenza preliminare che l'autore tiene con il pubblico per bocca del primo attore».

state dal prologo tradizionale dentro l'universo dell'azione ovvero, come afferma lo stesso Terenzio in *Adelph.* 23 sg., *in agendo*. Egli porta in questo modo a compimento con lucida coerenza il nuovo corso che aveva fatto la sua comparsa, sebbene in forma compromissoria ⁽¹⁴⁾, nel *Trinummus* plautino (v. 16 sg.), significativamente echeggiato negli *Adelphoe* e, fra le altre, nella *Vidularia* ⁽¹⁵⁾. Quanto in Plauto era però eccezione, diviene ora la norma.

Il vantaggio, sotto il profilo della dinamica teatrale, è evidente: alla diegesi più o meno brillante o prolissa del narratore prologante, subentra l'informazione viva del *deverbium*.

Di solito le premesse della storia sono contenute nella prima scena, fornite con gradualità e rese talora più pregnanti dal racconto «autobiografico», fatto cioè in prima persona dal personaggio in azione. Il comediografo cura che le informazioni non siano del tutto esaustive, ma fa in modo che lascino zone d'ombra e margini alla *suspense*.

4.1. Nell'*Andria* così gli antefatti vengono delineati dal *pater*, Simone con la collaborazione piuttosto occasionale e passiva di una *persona protactica*, un personaggio *extra argumentum*, secondo la definizione di Evanzio ⁽¹⁶⁾, introdotto appositamente per la circostanza e poi abbandonato. In questo caso è il liberto Sosia.

L'*argumentum* comincia a partire dal v. 48: quanto precede sa di *antelogium*, che, ad una funzione introduttiva e quasi fàtica, abbina quella

⁽¹⁴⁾ Nel *Trinummus* è ancora una divinità a fare da prologante, vi è nominato Plauto come autore della commedia e si accenna alle coordinate della storia prima che il pubblico sia invitato bruscamente a seguire il racconto dell'*argumentum* dalla viva voce dei *senes* che stanno per entrare in scena.

⁽¹⁵⁾ Riportiamo i tre passi perché il confronto esime da ogni commento: Pl. *Trin.* 16 sg.: *Sed de argumento ne expectetis fabulae / senes qui venient, i rem vobis aperient; Vid.* 10 sg.: *Credo argumentum velle vos permoscere: / intelletis potius quid agant quando agent; Ter. Adelph.* 22 sg.: *Dehinc ne expectetis argumentum fabulae: / senes qui primi venient, ii partem aperient / in agendo partem ostendent*. Appare evidente la continuità fra la tecnica dilatoria di Plauto in queste commedie e lo schema del prologo terenziano. Può essere interessante osservare che mentre nel *Trinummus* l'informazione preliminare è divisa in due parti, una fornita nel prologo e l'altra *in agendo*, nella *Vidularia* tutto l'*argumentum* è rinviato, proprio come avviene in Terenzio, all'interno della *fabula*. Assistiamo insomma al costituirsi della nuova tecnica proemiale e forse non solo proemiale.

⁽¹⁶⁾ Evanth. III 2, W.

di comunicare al pubblico, anche se per il momento attraverso il codice semiotico degli abiti di scena, chi sono i dialoganti.

Con abile dosaggio di notizie, tutte fornite da Simone, personaggio coinvolto emotivamente nella vicenda in quanto padre del giovane innamorato, e con le frequenti interruzioni della spalla, che però nulla aggiungono al quadro tracciato dal *senex* ed hanno l'evidente finalità di rendere più vivace e dinamico il racconto, gli spettatori vengono a conoscere l'intero antefatto: i problemi che pone la vicenda e il *consilium*, l'intento e il piano d'azione generale, di cui però non vengono anticipati sviluppi ed esiti.

Con raffinata tecnica narratologica il racconto suscita una serie di attese positive: Panfilo appare dapprima un ottimo giovane, di carattere affabile e accondiscendente, fin troppo, misurato e continente, umano e sensibile (17), un vero modello insomma di virtù e moralità, tanto da suscitare l'ammirazione generale. La tecnica dell'inversione, così frequente nell'arte del narrare (18), ci fa presagire che c'è qualcosa di falso nel ritratto e infatti si scoprirà alla prima occasione che l'integerrimo giovanotto è innamorato di Glicerio, una ragazza che vive in casa di Criside, l'etera della situazione. La voce si diffonde, sicché va a monte perfino il matrimonio concordato dal padre con la figlia dell'amico e vicino di casa, Cremete. Simone vorrebbe rimproverare il figlio, ma evita di farlo per un ragionamento che sa di sofisma: Panfilo potrebbe addurre scuse valide e il suo intervento apparirebbe ingiusto. Di qui il progetto di mettere alla prova il giovane: gli ingiungerà di nuovo — ma si tratta ora di finzione — di sposare la figlia del vicino. Sarà quella l'occasione

(17) D. BO, *Genitori e figli nelle commedie di Terenzio*, Torino 1976, p. 37 traccia un profilo molto positivo di Panfilo. Di segno contrario invece il ritratto disegnato da M.R. POSANI, *Terenzio, Andria*, Bologna 1990, p. 43.

(18) In *Andr.* 175-183 Davo delinea le coordinate di questa tecnica descrivendo il piano di Simone. Dopo le nozze andate a monte, il vecchio si era comportato in maniera troppo mite rispetto alle consuetudini della commedia per cui non capiva *quorsum evaderet*. Solo adesso tutto gli era diventato chiaro: l'intento di Simone era di cogliere impreparati servo e figlio e ribaltare così la situazione. Com'è noto, la tecnica dell'inversione consiste proprio nel prospettare un certo sviluppo della storia per poi rovesciarlo, frustrando le attese suscitate. Terenzio dunque non la ignorava, come nel concreto dimostra anche l'ordito di molte sue trame.

in cui Panfilo dovrà rivelare la propria indole e dimostrare se davvero è un buon figliolo che obbedisce in tutto e per tutto al padre.

La vera azione comincia dalla seconda scena.

4.2. Il medesimo procedimento ricompare nell'*Eunuchus* con caratteristiche molto simili; solo che qui l'*argumentum* è sgranato nell'intero atto primo e diluito nell'azione con sapiente scelta funzionale. Sebbene l'intreccio sia complicato da due storie che si intersecano con numerosi personaggi da una parte e dall'altra, Terenzio non avverte la necessità di esporre in forma esaustiva agli spettatori l'intera struttura della *fabula*, come aveva fatto Plauto nei *Menaechmi* o nel *Poenulus*, ma descrive di volta in volta con prospettiva prolettica solo la sezione di *argumentum* necessaria al segmento di trama che scorre al momento sulla scena.

Manca la *persona protactica* e l'informazione passa attraverso il dialogo fra tre personaggi essenziali nello sviluppo della vicenda: Fedria, l'*amator* della *meretrix*, Parmenone, il servo di Fedria, l'aiutante per eccellenza, Taide stessa, perno della *fabula*. Di Cherea, fratello minore di Fedria, innamorato di Panfila, per il momento non si fa cenno.

Quando l'azione incomincia, Fedria è già l'amante ricambiato di Taide; questa però è corteggiata anche da un *miles*, che le ha promesso in dono Panfila. Taide ha scoperto che la ragazza è nata libera, ha individuato la famiglia e vorrebbe restituirla ai legittimi parenti. Il tutto non può avvenire se non si realizza la promessa del *miles*, sciocco, come per lo più nella prassi comica della *Nea*, ma questa volta anche geloso per la preferenza accordata dalla donna a Fedria.

Per accelerare la consegna Taide deve dunque fingere che l'amante preferito sia diventato il soldato e chiede a Fedria di allontanarsi per qualche giorno in modo da vincere la diffidenza del concorrente. Il giovane innamorato naturalmente non sa rassegnarsi ed è in piena crisi decisionale.

Quando la commedia inizia la situazione è a questo punto e la prima battuta (*Eun.* 1-4) presenta *ex abrupto* agli spettatori, ignari di tutto, il tormentoso ondeggiamento di Fedria, innamorato e offeso, orgoglioso e pronto a cedere all'invito dell'amante. Il dialogo che segue spiegherà con processo analettico gli antefatti e riporterà la *fabula* alla sua remota origine. Le informazioni vengono date allo stesso tempo agli

altri personaggi e al pubblico, dai soggetti interessati in prima persona con i prevedibili effetti dinamici. Così Taide racconta la sua biografia a partire dal v. 107 sgg.:

*Samia mihi mater fuit; ea habitabat Rhodi...
... Ibi tum matri parvolam
puellam dono quidam mercator dedit
ex Attica hinc abreptam.*

Di Panfila si sapeva solo il nome del padre e della madre, perché lei stessa ancora li ricordava, ma null'altro. Il mercante che l'aveva comprata dai pirati — come si vede la storia non diverge dagli intrecci della palliata plautina — aveva appreso da loro che era stata rapita a Sunio. La bambina era cresciuta a casa della madre di Taide e vi era stata allevata come una figlia. La donna era morta da poco a Rodi e un suo figlio, un tipo *aliquantum avidior* e privo di scrupoli, visto che la ragazza era carina ed abile nel suonare la cetra, l'aveva esposta e venduta. Al mercato si era trovato per caso il *miles*, come sempre nella *Nea* ben fornito di denaro, che l'aveva comprata per farne dono a Taide. Adesso il soldato si trovava in città, ad Atene, con il suo prezioso dono, ma tergiversava per le ragioni dette.

Il nodo di interessi e passioni contrastanti sono ora messi a nudo e il pubblico è in condizione di seguire l'azione, in parte recependo i messaggi espliciti, in parte procedendo ad una collaborazione interpretativa, congiungendo i filamenti della trama offerti *a posteriori*.

L'esposizione dei fatti nel prologo mimetico-intradigetico segue la sua logica, ma le interruzioni e i commenti degli altri personaggi in scena spezzettano anche qui in agili frammenti quello che sarebbe altrimenti diventato un lungo monologo. La diegesi viene sommersa nella mimesi e gli spettatori non percepiscono quasi la natura del racconto protatico.

Non compare durante queste prime fasi del dialogo né comparirà in seguito alcuna rottura dell'illusione scenica ⁽¹⁹⁾ né alcuna apostrofe

⁽¹⁹⁾ Non si può considerare tale il noto passo di *Hecyra*, 865-867, «il solo caso di una precisa e insistita violazione dell'illusione scenica» (B. PROTO, Terenzio, *Le commedie*, Torino 1974, p. 286, n. 1). Il dialogo non deborda mai dal palcoscenico e l'allusione alla trama delle commedie altro non è che uno dei tanti esempi di «teatro sul teatro» che si riscontrano nell'opera di Terenzio.

diretta al pubblico. Al contrario di quanto accadeva nei copioni plautini, la recita procede come se la cavea fosse deserta e sul palco agisse la vita, non una sua più o meno verosimile rappresentazione.

L'unica apparente infrazione di questa regola è rappresentata dall'*a parte*, un residuo della precedente prassi teatrale, fondata sulla convenzione in base alla quale due o più personaggi potevano esprimere a voce alta sul palcoscenico i loro pensieri facendosi sentire da tutto il pubblico, ma fingendo di non udirsi a vicenda. La situazione, che già metteva a dura prova la norma del verosimile nel dramma «aperto», contrastava con la logica del dramma chiuso. Chi lo recitava infatti si collocava in uno spazio ad un tempo intra ed extradiegetico e prevedeva la presenza di uno spettatore-ascoltatore, al quale però ormai non era lecito più rivolgersi direttamente. Sulla base di queste considerazioni ci saremmo aspettati che Terenzio coerentemente lo evitasse: ma così non è, visto che egli ne ha fatto un impiego volontario e aperto, e piuttosto frequente ⁽²⁰⁾.

Vale la pena di sottolineare che il modulo non aveva scandalizzato gli spettatori in precedenza e non li turbò neppure quando ad usarlo fu Terenzio, poiché rientrava nel patrimonio dei loro paradigmi semantici. Non provocò peraltro reazioni avverse neanche presso i critici, se è vero che Evanzio (III 8) esclude l'*a parte* dalla categoria del *vitium Plauti*, riconoscendogli pertanto la sostanziale estraneità alla prassi menandrea e plautina dell'apostrofe diretta al pubblico.

Com'è ben noto, il procedimento ha poi avuto larga fortuna nel dramma occidentale.

Effetti dell'uscita dello *spectator* dalla *fabula*

1. Uno dei primi effetti del nuovo rapporto scena-cavea fu un radicale mutamento nelle strategie dell'informazione verso l'interno, nei confronti dei personaggi, e verso l'esterno, nei confronti del pubblico.

⁽²⁰⁾ Alcuni dei molti esempi possibili: *Andr.* 217, 231, 957 s.; *Eun.* 1031; *Phorm.* 848, 1036; *Hec.* 361 s.; 879 s.; *Adelph.* 155, 862. Per le caratteristiche e le differenti modalità d'impiego degli *a parte* in Plauto e Terenzio: G. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, n.i., 1952 (1971³), p. 111; L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario*, cit., p. 159.

Le notizie vengono dosate e distribuite secondo logiche profondamente differenti da quelle adottate nel «dramma aperto», provocando modifiche sostanziali sia nell'organizzazione delle sequenze sia in tutta una serie di tecniche narrative e mimetiche.

Le nuove strategie dell'informazione sono frutto di scelta consapevole da parte di Terenzio, come prova la dichiarazione, contenuta sul finire dell'*Hecyra* (vv. 866-868):

*placet non fieri hoc itidem uti in comoediis
omnia omnes ubi resciscunt; hic quos fuerat par resciscere
sciunt; quos non autem aequomst scire, neque resciscunt
neque scient.*

Non tutti, fa dire a Panfilo, devono sapere tutto, *come avviene di solito nelle commedie*, evidentemente non nelle sue, ma la conoscenza degli eventi deve essere distribuita in rapporto alla necessità: *quos non autem aequom est scire, neque resciscunt neque scient* ⁽²¹⁾.

Il primo evidente risultato di quest'impostazione è, come si è visto, la riduzione all'essenziale delle notizie sull'*argumentum* e il loro taglio deciso sulle prospettive e sugli sviluppi della trama: nessuno, né gli spettatori né i personaggi, sa né deve sapere quale piega prenderanno gli avvenimenti. Coerente con questo principio, l'autore elimina, per quanto è possibile e non solo nei movimenti iniziali, ogni prolessi dell'azione: le anticipazioni vengono perciò sospese con diverse motivazioni.

Eccone alcuni esempi.

Nell'*Andria*, (vv. 490 sgg.), Davo intuisce che Simone ha preso un abbaglio: il *senex* pensa che la scena precedente, in cui Lesbia, l'oste-

⁽²¹⁾ Terenzio non si limita qui a polemizzare, come rilevava G. NORWOOD, *The Art of Terence*, Oxford 1923 (rist. New York 1965), p. 105, con la convenzione teatrale della *palliata*, ma ne propone anche il superamento mediante profondi cambiamenti nelle strategie dell'informazione funzionali al nuovo statuto del dramma assoluto. Un pò forzato vedere nel passo l'ostentazione dello scarso interesse che Terenzio manifesta nei confronti del procedimento dell'*anagnorismòs*, come propone L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario*, cit. p. 173 o una rottura dell'illusione scenica, come sostiene G. REVERDITO: P. Terenzio Afro, *Le commedie*, II, introd. e trad. di F. Bertini e V. Faggi, note di G. Reverdito, Milano 1989, p. 614 s.

trica, ribadisce a voce alta gli ordini alle persone rimaste dentro la casa, lasciando capire che Glicerio ha già partorito, sia un trucco e uno sciocco tentativo di ingannarlo. «O Davo, esclama (vv. 492 sg.) perciò rivolto al suo schiavo, mi disprezzi a tal punto che pensi mi si possa ingannare tanto apertamente?». Questi capisce al volo il *qui pro quo* e cerca di sfruttarlo a suo vantaggio (v. 498): *Teneo quid erret, et quid agam habeo*, dice a mezza voce in un evidente *a parte*, come capiamo dalla seguente domanda di Simone. La prassi tradizionale avrebbe voluto che al *quid agam teneo* seguisse l'esposizione del *consilium*; qui invece il discorso si interrompe e si passa direttamente all'azione.

Più avanti (vv. 702-706), si assiste al seguente dialogo fra Carino, Panfilo e Davo:

DA. *Consilium quaero*. - CHA. *Forti's!*

PA. *Scio quid conere*. - DA. *Hoc ego tibi profecto effectum reddam*.

PA. *Iam hoc opus est*. - DA. *Quin iam habeo*. - CHA. *Quid est?* -

DA. *Huic, non tibi habeo, ne erres*.

CHA. *Sat habeo*. - PA. *Quid facies? Cedo*. DA. *Dies hic mi ut satis vereor ad agendum, ne vacuom esse me nunc ad narrandum credas*.

È un momento drammatico della vicenda: Panfilo sembra proprio destinato a sposare la ragazza scelta dal padre e ad abbandonare l'amata Glicerio; dall'altra parte Carino è innamorato della promessa sposa di Panfilo ed anche per lui la situazione si profila senza uscita. Tocca, come sempre, allo schiavo trarre d'impaccio i due giovanotti. Riflette, lascia capire di avere trovato la soluzione. Carino gli chiede ansioso quale sia, ma Davo sgarbatamente gli risponde che non si faccia illusioni: lui è servo di Panfilo e lavora per il suo padrone. Non ha miglior sorte la domanda di Panfilo: «Ho paura, risponde, che non mi basti la giornata odierna per realizzare il mio piano; non credere che abbia tempo per raccontartelo». In questo modo personaggi intradiegetici e pubblico vengono frustrati due volte e lasciati nell'ignoranza e il *consilium* verrà conosciuto *in agendo*.

Lo stesso modulo ritorna al v. 715, dove sempre Davo si rifiuta di spiegare a Miside, ancella di Glicerio, che cosa va a fare dentro la casa. La risposta è questa volta brusca ed evasiva: *Ita facto est opus*: «bisogna fare così».

Il fenomeno assume caratteri ancora più rilevati nella terza scena dell'atto quarto (vv. 731-739). Qui Miside, che pure dovrà fare da spalla al servo nella sequenza successiva, rimane all'oscuro del progetto che Davo ha in mente ed è costretta a improvvisare senza sapere che cosa sta per succedere. Alle successive rimostranze della servetta, Davo obietta che in questo modo la sua recitazione era stata più spontanea e credibile (vv. 795 s.):

*Paulum interesse censes, ex animo omnia,
ut fert natura, facias an de industria?*

Anche nel *Phormio* (v. 566), alla domanda di Fedria su come Geta intenda operare per realizzare il suo *consilium*, il servo risponde: *Dicam in itinere; modo te hinc amove!* La motivazione è diversa, ma il risultato è sempre quello di nascondere agli spettatori lo sviluppo della storia.

Il procedimento di rinvio si registra anche in *Heaut.* 335 s., (Siro cela il motivo di una sua decisione dietro un *longum est... / si tibi narrem quamobrem id faciam*), in *Heaut.* 612 (ancora Siro a Cremete, che si lamenta di non capire le intenzioni del servo, risponde con un evasivo *Iam scies*, cui non segue alcuna spiegazione) ed in *Heaut.* 675-678 (sempre Siro, dopo una serie di ipotesi, finalmente partorisce l'idea giusta per acchiappare il *fugitivom argentum*, ma si guarda bene dal rivelare di che si tratta).

La casistica è ancora lunga, ma non è necessario anche qui, come in precedenza, riportarla tutta intera. Basti questa piccola campionatura a testimoniare il fenomeno e la sua persistenza.

2. La sospensione sistematica dell'informazione preventiva conduce ad una inversione di tendenza rispetto alla prassi plautina sicché l'analepsi prevale sulla prolessi.

L'innovazione produce una serie di effetti a catena all'interno del

sistema delle sequenze diegetiche e delle aspettative del pubblico: cambiano i modi di introdurre i personaggi, il ritmo dell'azione, la focalizzazione della *suspense* e si produce una nuova tensione negli spettatori, generata dalle continue variazioni di prospettiva, dalle frustrazioni derivate dalle attese deluse nonché dai rovesciamenti di moduli mimetici consolidati.

L'analessi è usata di frequente per narrare, alla maniera della tragedia, situazioni o eventi verificatisi in tempi distanti dal presente dell'azione o in luoghi interni o distanti, come il foro o il porto, e perciò non rappresentabili per le convenzioni teatrali antiche, ma anche per esporre gli eventi che ne hanno preceduto altri rappresentati e di cui sono antecedente e cause.

Il fenomeno è talmente esteso che lo si può considerare un'altra delle costanti del comporre terenziano. Per ovvie ragioni di economia ci limiteremo anche qui a riportare solo alcuni esempi significativi.

Nell'*Eunuchus* (vv. 291-297) il giovane Cherea si precipita sul proscenio ansimante, come dopo una corsa affannosa: seguiva una *virgo* bellissima e l'ha persa di vista. Ora non sa dove cercarla. *Ut illum di deaeque senium perdant, qui me hodie remoratus est* (v. 301), continua dopo l'interruzione dell'*a parte* di Parmenone (vv. 297-301), impreca contro il vecchio Archimenide, che, ma questo lo verremo a sapere solo molto più tardi (vv. 326-342), lo aveva malauguratamente fermato per strada staccandolo dall'oggetto del suo desiderio.

Ai vv. 507-530 della medesima commedia il monologo analettico è invece recitato da Cremete, fratello della ragazza destinata all'*anagnorsis*: è stato convocato da Taide per la seconda volta ma non sa per quale motivo. È diffidente perché sospetta che la *meretrix* abbia messo gli occhi su di lui e soprattutto sul suo podere, ma è ben deciso a non farsi abbindolare. Alcune domande sulla sorellina perduta gli fanno ipotizzare perfino che Taide stia macchinando di presentare se stessa come la *parvola* rapita. Non le manca certo la faccia! Ma ha fatto male i conti!

Nessuno, come sempre, ha presentato Cremete — di lui si trova un solo cenno vago nelle parole di Taide — per cui, quando appare sulla scena, è uno sconosciuto e gli spettatori debbono riordinare velocemente le tessere del mosaico per capire chi sia. Di quanto egli racconta nell'*a solo*, riflettendo ad alta voce, nessuno aveva prima fatto cenno; eppure il giovane è un elemento determinante della *fabula*, come capiremo più

tardi ⁽²²⁾. Per il momento la sua perplessità per l'invito della *meretrix* è anche quella del pubblico.

Analettico è, sempre nell'*Eunuchus* anche il monologo di Antifone (vv. 539-545), dove si accenna ad un accordo fra giovani amici per l'organizzazione di un banchetto, di cui nessuno mai aveva parlato in precedenza. Era stato incaricato di tutto Cherea, ma questi poi era scomparso. Noi sappiamo dove.

Rientra nella medesima categoria il racconto autobiografico di Cherea ad Antifone sullo stupro perpetrato su Panfila (vv. 560-606), i monologhi di Doria, serva di Taide (vv. 614-628), che narra in stile da perfetto *anghelos* gli avvenimenti accaduti in casa del soldato e quello immediatamente successivo di Fedria (vv. 629-641), in cui il giovane spiega le ragioni per cui non è rimasto in campagna lontano dalla donna amata. E si potrebbe continuare.

Il procedimento ricorre sistematicamente anche nelle altre commedie. Dell'*Andria* si possono ricordare sia il passo (vv. 282-298), dove Panfilo rimemora con toni patetici il momento della morte di Criside e le sue nobili e accorate parole di raccomandazione perché egli prenda sotto la sua protezione Glicerio, sia il monologo (vv. 352-369) più spigliato con cui Davo informa il giovane padrone su come ha scoperto che le temute nozze sono finte.

Dall'*Heautontimorumenos* meritano una citazione il monologo con cui Siro (vv. 269-290) rassicura Clinia, appena rientrato dal volontario esilio, sulla onestà e la *fides* della sua donna e, nonostante la sua palese funzione di prologo intradiegetico, anche la lunga analessi di Menedemo, che copre oltre 60 versi (vv. 95-150), nella quale sono narrate le vicende che hanno spinto il vecchio padre alla disperazione.

Dall'*Adelphoe* si può menzionare l'episodio del rapimento ed in particolare la prima scena dell'atto secondo, dove nessuno ancora può sospettare che la ragazza sia stata rapita in favore di Ctesifone e tutto lascia intendere che Eschino sia un giovane violento e scapestrato. Il dialogo con il lenone è duro e prevaricante finché non interviene un primo segno di svolta (v. 192), nel momento in cui Eschino si dichiara dispo-

(22) Non diverso è il caso di Critone in *Andr.* 796 ss.

sto a rimborsare Sannione. Segue una specie di *flashback* ⁽²³⁾ in cui il lenone accenna rapidamente alla scena del rapimento (v. 198: *domo me eripuit, verberavit, me invito abduxit meam*) avvenuta fuori della vista degli spettatori, che finalmente intravedono come da uno spiraglio la causa della concitazione dei personaggi in scena. Da questo punto la trama si dipana al rovescio con qualche esca sparsa allo scopo di accendere l'interesse e la curiosità di chi guarda. Tale è, ad esempio, l'affermazione di Siro (v. 252 sg. *Sed Ctesiphonem video: laetus est / de amica*), dove si accenna a Ctesifone, che compare per la prima volta in scena, tutto contento per la sua amante. Nessuno ne aveva parlato prima, per cui il pubblico non poteva immaginare che l'*amica* fosse la stessa ragazza rapita dal fratello. Tutto comincia a chiarirsi a partire dal v. 261 sgg., quando Ctesifone rivela che Eschino si è caricato di tutte le colpe e di ogni responsabilità a suo favore. Il quadro diventa finalmente chiaro solo nella scena seguente quando Eschino (v. 267) tranquillizza il fratello, confermandogli quello che egli già sa, cioè che *in tuto est omnis res* ed è perciò tempo di liberarsi della tristezza. L'analessi continua rivelando infine allo spettatore l'origine di tutto: Eschino era intervenuto in favore del fratello innamorato, perché questi aveva deciso per disperazione di andarsene via di casa in esilio.

A questo punto ogni avvenimento pregresso assume una nuova luce e il giudizio, che il pubblico si era fatta su Eschino, viene rovesciato: la sua violenza e la sua arroganza erano episodi momentanei, provocati da affetto verso il fratello, non tratti stabili del suo carattere. Al contrario egli è generoso, umano e ha senso di giustizia, tanto che si recherà di persona al foro per pagare il lenone (v. 277).

Non mancano esempi di prolessi, ma sono statisticamente meno frequenti e quasi mai tracciano le linee di uno sviluppo certo di lunghi tratti della trama. Per lo più si tratta di progetti o previsioni che, a differenza di quanto si osserva in Plauto, seguono il più delle volte un corso differente da quello ipotizzato.

Così Davo, ad esempio, nell'*Andria* (vv. 386-398), espone il suo

(23) In particolare, già isolato da F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio*, vol. II: *Terenzio*, Napoli 1947, p. 217, è stato messo in evidenza da M.R. POSANI, *Osservazioni su alcuni passi dei prologhi terenziani*, «SIFC» 37 (1965), p. 99.

piano ardito a Panfilo. Delinea una sorta di partita a scacchi o, se si preferisce, un incontro di scherma combattuto a colpi di astuzia, con fendenti e parate previste e studiate a tavolino. Egli suggerisce all'*amator* di accettare la proposta di Simone e di dichiararsi pronto a contrarre matrimonio in obbedienza alla volontà paterna. In questo modo i *consilia certa* dell'avversario sarebbero diventati *incerta* e tutto si sarebbe risolto felicemente. I fatti dimostreranno che aveva fatto male i conti, tanto che il piano si trasforma sì in una trappola, ma per Panfilo.

Nel *Phormio* invece (vv. 884-890) il parassita omonimo decide di *eludere senes*, di gabbare i due vecchi, e di fare in modo che le trenta mine che essi hanno anticipato non vengano restituite. Il proposito questa volta avrà successo, ma nella prolessi non si trova traccia degli strumenti che egli intende adoperare per raggiungere lo scopo: gli spettatori potranno pertanto conoscerli solo in diretta, per così dire, quando l'operazione sarà realizzata sulla scena.

Per capire la misura del cambiamento operato da Terenzio sia nella tecnica dell'analessi che della prolessi basta confrontare questi passi con i segmenti metateatrali del *Miles* o del *Persa*. Il rovesciamento apparirà tangibile e di tale dimensione che si potrà apprezzare in tutta la sua evidenza la rivoluzione del comporre terenziano.

3. Congiunta al procedimento analettico è anche la nuova *suspense*. Nuova perché non è più focalizzata su un personaggio intradiegetico, come in Plauto, ma sul pubblico, ormai allontanato dal posto di privilegio, accanto all'autore. Contribuiscono ad attivarla diversi fattori, alcuni in apparenza marginali, ma di grande momento perché originali, come quelli relativi al modo di introdurre i personaggi, altri di maggior peso come la proposizione degli eventi *in medias res* o i veri e propri colpi di scena: tutti stimolano il pubblico a porsi domande o per identificare un personaggio o per sapere da quale guaio è angustiato o per capire che cosa stia per accadere. Terenzio insomma crea le condizioni proprie di una moderna *suspense*.

Nel dramma «aperto» quasi mai un personaggio entrava in scena senza una presentazione o un annuncio, perché la convenzione voleva che in nessun momento il pubblico restasse all'oscuro di quanto avveniva sul proscenio. Basta scorrere le commedie di Plauto per constatarlo (24).

(24) Vale la pena di ricordare con O. BIANCO, *Terenzio. Problemi e aspetti dell'o-*

La norma era così radicata che per non violarla lo scrittore ricorreva all'inserzione perfino di scene, più o meno lunghe, prive di necessità fabulare. È quanto Plauto fa all'inizio dell'atto quarto della *Rudens* (vv. 892-905). Demone avanza sul palcoscenico e pronunzia una battuta riasuntiva della trama, aggiunge per il loggione una frecciata, piuttosto gratuita e incongruente con il profilo morale del personaggio, sulla moglie gelosa, e finalmente (v. 897) svela il motivo della sua sortita:

*Sed Gripus servus noster quid rerum gerat
miror, de nocte qui abiit piscatum ad mare.*

Gripo è un personaggio determinante nella parte finale della storia, perché per suo tramite si realizzerà l'*anagnorisis* di Palestra e il lieto fine. Il suo ingresso era programmato per la seconda scena, quando avrebbe recitato, o meglio cantato, un lungo *a solo*. Di lui non s'era mai fatto cenno prima, per cui senza la breve notizia di Demone, sarebbe apparso agli spettatori come un perfetto sconosciuto.

Terenzio sembra al contrario quasi ignorare la norma, sicché i suoi personaggi entrano spessissimo in scena senza che qualcuno li presenti o ne dica il nome e vi rimangono, talvolta per lunghi tratti, del tutto ignoti al pubblico ⁽²⁵⁾.

Anche questa è una vera costante, come si può agevolmente verificare.

Nel primo atto dell'*Andria*, ad esempio, il pubblico apprende subito che l'attore vestito da liberto si chiama Sosia (v. 28), ma per quello vestito da *senex* dovranno attendere ancora una decina di versi (v. 41).

Il ritardamento assume caratteri macroscopici a proposito del personaggio di Miside. L'ancella entra in scena al v. 228, recita un monologo, rimane sul proscenio conducendo un curioso dialogo di *a parte* con

riginalità, Roma 1962, p. 49, n. 61 che «una delle leggi più rigide della *Nea* è quella di annunciare e presentare il personaggio che stava per venire in scena».

⁽²⁵⁾ La tecnica è già presente in Menandro, in particolare nella *Samia* (v. 96 sg.), negli *Epitrepones* (v. 178 sg.) e nell'inizio del secondo atto della *Perikeiromene* (v. 77 sg.): D. DAL CORNO, *Spazio e messa in scena nelle commedie di Menandro*, «Dioniso» 59 (1989), pp. 201-211.

Panfilo fino al v. 267 e solo allora finalmente l'interlocutore la chiama per nome: *Mysi, salve*.

Con la stessa tecnica viene introdotto Carino ai vv. 301 sgg.: il personaggio parla all'apertura del secondo atto, ma il suo nome viene fatto solo dopo cinque versi.

Il medesimo procedimento si registra nell'*Heautontimorumenos*. Nel dialogo di apertura il nome di Cremete compare relativamente presto, al v. 75 dopo il suo non breve monologo, ma quello di Menedemo non viene fatto prima del v. 159. In pratica il pubblico ignora chi sia l'interlocutore di Cremete per quasi l'intera scena prima. Non subisce un trattamento diverso Clitofone nella scena seguente: che sia figlio di Cremete viene detto quasi subito, ma il suo nome compare solo al v. 209, alla fine del primo atto.

È superfluo continuare con altri esempi.

4. L'*expectatio* è sollecitata anche mediante l'introduzione dei personaggi direttamente nel vivo dell'azione, o come si dice, *in medias res*.

Ci limiteremo anche per questo aspetto solo a qualche esempio.

Nell'apertura dell'*Eunuchus* le parole di Fedria — è il caso di sottolineare che né il suo nome né quello di Parmenone, suo interlocutore, compaiono prima della seconda scena (rispettivamente ai vv. 81 e 83)? — immergono *de improvviso* lo spettatore nel bel mezzo dell'azione. La struttura del testo in apertura è di per sé eloquente (vv. 46-49):

*Quid igitur faciam? non eam ne nunc quidem
quom accersor ultro? an potius ita me comparem
non perpeti meretricum contumelias?
exclusit; revocat: redeam? non si me obsecret.*

L'*igitur* incipitario produce con il suo tono conclusivo l'immediata sensazione di un discorso aperto e già avviato alla conclusione; la raffica di domande poi conferma che ci si trova nel bel mezzo di una sconosciuta situazione drammatica. Donato⁽²⁶⁾ segnala che anche nel copione di Menandro (fr. 186 K.) l'inizio era dello stesso tenore, anzi, a parte una

(26) Donat., *ad Ter. Eun.* 46 W.

piccola variante (*igitur* per ἀλλά), era stato reso alla lettera. L'eguaglianza dell'*incipit* però doveva avere un diverso impatto sui rispettivi destinatari perché gli spettatori greci erano stati informati con ogni probabilità dal prologo sui fatti e i personaggi, quelli latini erano messi di fronte all'azione senza alcuna notizia preliminare. Nulla era infatti trapelato dal prologo. Non restava dunque che osservare l'evento *in fieri*.

Le risposte alla prima battuta dell'*Eunuchus* non arriveranno tanto presto, dato che le ragioni del turbamento di Fedria cominceranno a chiarirsi solo a partire dalla scena seconda: qui Taide allude ad un fatto accaduto la sera precedente (l'*adulescens* era stato tenuto fuori dalla casa della cortigiana, sua amante) e finalmente il pubblico può cominciare a dipanare la matassa che l'azione nel suo svolgersi distende. Fino a quel momento le sue domande restano senza risposta.

Il modulo si ripete anche nelle altre commedie, dove le prime battute suscitano l'*expectatio* del pubblico e gli danno la sensazione di trovarsi nel bel mezzo di una storia per lo più con risvolti drammatici. Valga per tutte l'esempio dell'*Heautontimorēnos*.

In apertura entrano in scena due vecchi che dialogano pacatamente. Uno, Menedemo, sembra un contadino, indossa pelli di capra come di solito nelle opere drammatiche i personaggi dediti ai lavori dei campi⁽²⁷⁾ e porta sull'omero un pesante rastrello, l'altro, Cremete, è un normale signore dall'aria tranquilla. Il pubblico ascolta il loro dialogo, intuisce che c'è qualcosa di strano nel modo di vivere di Menedemo, ma ne ignora le ragioni, proprio come l'interlocutore scenico. Cremete appare saggio, preoccupato, affabile, Menedemo duro, aspro, scortese. L'atmosfera è triste. Poche battute e il contadino rompe all'improvviso la sua scorza e si abbandona al pianto. La tensione sale. Ancora poche schermaglie e infine Menedemo parla del figlio partito per combattere nell'esercito di uno dei re dell'Asia per colpa della sua eccessiva severità di padre e dell'angoscia che ora sente e della punizione che si autoinfligge per scontare la sua colpa.

(27) Varro, *De re rustica*, II,11,11. Nel passo, dopo avere elencato le genti che avevano indossato abiti fatti con pelli di animali, soggiunge: *Cuius usum apud anticos quoque Graecos fuisse apparet, quod in tragoediis senes ab hac pelle vocantur diphtheriae, et in comoediis qui in rustico opere morantur, ut apud Caecilium in Hypobolimaero adulescens, apud Terentium in Heautontimorūmeno senex.*

Il procedimento non è una caratteristica della sola fase introduttiva, ma viene impiegato anche all'interno della storia per vivacizzare i diversi passaggi dell'intreccio.

Tornando al *Phormio*, segnaliamo l'*incipit* dell'ultima scena dell'atto primo, dove Geta irrompe sul palcoscenico provenendo dal porto ed esprime tutta la sua preoccupazione per l'inaspettato arrivo del padrone (vv. 179-182):

*Nullus es, Geta, nisi iam aliquod tibi consilium celere reperis,
ita nunc inparatum subito tanta te impendent mala
quae neque uti devitem scio neque quo modo me inde extraham;
nam non potest celari nostra diutius iam audacia.*

La scena precedente si era chiusa con parole di preoccupata attesa, ma nulla lasciava trapelare quale poteva esserne il motivo. La spiegazione seguirà tra breve.

Lo ritroviamo anche all'inizio del secondo atto, dove Demifone in persona entra in scena, continuando un suo precedente ragionamento e riflettendo ad alta voce (v. 231):

Itane tandem uxorem duxit Antipho iniussu meo!

Il *senex* è, secondo un noto *cliché*, *iratus*, rimugina sulle nozze del figlio e sulla furfanteria di Geta. Non sappiamo come abbia appreso la notizia, visto che il servo era fuggito prima di incontrarlo. Terenzio omette il particolare, che poteva rallentare il ritmo dell'azione senza peraltro aggiungere elementi sostanziali al racconto e lascia che sia il pubblico ad immaginare che magari ha incontrato un amico al porto o qualcuno che lo ha informato sulla vicenda. Non era difficile pensare a pettegoli, fauna diffusa in tutti i livelli delle società, ma il commediografo, come avrebbe fatto Plauto, non ne approfitta per trarne effetti esilaranti.

Il taglio delle sequenze di transizione produce anche qui l'effetto della presa diretta e della presentazione dal vivo.

Non si tratta neanche qui di una scelta causale, ma di un altro elemento distintivo dello *scribere* terenziano, che punta a dotare di agilità il ritmo narrativo. Terenzio evita le informazioni superflue e soprattutto le ripetizioni, che non di rado appesantivano i copioni plautini. Lo

prova senza ombra di dubbio anche un passo del *Phormio*: al v. 861 Geta, interrogato da Antifone sulle ragioni per cui il padrone lo aveva spedito dalla propria moglie, se ne esce con un *omitto proloqui*, che in realtà permette al commediografo di non ripetere quello che il pubblico già conosce per altra via.

Ancora *in medias res* proietta lo spettatore l'*incipit* della scena terza del penultimo atto dell'*Eunuchus*. Qui Pitia, l'ancella di Taide, cui era stata affidata la custodia di Antifila, irrompe sul palco gridando (vv. 643 sg.):

*Ubi ego illum scelerosum misera atque inpium inveniam aut
ubi quaeram
hocine tam audax facinus facere esse ausum!*

Il personaggio era stato questa volta annunciato con una didascalia interna alla fine della scena precedente (v. 642), per cui il pubblico sapeva già di chi si trattava e forse intuiva le ragioni dello sdegno, comunque subito dopo rese esplicite. Il suo ingresso resta però brusco e impreveduto perché le due scene precedenti conducono il filo della storia in altre direzioni e il fatto cui si allude era stato descritto da Cherea alla fine dell'atto terzo: il pubblico doveva perciò riannodare da solo due capi piuttosto lontani.

Anche quest'ultimo procedimento non è isolato. Nell'*Andria*, atto IV, vv. 716 sgg., ad esempio, Davo porta fuori dalla casa di Criside il neonato, figlio di Glicerio e lo consegna a Miside perché lo deponga davanti alla porta di Simone. Egli ha in mente un piano, che però non riesce a realizzare per l'inaspettato arrivo di Cremete. Occorre dunque frettolosamente inventarne un'altro. Del figlio di Glicerio e Fedria la commedia non faceva cenno da un pezzo. La notizia della sua nascita era stata fornita indirettamente, per via *sineddochica*, quando nella prima scena dell'atto terzo erano risuonate le grida della fanciulla nel travaglio del parto e Lesbia, l'ostetrica, aveva lasciato capire che cosa era successo all'interno della casa. L'interpretazione dei segnali non era però stata univoca: Cremete aveva insinuato il sospetto che si fosse trattato di una recita per intrappolarlo e non è da escludere che in quella fase la sua considerazione potesse avere suscitato una crisi epistemologica anche in parte di coloro che assistevano allo spettacolo. Ora comunque la

presenza del bambino scioglieva ogni dubbio e gli estremi dei segmenti della *fabula*, separati nell'intreccio, potevano ricongiungersi mediante l'attiva intelligenza degli spettatori, che collegavano quei lontani eventi.

Uno dei casi più evidente di proiezione *in medias res* si legge all'inizio dell'atto quarto dell'*Heautontimorumenos*. La scena si apre con Sotrata che entra parlando con Cantara, nutrice di Antifila, di un anello appartenuto alla figlioletta esposta subito dopo la nascita. Personaggi e situazioni sono affatto nuovi. Non si trova cenno di loro in precedenza per cui il pubblico non può che domandarsi chi siano le due donne e quale sia l'oggetto del loro dialogo. Lo stacco dalla scena precedente è netto: vi agivano Cremete e Siro, che si affrontavano in un gioco ambiguo di *fallaciae*. Per il momento la domanda resta dunque senza risposta.

5. In funzione della *suspense* sembrano organizzate anche molte sequenze e viene disposto il momentaneo nascondimento delle notizie chiave. Con questo sistema Terenzio tiene lo spettatore *in doubt and anxiety* ⁽²⁸⁾ e insieme rompe con *the old conventional construction* ⁽²⁹⁾.

Nulla, anche sotto questo profilo, è affidato al caso, ma ogni scelta risponde ad una puntuale progettazione, come rivela, se non avessimo altre prove, un'affermazione che Terenzio lascia cadere nel terzo atto dell'*Andria* (vv. 475 sg.). *Non sat commode*, dice qui Simone a Davo immaginato nel ruolo di autore del metadramma, *divisa sunt temporibus tibi, Dave, haec*. L'azione non è stata distribuita nei momenti opportuni e la trama perciò non si regge. È evidente che per scrivere una buona commedia, a parere di Terenzio, occorre disporre le sequenze in maniera che si susseguano secondo un ordine logico e funzionale allo sviluppo della storia e all'interesse del pubblico.

Questi criteri sono rilevabili in tutta l'opera di Terenzio ⁽³⁰⁾, e so-

⁽²⁸⁾ T. FRANK, *Terence's Contribution to Plot-construction*, «Am. Journ. Phil.» 49 (1928) p. 319.

⁽²⁹⁾ T. FRANK, *art. cit.*, p. 321.

⁽³⁰⁾ T. FRANK, *art. cit.*, pp. 318-322, sottolinea la presenza della *suspense* in tutte le commedie terenziane.

prattutto nell'*Hecyra*, dove i meccanismi della *suspense* connessi all'intriccio sono impiegati in modo abbastanza sistematico ⁽³¹⁾.

In questa commedia l'intero atto primo assume funzione di prologo mimetico e presenta i fatti dall'insolito punto di vista della cortigiana, Bacchide, che si sente tradita da Panfilo, l'amante convolato a legittime nozze, ma soprattutto delinea fin dall'inizio quella situazione che nelle altre commedie si realizza al compimento della vicenda. Il matrimonio è infatti già avvenuto. Nei primi tempi però apprendiamo dalle chiacchiere di due prostitute e di uno schiavo, i rapporti fra i due coniugi sono rimasti piuttosto freddi, fino quasi alla rottura, ma poi gradualmente Panfilo ha cominciato ad apprezzare la moglie fino ad amarla.

Senza una *peripeteia*, la *fabula*, fermi restando i canoni della palliata, non avrebbe potuto avere sviluppo. Intervengono dunque a produrre il mutamento due eventi: il viaggio di Panfilo e la gravidanza di Filumena. Il primo allontana il giovane da casa, la seconda spinge la giovane sposa a rifugiarsi presso i genitori lasciando intendere che lo fa per incompatibilità con la incolpevole suocera. Il viaggio crea le condizioni per rendere plausibile lo scontro di caratteri fra suocera e nuora che alimenta la prima parte della *fabula*. Tale notizia è nota a tutti i personaggi, mentre della gravidanza non si fa cenno fino all'atto terzo, quando un poco per volta la verità viene svelata e alla fine esposta intera in una dolorosa e lunga analessi dallo stesso protagonista (vv. 361-414). Filumena è stata stuprata prima delle nozze da uno sconosciuto ed ora sta per avere un figlio, ma in pratica fino alla metà della commedia lo spettatore, così come Lachete, Sostrata e Fidippo, rimane all'oscuro della vicenda e non sa perciò spiegarsi l'improvviso, strano comportamento della ragazza. Non solo, «anche quando dal soliloquio di Panfilo gli viene svelata una parte dell'accaduto, non può prevedere quale sarà la felice soluzione e dovrà rimanere con l'animo sospeso attendendo la fine ⁽³²⁾.

⁽³¹⁾ Rileva in proposito L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario*, cit., p. 170: «Nell'*Hecyra* più che in ogni altra commedia Terenzio non anticipa nulla allo spettatore, ma lo fa partecipare della stessa sospensione dei personaggi e lo indirizza con loro su false piste». E a p. 171: «La tecnica dell'*Hecyra* è senza precedenti: un perfetto congegno teatrale messo al servizio non di un intrigo ... ma di un gioco di supposizioni e di rapporti psicologici...» A queste conclusioni era arrivato già T. FRANK, *art. cit.*, pp. 319 sg.

⁽³²⁾ D. BO, *Genitori e figli*, cit., p. 205.

Panfilo si comporta da gentiluomo, non fa scandali, ma è deciso a lasciare la moglie. Su questo tema si impernia la *suspense* della seconda parte della commedia, alimentata fino all'atto quinto, quando mediante un'altra analesi, recitata questa volta da Bacchide, ogni nodo viene sciolto e il lieto fine assicurato. Il pubblico, ingannato dall'apparenza, viene tenuto sulla corda sino alla fine, quando finalmente potrà conoscere la verità.

Non poteva naturalmente mancare in questa nuova forma di teatro, come si è visto, il «colpo di scena»; esso è connaturato alla *suspense* focalizzata sul pubblico, anzi ne rappresenta spesso il momento apicale e segna talora l'avvio della parabola discendente di un episodio, seguito di solito da un più o meno rapido allentamento della tensione e perfino dallo scioglimento del nodo fabulare. Ne richiamiamo qui altri due esempi emblematici rispettivamente dall'*Andria* e dagli *Adelphoe*.

Nella prima il colpo di scena è costituito dall'apparizione improvvisa e insospettata di un personaggio nuovo, destinato ad appianare con la sua presenza tutte le difficoltà ovvero il *senex sobrinus* (v. 801) di Criside, Critone (v. 796 ss.), uno straniero che arriva da Andro, terra di origine della *meretrix*. Egli dissolverà con la sua testimonianza ogni dubbio sulla condizione di cittadina attica della ragazza amata da Panfilo con le prevedibili conseguenze in una trama di palliata.

Negli *Adelphoe* il pubblico è colto di sorpresa dall'apparizione di Clitofone. Fino al suo ingresso in scena, come si è prima accennato, gli spettatori infatti sono convinti che Eschino sia un poco di buono, un arrogante, un violento, la personificazione degli effetti devastanti di una educazione liberale. Quando tutto questo sembra assodato, le parole di Clitofone, la sua gratitudine verso il fratello (v. 254 ss.), insinuano dapprima il dubbio in chi guarda, quindi gettano lo scompiglio nell'opinione ormai consolidata e ne capovolgono le coordinate. L'effetto sorpresa è innegabile ⁽³³⁾.

⁽³³⁾ Osserva molto opportunamente L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario*, cit., p. 189: «I critici analitici, come ad esempio il Drexler, rimproverano a Terenzio di non spiegare da dove sbuchi Ctesifone, come sia stato avvertito da Eschino, che cosa aveva minacciato di fare se avesse perduto il suo amore; ma non si rendono conto che Terenzio lascia appositamente nel vago molti particolari per puntare sul nucleo centrale dell'effetto drammatico. È una tecnica assai frequente nei romanzi o nei films gialli dei nostri tempi: una preparazione e un'informazione minuta rovinerebbero l'effetto del colpo di scena risolutore». La prolessi uccide la *suspense* a focalizzazione extradiegetica.

6. Col tempo Terenzio ha perfezionato la sua tecnica e l'ha arricchita fondendo moduli antichi e nuovi in maniera organica, tanto da non lasciare emergere connessioni e suture, come possiamo constatare nell'ultima delle sue commedie.

Nella prima parte degli *Adelphoe* egli impiega infatti prevalentemente le nuove strategie dell'informazione, ivi compresa la focalizzazione extradiegetica della *suspense*, mentre nella seconda sposta la focalizzazione all'interno della *fabula* alla maniera plautina. Qui, come sottolinea Siro (v. 548), Demea diventa oggetto di riso perché è convinto di avere capito tutte e invece *solus nescit omnia*. In questo modo viene restituita al pubblico la tradizionale posizione di privilegio rispetto al personaggio e, secondo una nota formula⁽³⁴⁾, ne può ridere.

Il procedimento, oltre che per Demea, viene impiegato anche nei confronti di altri personaggi. In *Adelph.* IV 5 infatti Micione mette alla prova Eschino annunziandogli con apparente noncuranza la partenza per Mileto dell'amata Panfila e le sue nozze con un parente. Il giovane per un po' tiene duro, ma alla fine è costretto a cedere e svelare i sentimenti già noti a tutti ma da lui creduti sconosciuti. Anche questa volta il pubblico conosce la verità ed il personaggio la ignora.

Il gioco è condotto con abilità ed è rinvigorito con l'uso della *climax* unita al ritardamento delle notizie, come si può vedere nella lentissima presa di coscienza da parte di Demea del suo abbaglio, che dura in pratica con varie gradazione (III 3; III 4) per tutta l'intera seconda parte della commedia o nell'episodio di Panfila ed Eschino (III, 2-3).

Ciò nonostante, il taglio delle scene e il ritmo del racconto, senza l'appesantimento di ripetizioni e prolessi, restano essenzialmente agili ed efficaci. Eliminando *in medio posita*, Terenzio realizza un montag-

(34) Alludiamo alla formula Pi(Md/Mm) - Ms, con cui F. CECCARELLI, *Sorriso e riso*, Torino 1988, p. 145, sintetizza lo stimolo chiave del messaggio *b* (*ibid.* p. 92 sg.), ovvero il riso che deriva da un rapporto squilibrato fra ridente e oggetto di riso e che appartiene ai «messaggi di dominanza» (p. 102). Anche in questo caso infatti ci troviamo di fronte ad un personaggio (Demea) che si arroga la «Pretesa illegittima» (Pi) di sapere e capire tutto e che invece ignora la verità. I suoi «messaggi di dominanza (Md) e di minaccia» (Mm) si trasformano perciò in «messaggi di sottomissione» e il risultato non può che essere il riso. In maniera più semplice lo schema era già stato teorizzato da Platone, *Phileb.* 49c.

gio asciutto e dinamico, che non sarebbe esagerato definire di taglio decisamente «moderno».

Fine del metateatro

1. Se la presenza dello *spectator in fabula* costituiva uno degli elementi essenziali del processo metateatrale, era nelle cose che lo *spectator extra fabulam*, proprio del dramma assoluto, ne provocasse la fine.

Non è un caso dunque se nella commedia terenziana sopravvivono solo schegge e brevi tratti di metateatro con varianti sostanziali, ma non si incontra nessun esempio di schema sviluppato in forma integrale, alla maniera plautina, con il suo «servo-poeta»⁽³⁵⁾, la predisposizione della trama sulla scena con relativa informazione puntuale del pubblico, il reclutamento della compagnia intradiegetica, i costumi ed infine la recita e la conquista degli obiettivi prefissati.

Si potrebbero ricercare le ragioni di tale opzione o nel fatto che il commediografo selezionò solo copioni greci privi del modulo metateatrale — in tal caso non doveva fare altro che riprodurli come li trovava — oppure, in alternativa, nel fatto che ne modificò a fondo l'assetto fabulare per evitare l'imbarazzante presenza dello *spectator in fabula*, l'eventuale apostrofe al pubblico e tutti quegli elementi che contraddicevano alla sua concezione del dramma chiuso. Questa seconda ipotesi sembra la più probabile, non solo per la presenza, come fra breve vedremo, di residui metateatrali nelle sue commedie, ma anche perché ciò appare in linea con la sua volontà di *aemulari* i modelli adattandoli alla sua poetica per *scribere de integro*. È invece da scartare in partenza l'idea che ignorasse il procedimento: non solo infatti lo sapeva felicemente usato da Plauto, ma lo ritrovava nel repertorio della *Nea* ed in primo luogo nel suo referente preferito, Menandro.

Tracce di schemi metateatrali si colgono, come si diceva, in alcune commedie e può essere interessante vedere fino a che punto conservino le strutture del codice o in che misura se ne distacchino.

⁽³⁵⁾ La formula è di M. BARCHIESI, *Plauto e il «metateatro» antico*, in *I Moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1971, p. 166.

2. Ne ritroviamo nel *Phormio* — ma il discorso si può allargare all'*Eunuchus* ⁽³⁶⁾ — alcuni elementi tipici: la situazione disperata che sembra preludere alla sconfitta certa del protagonista, l'*inventio* o trovata del servo e del parassita, l'utilizzo di aiutanti, il rovesciamento delle previsioni iniziali e il lieto fine, insomma gran parte dell'armamentario solito: insoliti ne sono però l'impiego e gli esiti.

Il primo segnale si registra dunque al v. 179: Geta entra di corsa in scena dalla «laterale» che comunica con il porto, in preda al panico perché il suo padrone Demifone, padre del giovane innamorato e questa volta anche già ammogliato senza i rituali permessi paterni, è tornato dal suo viaggio d'affari. Fra non molto arriverà a casa. Quello sarà un momento drammatico, perché l'ira del «vecchio» si abatterà sul figlio scapestrato, ma non risparmierà il servo, responsabile in prima persona del misfatto in quanto era suo il compito di controllare il giovane e di guidarlo durante l'assenza del genitore. Ciò spiega la paura di Geta e l'urgenza di *invenire remedium iracundiae* (v. 185) per salvare se stesso o, come dirà più avanti Antifone (v. 200), un *remedium subito exitio*. In entrambi i passi compare il verbo-spia dello schema metateatrale, *invenire*.

Mentre il giovane, al solito, perde la testa, Geta mantiene il sangue freddo e secondo la prassi, prende il comando delle operazioni: Antifone dovrà recitare la sua parte e Fedria, suo cugino in quanto figlio di Cremete, fratello di Demifone, gli farà da spalla. Poca cosa, per il vero, ma fin qui comunque è tutto regolare.

Il pubblico si aspetta ora che la commediola metateatrale, come avveniva in Plauto, venga recitata secondo il progetto e portata a termine con successo. Ma così non è. Le crepe nel sistema si manifestano quasi subito. Il tentativo «registico» di ammaestrare Antifone infatti fallisce subito miseramente perché il giovane in preda alla paura e al rimorso fugge via (vv. 217-218). La defezione dell'*amator* è il primo segnale di

⁽³⁶⁾ Anche nell'*Eunuchus* il protagonista si trova in una condizione di svantaggio assoluto rispetto all'avversario: il *miles* e l'infido parassita Gnatone sembrano infatti avere la meglio in quanto posseggono più mezzi e offrono doni più costosi alla contesa *meretrix*: al cadente e vecchio eunuco, comprato da Fedria per farne dono a Taide, il soldato è in condizione di opporre una giovane e bella schiava.

cambiamento rispetto al modulo menandro e plautino, perché il giovane innamorato aveva sempre fatto la sua parte nella recita.

Sul campo restano solo Geta e Fedria e ancora una volta, secondo prassi, il comando viene affidato al servo: *quin tu quid faciam impera* (v. 223), dice infatti Fedria a Geta, ma questi non trova di meglio che riproporre l'*oratio* con cui avevano giustificato il matrimonio di Antifone. Concluso un piccolo consiglio di guerra — si ricorderà quale ben più efficace uso del tema aveva fatto Plauto nel *Miles!* —, decidono che Fedria andrà avanti per affrontare Demifone e Geta subentrerà in caso di bisogno, come le truppe di riserva.

Di nuovo però le cose non vanno secondo le aspettative: Demifone è un osso molto duro e non si lascia mettere nel sacco. La trovata evidentemente è debole ed il vecchio non dimostra l'ingenuità consueta. Geta è uno servo di fantasia fiacca e scarsa abilità truffatoria. Il suo tentativo abortisce quasi subito e con esso il primo processo metateatrale.

Entra in campo allora un altro *architectus*, il parassita Formione, migliore artefice d'imbrogli e lo schema metateatrale sembra riproporsi con un altro protagonista.

Anche Formione però si comporta in maniera inusuale: il primo movimento è infatti rispettoso del canone (sollecitato, riflette e subito afferma di aver concepito un piano (v. 321): *Iam instructa sunt mihi in corde consilia omnia*), ma il secondo, ovvero la mancata esposizione del *consilium*, contrasta però con lo schema consolidato. Alla domanda di Geta su cosa intenda fare, risponde con una generica indicazione degli obiettivi (vv. 322 sg.):

*quid vis nisi uti maneat Phanium atque ex crimine hoc
Antiphonem eripiam atque in me omnem iram derivem senis?*

ma non esplicita i mezzi con cui intende raggiungerli: non si prevede alcuna trama, alcun *grex* di aiutanti, niente costumi, solo una sorta di corpo a corpo, che si verificherà (vv. 350 ss.) tra il parassita e il *senex*. Terenzio devia volutamente il discorso spostandolo sul carattere un pò guascone del personaggio e sulla sua sfacciata *fortitudo*. Il procedimento resta incompiuto.

Lo schema non muta quando Geta e Formione affrontano il problema di trovare il denaro per permettere al giovane Fedria di riscattare

la sua ragazza dall'inflessibile lenone. Ecco tutto ciò che il pubblico viene a sapere (vv. 591 ss.):

*Ego hominem callidorem vidi neminem
quam Phormionem. Venio ad hominem ut dicerem
argentum opus esse, et id quo pacto fieret.
Vixdum dimidium dixeram, intellexerat:
gaudebat, me laudabat, quaerebat senem,
dis gratias agebat tempus sibi dari
ubi Phaedriae esse ostenderet nibilo minus
amicum sese quam Antiphoni. Hominem ad forum
iussi opperiri: eo me esse adducturum senem.*

Come si vede, molto poco: vengono delineati solo i primi movimenti dell'azione, ma il resto rimane in ombra. Il successivo progetto di Geta per spillare il denaro ai due vecchi in collaborazione con il parassita arriva in porto, ma senza gli interventi della fortuna (agnizione di Fanio, senso di colpa di Cremete e sua posizione debole in famiglia, ira della moglie Nausistrata), combinati invero con la prontezza di Formione nello sfruttare la situazione, difficilmente avrebbe raggiunto il pieno successo. Si tratta comunque di combinazioni proprie del codice comico della *Nea*, non dei tipici processi metateatrali.

3. Elementi incompleti e variati di metateatro si rilevano anche in una *stataria* come l'*Heautontimorumenos*.

Vi sono le premesse di una situazione difficile (il giovane Clitofone ha una relazione con la *meretrix* Bacchide, le ha promesso del denaro e naturalmente non lo possiede); manca però l'elemento della *philonikia* ⁽³⁷⁾. Il servo Siro infatti non elabora un piano per superare un avversario ostico, come era il lenone del *Persa* plautino o anche il soldato dell'*Eunuchus*, ma si limita a cogliere al volo l'occasione propizia di un evento non previsto (il ritorno di Clinia, figlio di Menedemo) per tentare di risolvere il problema del denaro.

⁽³⁷⁾ Questo compare invece in *Eun.* vv. 283-285: *Sine biduom hoc praetereat: / qui mihi nunc uno digitulo fores aperies fortunatus, / ne tu istas faxo calcibus saepe insultabis frustra.* Fedria accetta la sfida di Gnatone e ribatte con una minaccia.

Matura l'idea all'insaputa dell'interessato (anche questa è una variante) e ne avvia la messa in pratica, sicché Clitofone rimane sconcerato quando se la sente proporre, anzi in un primo momento spaventato si tira indietro e solo alla fine si lascia convincere.

Ed ecco il piano, «commedia nella commedia»: *adsimulabimus* (il verbo è una sintomatica spia allusiva al mondo teatrale) *amicam huius esse* (v. 332). Bacchide verrà dunque fatta passare come l'amante di Clinia, il cui padre è ormai disposto a tutto pur di recuperare il figlio, e sarà alloggiata nientemeno che nella tana stessa del lupo, in casa cioè di Cremete, padre di Clitofone, mentre la vera ragazza di Clinia, povera ma «*ingenua*», andrà ospite presso la madre di Clitofone.

La trovata è molto ardita e degna dello spirito audace e irridente di un servo plautino. Il giovane, dominato dalla passione, si mette nelle mani di Siro (v. 350 sg.), come prevede il copione metateatrale e lascia che il *dominus gregis* arruoli la sua compagnia e la istruisca. Clitofone deve ostentare sicurezza e si esercita sotto la guida del servo-regista (vv. 369-373), Clinia viene convinto a dare una mano in nome dell'amicizia, Bacchide per denaro. La *meretrix*, com'è prassi costante, è stata *perdoc-ta probe* (v. 361).

Tutto sembra procedere secondo la norma, quando Terenzio introduce un elemento imprevisto sotto forma di una sorta di controcommedia, concepita e guidata questa volta non da un servo, ma da un uomo libero: non da un parassita, si badi bene, o un sicofante, ma proprio da un onorato e «saggio», anche se impiccione, signore «borghese».

L'azione di Cremete è omologa a quella di Siro e come quella presenta una serie di caratteri metateatrali: anche il *senex*, infatti, prende l'iniziativa per trarre d'impaccio Menedemo; suggerisce all'amico di lasciarsi ingannare dalle trappole del suo servo per non dare troppo vantaggio al figlio; fa in modo che Menedemo si metta totalmente nelle sue mani (v. 493) come prima Clitofone in quelle di Siro (v. 350-352); si ripromette di *fallere* Clinia sfruttando il possibile, ma in realtà inesistente, inganno di Dromone; prende l'iniziativa, dà ordini e si impegna in prima persona per realizzare la *fallacia*; recluta o meglio tenta di reclutare, senza darlo a vedere, la sua compagnia teatrale, cercando di coinvolgere aiutanti ignari. Naturalmente la sua improbabile astuzia finirà per innalzare ancora di più il gradiente d'intensità del ridicolo che alla fine lo investirà.

A questo punto Terenzio inserisce una variazione allo schema, curiosa, originale e del tutto imprevedibile per un pubblico avezzo agli intrecci della *palliata*. Di solito chi subiva l'inganno rimaneva all'oscuro di quanto si tramava ai suoi danni, qui invece Menedemo sa di essere la vittima designata, ma invece di adirarsi, come ci si sarebbe potuto aspettare, collabora con il suo ingannatore, scientemente (vv. 470; 495-497). Il suo atteggiamento si riverbera sul volontario aiutante al punto che questi da oppositore di Siro finisce per diventarne alleato (vv. 397) e, stupendo un pò tutti sul palcoscenico e fuori, giunge perfino a teorizzare che è degno di lode il servo che inganna il padrone (v. 537)! L'affermazione suona così peregrina che Siro non capisce se Cremete parli seriamente o scherzi. Il servo questa volta si vede, contro ogni previsione, scavalcato in ribalderia dal vecchio maneggione. Egli non sa naturalmente nulla dell'accordo fra i due vecchi. Superata comunque la sorpresa, procede nel suo intento: finge di assecondare Cremete, ma in realtà fa il doppio gioco. Così alla domanda del *senex* (v. 596) se si è fatta venire qualche idea per gabbare Menedemo, egli risponde alla sua maniera, che è poi quella di tutti i servi astuti (vv. 596 sg.): *De fallacia / dicis? Est; inveni quamdam nuper*. Quando quello insiste e vuol sapere che cosa ha in mente, Siro dapprima prende tempo per stuzzicare la curiosità, quindi racconta la storia del prestito di mille dracme d'argento fatto da Taide ad una vecchia di Corinto, della morte dell'*anus*, della figlia *adulescentula* trattenuta come malleveria dalla *meretrix* e della opportunità di restituirle la libertà. Ora, soggiunge, la ragazza è ospite presso la moglie di Cremete ed è sua intenzione chiedere il denaro a Menedemo, presentandogli la cosa come un affare. Ma se il vecchio rifiuta? Niente paura: è proprio quello che Siro si aspetta. Cremete resta sbalordito ma Siro lascia l'interlocutore, e con lui il pubblico, nella sua perplessità.

Lo scontro è ormai nell'aria, ma non avrà modo di realizzarsi perché un fatto imprevedibile scompiglia tutti i piani ad entrambi i contendenti: Antifila viene riconosciuta da Sostrata come la figlia esposta in fasce e infine ritrovata. Siro resta spiazzato: *illa salva est, et ego perii* (v. 663), constata, e poi (vv. 671 sg.) sconsolato: *Quod de argento sperem aut posse postulem me fallere/ nihil est*.

Coerente con il suo personaggio però non si arrende. Se infatti il riconoscimento ha sciolto il nodo di Clinia, ha lasciato stretto quello per cui si era impegnato. Le circostanze lo spingono ad abbandonare il vec-

chio progetto. C'è bisogno di un nuovo piano, inventato di sana pianta (v. 674): *ratio de integro ineunda est mihi*. Dopo un breve *brain storming*, caratteristico del servo-poeta nel momento creativo, la nuova idea prende forma, ma, come sempre, nulla trapela. La «squadra» ora viene cambiata e Clinia prende il posto dell'amico, accendendo una forte tensione di *suspense*, considerati i rischi che corre. Il servo guida ancora le operazioni, come in modo esplicito suggeriscono il verbo *iubeo* del v. 702 e le istruzioni impartite alla spalla. Resta fermo l'obiettivo di spillare il denaro a Cremete per permettere al figlio di comprarsi l'amante.

Il gioco delle simulazioni da entrambe le parti diventa ora sempre più complicato ed alla fine Siro riesce nel suo intento: Cremete sborsa il denaro e Clitofone in persona viene incaricato di consegnarlo a Bacchide. La *fallacia* sembra riuscita, ma ancora una volta la sorte si rivelerà avversa: le nozze di Clinia con Antifila mettono a nudo l'inganno e quella che era apparsa in origine una magnifica trovata, provoca in apparenza una piccola catastrofe, in quanto Cremete finge di voler diseredare Clitofone a favore della sorella per punirlo della sua vita disordinata. Annichilito Siro esclama (v. 790):

Disperii! Scelestus quantas turbas concivi insciens!

Deve prendere atto che gli eventi gli sono fuggiti di mano e senza volerlo è responsabile del fallimento dell'operazione. Siamo ben lontani dai toni trionfanti dei servi plautini alla fine della recita! Nella sconfitta però — ed anche questo è terenziano — Siro ha un moto di orgoglio: in luogo di scappare, con generosità degna di un uomo libero, decide di assumersi ogni responsabilità e di andare incontro alla punizione (v. 973 sg):

*quae istast pravitas
quaeve amentias, quod peccavi ego, di obesse huic?*

Cremete gli risponde a sorpresa, brusco ma conciliante (v. 974 sg.):

*Ilicet.
ne te admisce: nemo accusat, Syre, te: nec tu aram tibi
nec precatorem pararis.*

Anche qui dunque Terenzio non solo evita il modulo metateatrale plautino, ma ribalta anche lo schema del vecchio irato e del servo che fugge, attribuendo ad entrambi tratti di umanità imprevisi.

L'ultima trovata, non l'esito di una *inventio* metateatrale, condurrà per altre vie l'intreccio al lieto fine.

4. Dal confronto con il modulo metateatrale canonico balzano evidenti le variazioni introdotte da Terenzio. Le possiamo sintetizzare nei seguenti punti: a) quasi mai si assiste ad una recita corale, ma il piano viene realizzato, quando ciò avviene, in pratica dal servo o da un suo equivalente come il parassita, che lasciano agli altri il ruolo di comparse; b) di rado o con notevole fatica e ripensamenti il *consilium* va in porto; c) il personaggio del servo ne esce ridimensionato ⁽³⁸⁾: i fallimenti sono più dei successi. Sovente la fortuna mette alla prova con i suoi interventi fuori programma quella che era la *virtus* e la leggendaria efficienza del servo plautino. In ultima analisi Siro o Geta e gli altri, nel ruolo di *architecti* di trappole, sono dei velleitari, pieni di buona volontà, guitti mediocri e un pò sfortunati, che suscitano il riso con il vano affannarsi e tentare di piegare eventi più grandi di loro. Mai risultano veri vincitori come il Davo menandro o il Tossilo o il Palastrione di Plauto. Tutte le tipiche funzioni del personaggio nello schema metateatrale risultano degradate o deformate. Nella loro animosa debolezza affiorano le ragioni della comicità, tenue per il vero e garbata, molto lontana per misura e intensità da quella irresistibile e farsesca di Plauto. Parmenone e Siro così, ma l'osservazione si può estendere agli altri artefici di trappole nelle commedie terenziane, con la sola eccezione in parte di Formione, che però è un parassita, sono ben diversi dai servi ribaldi di Plauto: non hanno il loro coraggio né la loro spregiudicatezza né la

⁽³⁸⁾ Osservava M. BARCHIESI, *Plauto e il «metateatro»*, cit., p. 169 che «nella terenziana *Hecyra* si recita l'epicedio dello schiavo inventore». Emblematiche in proposito le parole che Pizia pronuncia rivolta a Parmenone (*Eun.* 1009-1011): *Nunquam pol hominem stultiorem vidi nec videbo. Ah! / Non potest satis narrari quos ludos praebueris intus. / At etiam primo callidum et disertum credidi hominem*. Le principali caratteristiche del servo plautino vengono rovesciate: egli infatti non è più *callidus* ma *stultus*, non provoca il riso con le sue trovate, ma diventa oggetto di riso. L'eroe comico è del tutto sconfitto. Per misurare tutta la distanza fra Plauto e Terenzio in questo campo basterebbe accostare a Parmenone il Palestrione del *Miles* o un altro dei suoi omologhi.

loro statura quasi epica nel concepire, guidare e realizzare le «invenzioni». Sono l'ombra sfocata dei Palestrione: troppo «umani» e affannati per assumere le fattezze di un grande personaggio da commedia; d) anche i padroni si mettono a organizzare inganni, come si è visto nell'*Heautontimorumenos*, o invadono i ruoli del servo, come avviene nell'*Eunuchus*, quando il giovane Cherea (vv. 377-389) costringe l'impaurito servo Parmenone a realizzare il piano che questi gli aveva proposto un attimo prima, ma solo per scherzo; e) i personaggi beffati conservano una loro dignità e non vengono annichiliti come accade in Plauto al lenone del *Persa* o al Pirogopolinice del *Miles* o allo stesso Cremete dell'*Aspis* di Menandro. Il Cremete dell'*Heautontimorumenos* subisce l'inganno, ma alla fine recupera con lo sdegno la sua autorità di padre, costringe Clitofone ad abbandonare la vita dissoluta ed a mettere la testa a partito sposando, secondo le regole, una ragazza libera; f) infine, soprattutto, è stata cancellata l'informazione prolettica al pubblico e di conseguenza il suo coinvolgimento interno nella *fabula*.

Con tante e tali modificazioni è davvero impossibile parlare di metateatro nelle commedie di Terenzio sia motorie sia statarie; non si può peraltro non ribadire che anche in questo campo egli ha usato *pro suis* (*Andr.* 13) le tecniche di composizione impiegate dai predecessori, apportando sostanziali modifiche, ancora con risultati originali.

Il pubblico di Terenzio e il dramma assoluto

1. Insieme e in gran parte a causa della nuova concezione del pubblico, ridotto ormai alle funzioni di puro spettatore e collocato perciò *extra comoediam*, si registra dunque una serie di mutamenti nella struttura della *fabula* a diversi livelli.

Il primo, come si è visto, riguarda il prologo, costruito in maniera originale ⁽³⁹⁾ su nuovi schemi e diverso, come sottolinea Evanzio (III,2

⁽³⁹⁾ Si è discusso sulla originalità e paternità dei prologhi terenziani. Vi è stato chi, come F. LEO (*Plautinische Forschungen*, Berlin 1912², pp. 192 e 214, ripreso in *Geschichte der römischen Literatur*, I, Berlin 1913, p. 220), seguito da G. Jachmann, PW, V 1 (1934), col. 610), ha sostenuto la paternità cecilianiana di questo genere di prologhi polemici e chi, come A. RAMBELLI, *Studi plautini, L'Amphitruo*, «Rend. Ist. Lom.» 100 (1966), p. 134, ha visto in Plauto (*Mercator, Amphitruo e Captivi*) le sue anticipazioni.

W.), da quello di tutti gli altri commediografi, che erano rimasti ancorati al modello greco, *ad instar Graecorum*. Dei contenuti e delle articolazioni tradizionali di questi Terenzio conserva in pratica solo il nome dell'autore della commedia o delle commedie greche da cui attinge (sembra ancora un obbligo dichiararlo) e anche questo non sempre (*Heaut.* 8 sg.), e l'invito, indispensabile per il genere di pubblico che assisteva allo spettacolo a Roma, a seguire la recita in silenzio, mentre elimina i prologanti intradiegetici o le divinità sostituendoli con un anonimo e affatto extradiegetico attore *ornatu prologi*, l'esposizione dell'*argumentum*, le didascalie relative al testo spettacolare nonché tutte quelle variazioni spiritose che animavano le diegesi plautine. Al loro posto introduce la cronaca delle polemiche letterarie e dei pettegolezzi, forse anche di matrice politica ⁽⁴⁰⁾.

Evita quindi il *vitium* imputato da Evanzio ⁽⁴¹⁾ a Plauto della «rot-

Di parere opposto O. BIANCO, *Terenzio*, cit., p. 41, nega l'attribuzione a Cecilio e avanza l'ipotesi che semmai l'idea gli poteva essere stata suggerita dai suoi stessi avversari, se per esempio, Luscio Lanuvino aveva espresso le sue critiche nei prologhi delle sue commedie. Comunque egli ritiene che Terenzio fu «il primo commediografo latino ad usare del prologo per discutere problemi di critica letteraria». Non si discostano sostanzialmente fra gli altri da questa posizione A. RONCONI, *La polemica letteraria*, cit., pp. 17 sg.; B.A. TALADOIRE, *Tèrence*, cit., pp. 98 sg. R. RAFFAELLI, *Animum advortite. Aspetti della comunicazione nei prologhi di Plauto (e di Terenzio)*, «Dioniso» 54 (1983), pp. 193-203, ipotizza quale antecedente il tipo di prologo plautino, che egli definisce «del capocomico» e R.K. EHRMAN, *Terentian Prologues and the Parabases of Old Comedy*, «Latomus» 44 (1985), pp. 370-376, sulla base di alcune stimolanti occorrenze e della constatazione che «the age in which Terence wrote was an age of receptivity that allowed for the use of more than one source» (p. 371), mentre riconosce l'assoluta novità del modello rispetto alla produzione della *Nea*, ne cerca l'origine anche nella parabasi della Commedia antica.

⁽⁴⁰⁾ Sul possibile *background* politico dei prologhi: I. LANA, *Terenzio e il movimento filellenico in Roma*, «RFIC», 75 (1947), pp. 155-175; D.C. EARL, *Terence and Roman Politics*, «Historia» 11 (1962), pp. 469-485; E. PARATORE, *Indizi di natura sociale nel teatro latino*, «Dioniso» 43 (1969), pp. 37-58; F. DELLA CORTE, *Catone Censore, La vita e la fortuna*, Firenze 1969; E. FLORES, *L'ideologia filellenica e Terenzio*, in *Letteratura latina e ideologia del II-III sec. a.C.*, Napoli 1974, pp. 137-153, 161; L. CICU, *L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico*, «Sandalion» 1 (1978), pp. 73-121; P. GRIMAL, *Il secolo degli Scipioni*, Brescia 1981, pp. 233-241, e più in generale pp. 219-272. Utili puntualizzazioni sullo stato degli studi relativi alla questione nell'*Appendice* di D. NARDO, in H. HAFFTER, *Terenzio*, cit., pp. 121-123.

⁽⁴¹⁾ Evanth. III 8 W.: *Illud quoque mirabile in eo (scil. Terentius)... quod nihil ad populum facit actorem velut extra comoediam loqui, quod vitium Plauti frequentissimum.*

tura della finzione scenica» ovvero ogni forma di dialogo diretto fra l'attore e il pubblico nel corso dell'azione per conservare intatto l'effetto di verosimiglianza e insieme la distanza dagli spettatori, mantenendo vivi solo gli *a parte* nella loro ibrida collocazione. Per lo stesso motivo rinuncia al metateatro e sposta la *suspense* dal palcoscenico alla platea, con una tecnica che non sembra avere riscontri in tutto il teatro precedente conosciuto ⁽⁴²⁾. Muta quasi radicalmente anche la strategia dell'informazione e con essa la dinamica fabulare e il ritmo dell'azione.

Non tutti questi elementi sono affatto originali o inattestati, ma la nuova sintesi in cui vengono strutturati attribuisce loro una diversa connotazione. Nel suo laboratorio insomma, non senza forse la collaborazione dei suoi illustri protettori ⁽⁴³⁾, Terenzio rinnova la palliata non solo nei contenuti e nel tono generale, ma anche nelle strutture e nelle dinamiche.

Non si tratta di un risultato raggiunto per caso, ma l'effetto di una scelta consapevole, di poetica, come dimostra lo spirito con cui rivendi-

Ribadiscono questo giudizio fra gli altri G. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, cit., p. 135; L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario*, cit., p. 158 n. 2. La rottura dell'illusione scenica non solo è rara in Terenzio, ma anche, quando è impiegata, di solito è poco avvertibile. Emblematica la battuta di Miside (*Andr.* 231), *importunitatem spectate aniculae*, dove il verbo in seconda persona plurale sembra proprio rivolgersi agli spettatori, ma per la brevità e il tono idiomatico e familiare, scivola via e perde la carica di apostrofe diretta. Altri luoghi affini: *Andr.* 217, 957 s.; *Eun.* 1031; *Phorm.* 848, 1036; *Hec.* 361, 879; *Adelph.* 155; 862.

⁽⁴²⁾ T. FRANK, *Terence's Contribution*, cit., p. 321 sg., prende in considerazione l'ipotesi che procedimenti come la *suspense* potessero essere stati impiegati prima da Cecilio, ma conclude che per questo mancano le prove. Una cosa pare certa: *the modernization comes after Plautus and seems, therefore, to be a discovery of Roman stage*; Terenzio, a suo parere, *is conscious of what he is doing*.

⁽⁴³⁾ La questione, com'è noto, suscitata dalle notizie stesse dei prologhi dell'*Heautontimorumenos*, vv. 20-26, e degli *Adelphoe*, vv. 15-21, è stata sintetizzata nelle sue linee essenziali nella *Vita Terentii*, paragrafo 4, premessa da Elio Donato al suo *Commentum*. Il grammatico, dopo aver riportato le testimonianze di varie fonti, concordi nell'individuare gli «amici» nei giovani Scipione Emiliano e Lelio, cita anche la tesi di Santra, che identificava gli *homines nobiles*, collaboratori del poeta, in un gruppo di uomini più maturi. Della questione ci siamo occupati in un articolo precedente (*L'originalità del teatro di Terenzio*, cit., pp. 109-120); ad esso rinviamo non avendo maturato nel frattempo convinzioni differenti. La bibliografia è, al solito, molto vasta: ricordiamo qui solo A. RONCONI, *La polemica letteraria*, cit., pp. 37-41, che riassume con essenziale chiarezza lo *status quaestionis* e le conclusioni ormai vulgate.

ca il diritto ad *aemulari* ⁽⁴⁴⁾, restando sulla loro scia, le tecniche instaurate dai grandi predecessori ed in particolare a servirsi liberamente della *contaminatio*, con cui può entrare in gara perfino con gli autori greci. Da dove discenderebbero altrimenti le dichiarazioni, ostentate e insistite, che dai modelli ha tratto quelle parti che gli sembrano, a suo insindacabile giudizio, opportune per i suoi schemi di intreccio, che da molte commedie greche ne ha fatte poche latine, che ha sdoppiato le trame semplici degli originali, che ha rinnovato *oratio* e *stilus*, che insomma le sue commedie sono del tutto nuove, scritte *de integro* ⁽⁴⁵⁾? Perché mai infine si sarebbe staccato dall'autore preferito, rifiutando il suo modello di «dramma aperto» con tutte le conseguenze rilevate sul piano narratologico e dei ritmi della recita? Non c'è dubbio: Terenzio voleva conquistarsi una cifra originale all'interno del sistema letterario e teatrale romano, una propria nicchia distintiva, anche a rischio di feroci polemiche e di gravissimi insuccessi.

⁽⁴⁴⁾ Sul concetto: A. REIFF, *Interpretatio, imitatio, aemulatio*, «Mimesis» 21 (1993), pp. 41-54 (trad. it. delle conclusioni tratte dal saggio *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, diss., Würzburg 1959, pp. 111-122), nonché le osservazioni di A. THILL, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris 1979.

⁽⁴⁵⁾ *De integro* significa, come suggerisce il *Thesaurus*, una *actionis resumptio*, ovvero la ripresa di un'azione (Pacuv. tr. 92; Cic. *Cluent.* 28, 177; Sall. *lug.* 62, 9; Liv. 24, 16, 2 e molte altre occorrenze). Nel sintagma avverbiale è dunque sottinteso il rapporto fra due azioni successive, di cui la prima è oramai esaurita e la seconda, pur del medesimo genere, riavvia il processo *ex novo*. Applicato alla *palliata*, il nesso veicola la tipica relazione tra modello e la sua trasposizione latina: il primo, nell'idea di Terenzio, è un antecedente in sé compiuto, un paradigma, la seconda è una «ricreazione» di quella struttura schematica, non un rispecchiamento pedissequo. Sono opere del medesimo genere, ma di specie diversa, che si rassomigliano, ma non sono uguali. La commedia latina è una nuova entità, che porta in sé caratteri di originalità non differenti da quelli del copione greco. Essa è infatti concepita come una cosa affatto nuova, come nuova è la *ratio*, il piano, che il servo Siro (*Heaut.* 674) è costretto a inventare di sana pianta dopo il fallimento di quella precedente. Il concetto viene rafforzato dalla combinazione con il verbo *facere* (*Andr.* 26) portatore del senso di «comporre opere originali» (*Andr.* 9, 26; *Heaut.* 17; *Phorm.* 4; *Adelph.* 7) e sinonimo di *scribere* (*Heaut.* 7 sg., 43; *Phorm.* 3, 6; *Eun.* 7 sg., 10 sg., 36; *Hec.* 6, 56; *Adelph.* 16, 25), opposti significativamente a *vertere* in *Eun.* 7 sg. non altrimenti che in Pl. *As.* 11 e *Trin.* 19: entrambi indicano il lavoro creativo sia del commediografo greco sia di quello latino. Limitativa l'interpretazione del nesso da parte di Eugrafio, *ad Andr.* 26 W.: *est «de integro» cum unam graecam in una latinam transtulerit: nunc enim transtulerit quasi duas*, troppo legata all'idea di traduzione.

2. Il discorso, come si vede, è scivolato dentro la questione della originalità dell'arte terenziana, su cui tanto si è scritto con opposte valutazioni. Non si intende qui ridiscutere l'intera problematica, anche perché sarebbe davvero difficile aggiungere qualcosa di nuovo al lungo e appassionato dibattito ⁽⁴⁶⁾, ma solo esprimere alcune brevi puntualizzazioni sull'apporto della tecnica compositiva alla novità del teatro terenziano.

Come spesso, o forse sempre, accade la connotazione dei giudizi critici, soprattutto di quelli di valore, sono soggetti alla formazione culturale di chi li emette, alle sue convinzioni estetiche ed alle sue esperienze e perfino ai suoi preconcetti ⁽⁴⁷⁾ e sono correlate ai gusti di un'epoca e alle tendenze dominanti. C'è insomma in ogni affermazione critica una forte dose di relativismo e talvolta di umori personali, che la ragione e il mestiere più di una volta non riescono a moderare e correggere. Naturalmente il rischio sovrasta anche chi scrive! Spetta perciò ai lettori, per quanto è possibile, spesso con l'aiuto del tempo, il compito di depurarle dalle superfetazioni personalistiche, storicizzarle e trarne il fondo di verità che sempre, o quasi, sta alla base di ciascuna di loro.

⁽⁴⁶⁾ Sulla linea di una sostanziale svalutazione troviamo fra gli altri G. CAPOVILLA, *Menandro*, Milano 1924, pp. 338-339; G. COPPOLA, *Le commedie di Menandro*, Torino 1927, p. 163 e *Teatro di Terenzio*, Bologna 1942; e soprattutto G. JACHMANN, *P. Terentius Afer*, R.E., V. 1(1934), coll. 598-650, che ha divulgato il suo autorevole e pesante giudizio dalle colonne della Pauly-Wissowa, e G. PASQUALI, *Un personaggio e due scene dell'Eunuco*, «SIFC» 13 (1936), pp. 117-129. Sull'altro versante — anche qui la lista è solo molto parziale e «metonimica» — si schierano G. NORWOOD, *The Arte of Terence*, Oxford 1923 (= New York 1965), B. CROCE, *Studi su poesie antiche e moderne, I: Intorno alle commedie di Terenzio*, «La Critica» 34 (1936), pp. 401-423 (= *Poesia antica e moderna*, Baria 1941, pp. 1-30); H. HAFFTER, *Terenz und seine Künstlerische Eigenart*, «Museum Helveticum» 10 (1953), pp. 1-20, 73-102 (tr. it. di D. Nardo, Roma 1969); E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, pp. 168-192; O. BIANCO, *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità*, Roma 1962; B.A. TALADOIRE, *Terence. Un théâtre de la jeunesse*, Paris 1972.

⁽⁴⁷⁾ Osservava in proposito B. CROCE, *Studi*, cit., p. 6, che «Augusto Guglielmo Schlegel, col mal animo e col romantico preconcetto che nutriva contro tutto ciò che era romano e italiano, toccava, appena nelle sue lezioni sulla poesia drammatica, disdegnosamente, di Plauto e di Terenzio «perché non punto artisti creatori» e si distendeva invece sulla commedia greca, cioè rinunciava a parlare di due autori che sono vivi nelle loro opere per parlare di quelli di cui le opere non esistono». Difficile attendersi in tali condizioni giudizi equilibrati.

Se così spogliamo lo sprezzante giudizio di Jachmann dai condizionamenti della critica analitica e dell'estetica romantica, possiamo constatare che il grande filologo aveva un'idea corretta dei procedimenti compositivi impiegati da Terenzio e che probabilmente senza quel gravame sulle spalle e nella mente, avrebbe potuto interpretare i dati emersi dall'analisi da un diverso punto di vista e, storicizzandoli, collocarli in un quadro più rispondente al vero. Terenzio gli sarebbe apparso, com'era, un commediografo radicato e integrato nel sistema letterario latino, com'egli stesso più di una volta aveva dichiarato, per cui i processi adottati nello *scribere* non si discostavano da quelli degli altri «artisti» che lo avevano preceduto e lo avrebbero seguito. Anche questi infatti «componevano» — il verbo va inteso nel senso etimologico — le loro opere con metodo «artigianale», o più propriamente «demiurgico»⁽⁴⁸⁾, se è concesso richiamare un calco semanticamente più vicino al concetto che si intende delineare: costruivano il laboratorio i loro oggetti letterari, radunando e manipolando i materiali più diversi e «assemblandoli» in base a precise regole del codice. La loro attenzione era assorbita dalla realizzazione del progetto e il loro mestiere si manifestava nella perfezione con cui lo portavano compimento. Virgilio ne è, fra gli altri, emblematico testimone⁽⁴⁹⁾.

Non deve perciò né sorprendere né scandalizzare se Terenzio prendeva a prestito da uno dei suoi autori preferiti della *Nea* l'intelaiatura di base (la «tela», come sottolinea B. Croce⁽⁵⁰⁾, era sotto il profilo dell'arte, «indifferente»), storia e personaggi, e vi introduceva il suo «ricamo», per servirci della metafora crociana⁽⁵¹⁾ sotto forma di varianti che finivano per trasformare il modello in qualcosa di profondamente diverso per tono e modalità sceniche.

⁽⁴⁸⁾ Dio. Hal. *de comp. verb.* 6,40,3. Per una più ampia trattazione del concetto: L. CICU, *Nel laboratorio di Virgilio. Indagine nella dimensione «demiurgica» del comporre*, «Sandalion» 8-9 (1985-86), pp. 125-145, soprattutto p. 135 sg.

⁽⁴⁹⁾ G.B. CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, pp. 55-96; ID. «Defensor Vergilii»: *considerazioni su Richard Heinze*, in R. HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996, soprattutto pp. 16-20; L. CICU, *Nel laboratorio di Virgilio*, cit., pp. 138-145.

⁽⁵⁰⁾ B. CROCE, *Studi*, cit., pp. 8-10.

⁽⁵¹⁾ B. CROCE, *Studi*, cit., p. 8.

Per raggiungere questi risultati tagliava, spostava, ricuciva, cambiava i monologhi in dialoghi, intercalava canti, curava i registri dei *de-verbis* e i ritmi: il tutto anche in funzione del pubblico collocato all'esterno della *fabula*. La tecnica ricorda per certi versi il montaggio di un film, ma soprattutto, e ciò induce a riflettere, i procedimenti di alcuni scrittori del 900. Osserva, ad esempio, Guy Belzane in un recente articolo ⁽⁵²⁾ che M. Butor componeva con modalità decisamente antiromantiche le sue opere in quanto era molto attento *aux aspects les plus triviaux de l'artisanat scripturaire: outils..., montage, découpage, corrections, recopiage etc.* In questo modo egli aveva «preso congedo» da *une théorie et d'une mise en oeuvre «classique» de la littérature* — l'aggettivo allude naturalmente ai processi di produzione letteraria post-rinascimentale — come dimostrano *l'attention sacrilège au support, déconstruction du récit et de la syntaxe, superposition de citations et de textes «originaux», confusion de genres, absence ou perversion des contenus traditionnels.*

Certo, Terenzio, non aveva provocato questo terremoto, ma anch'egli si era posto in rapporto dialettico con il codice teatrale, aveva prodotto il suo scarto. La differenza sta nel fatto che mentre per Butor, e i moltissimi come lui, quella tecnica significava l'uscita da un genere di scrittura tradizionale, per Terenzio era il modo normale di stare dentro il codice ⁽⁵³⁾: quei procedimenti costituivano le abilità del mestiere di un poeta che non aveva alle spalle l'esperienza romantica, ma gli schemi e le idee guida della estetica classica.

La sua originalità era correlata al modo in cui organizzava i diversi elementi e sapeva adattare i registri linguistici alla temperie delle situazioni e dei personaggi, nei tagli e nei montaggi, nell'uso delle citazioni più o meno esplicite del modello, nel ritmo e nel «sentimento dominante» ⁽⁵⁴⁾ di misura e *humanitas* che filtrava in ogni dove. L'effetto complessivo risultava inedito e ciò generava straniamento.

⁽⁵²⁾ G. BELZANE, *Pur une esthétique de la deception*, «Poétique» 105 (1996), p. 56.

⁽⁵³⁾ Illuminanti in proposito le osservazioni sul significato di «contaminare» nel corrente linguaggio critico (= «selezionare certe sequenze da un testo per trasferirle in un altro») e sulle sue implicazioni e i suoi effetti nell'ambito della composizione delle commedie palliate avanzate da M. BETTINI, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino 1991, pp. 12-15.

⁽⁵⁴⁾ B. CROCE, *Studi*, cit., p. 16.

3. Ma il pubblico era preparato ad accogliere e capire la sua operazione di rinnovato? Era così profondamente cambiamento dai tempi di Plauto, da essere disposto a concedere la sua collaborazione interpretativa, a cogliere al volo e collegare segmenti di *fabula* disgregati dall'intreccio, a rinunciare all'immediatezza del farsesco, alla forza comica dell'eccesso e dell'iperbole e adattarsi a situazioni e personaggi costruiti sulla misura dell'*humanitas* e del giusto mezzo e quasi della quotidianità, all'inversione delle aspettative, al gioco sottile e intellettualistico del «teatro sul teatro», all'intreccio continuo dei piani della realtà e dell'illusione, ai discorsi sulla *paideia*, talora saccenti e noiosi, ad accettare infine quella invisibile quarta parete che li separava ormai in maniera definitiva dalla scena? Il plurimo fiasco dell'*Hecyra*, la cautela di tutti i prologhi, le fatiche e le paure di Ambivio Turpione orientano verso una risposta negativa. Sembra proprio che gli spettatori nella stragrande maggioranza non fossero mutati in maniera sostanziale nei vent'anni circa che separavano Terenzio da Plauto. Tumultuosi, facili alla risata, ma altrettanto proclivi ad annoiarsi appena la commedia ristagnava e non produceva in maniera efficace lo stimolo *r* ⁽³⁵⁾, pronti a svuotare precipitosamente il teatro in cerca di spettacoli di più facile fruibilità, come quelli dei gladiatori o dei saltimbanchi, essi costituivano una massa indistinta, formata per la stragrande maggioranza, di plebe e piccola «borghesia» e solo in minima parte di *equites* e *optimates*. Giustamente il nome collettivo che continuava a designarli era *populus* — mancava un altro termine specifico per indicare il concetto di pubblico — perché in realtà rappresentavano tutti gli strati della Roma del II secolo a.C. senza alcuna selezione sociale o esclusione preconstituita. Al loro interno esisteva una minoranza colta, dai gusti più raffinati, ellenizzante, quella, per intenderci, che annoverava tra i suoi membri il generale Emilio Paolo, il giovane Scipione, Lelio, Furio Filo e tutti gli altri che ruotavano intorno al potere degli Scipioni e dei loro alleati in politica e che avrebbe ospitato i Polibio e i Panezio. Ma questi poco potevano per decretare il successo o l'insuccesso di una commedia: potevano complimentarsi con il poeta in privato e offrirgli sostegno morale e protezione, ma era con-

⁽³⁵⁾ F. CECCARELLI, *Sorriso e riso*, cit., p. 114, definisce *stimolo r* «la gamma di stimoli capaci di suscitare il riso». L'argomento è trattato per esteso alle pp. 14-173.

trario alla loro etica gridare e agitarsi pubblicamente, soprattutto in favore di uno scrittore di teatro. Ne andava della romana *gravitas*. La sorte di una commedia restava dunque nelle mani degli umori della folla.

In un primo momento Terenzio si propose, come egli stesso dichiara (*Andr.* 3), di piacere a tutti, senza distinzione, ma poi, preso atto delle critiche più o meno preconcepite che gli scagliavano contro Luscio di Lanuvio, il *vetus poeta*, e gli altri, almeno per noi, anonimi *iniqui inimici* della sua arte, scelse come destinatari delle sue commedie i *boni* (*Eun.* 1 sg.), preferendo, come dire, la qualità alla quantità. A questi dunque egli si rivolge e da loro si aspetta comprensione e plauso, ma certo non può ignorare gli altri o provarli, considerata la particolare organizzazione dei *ludi scaenici* a Roma ed i rapporti con i magistrati e la loro carriera politica. Il poeta nutre forse l'ambizione di educarne il gusto, ma intanto li adula e, accomunandoli talora ambigualmente ai suoi interlocutori privilegiati, attribuisce loro virtù come la *bonitas* (*Phor.* 34), l'equanimità, il senso di giustizia, l'esperienza di arte letteraria, l'intelligenza (*Hec.* 31), anche se non può qualche volta esimersi dal denunciarne con garbo, quasi parlasse di altri, la scompostezza e la rozzezza.

Il suo pubblico ha due anime contraddittorie: è insieme *populus* (*Andr.* 3) e *turba* (*Hec.* 43). Più che altro a quest'ultima sembra indirizzata l'accorata *motio affectuum* di Ambivio nel secondo prologo dell'*Hecyra*, soprattutto quando le attribuisce la *potestas condecorandi ludos scaenicos* e la invita a fare sì che la vera arte, quella di Cecilio prima e di Terenzio adesso, non sia apprezzata soltanto da pochi, *artem musicam recidere ad paucos* (*Hec.* 46 sg.). Il poeta sembra rivolgersi al *populus*, ma sa di parlare alla medesima *turba* che più di una volta tumultuosamente lo ha abbandonato e tradito.

Con questo pubblico Terenzio stabilisce un rapporto piuttosto freddo e professionale. Per lui gli spettatori sono *iudices* (*Adelph.* 4) e in tale veste li carica di compiti cui la maggioranza non può ottemperare per incompetenza, ma che di certo si arroga egualmente. Essi dovrebbero dirimere difficili questioni letterarie come l'accusa di plagio (*Eun.* 19-34; *Adelph.* 6-11), la legittimità o meno della *contaminatio* (*Andr.* 15-22; *Heaut.* 16-22), il valore della *stataria* a fronte della *motoria* (*Heaut.* 35-40) e perfino pronunciarsi sulla autenticità delle sue commedie (*Heaut.* 25). Si trattava di problemi ai quali solo i *pauci* erano in grado di rispondere con qualche cognizione di causa, ma Terenzio non si può permettere di

fare discriminazioni e perciò, senza escludere nessuno, indirizza il suo messaggio a tutto il pubblico.

Nel clima infuocato delle polemiche il commediografo si presenta agli spettatori come ad una giuria in tribunale, quasi come un imputato costretto a difendersi dalle accuse di uno o più avversari. Tale stato d'animo affiora tra l'altro nel frequente ricorso alla metafora del processo, *causa* (*Heaut.* 41 e *Hec.* 55) e a termini e nessi del campo giuridico: *orator* (*Heaut.* 11; *Hec.* 1), *oratio* (*Heaut.* 15), *facundia* (*Heaut.* 13), *iudicium* (*Heaut.* 12), *arbitrium* (*Heaut.* 25), *aequanimitas* (*Phor.* 34), *in vestram commisit fidem* (*Hec.* 53), *voluntas vostra* (*Phorm.* 29). Il prologante si trasforma in avvocato come in *Heaut.* 11-15:

*oratorem esse voluit me, non prologum
vestrum iudicium fecit. me actorem dedit.
Sed hic actor tantum poterit a facundia
quantum ille potuit cogitare commode
qui orationem hanc scripsit quam dicturus sum.*

o in *Hec.* 1 sg.:

*Orator ad vos venio ornatu prologi
sinite exorator sim...*

La familiarità che legava Plauto ai suoi spettatori, la confidenza per cui poteva allegramente scherzare con loro, coinvolgerli nel gioco dell'intreccio o addirittura provarli senza generare reazioni risentite, sono oramai solo un lontano ricordo. Terenzio rivela una costante percezione del rischio. Se blandisce gli spettatori, se li erige a giudici e si dichiara disposto ad accettare il loro verdetto, è perché ne ha paura. Egli sa bene, come fa dire al vecchio Ambivio in *Hec.* 16, che quando si sale su un palcoscenico l'esito è sempre incerto, *dubiam fortunam esse scaenicam*, e che talora più dell'arte del commediografo — occorre tenerlo ben presente nella prospettiva del testo spettacolare e nelle ragioni del successo dell'opera teatrale anche in epoca antica — vale l'abilità e la stima che l'attore si è conquistata sul campo. Lo dimostra lo stesso Turpione nel medesimo prologo (*Hec.* 20 *perfeci ut spectarentur; 55 mea causa causam accipite*) e lo intuiamo dalla malignità indirizzata a Luscio Lanuvino

(*Phorm.* 9 sg.), la cui ultima commedia, a parere di Terenzio, aveva tenuto la scena più per l'abilità dell'attore che per la validità del copione,

*cum stetit olim nova
actoris opera magis stetisse quam sua.*

Sembra quasi che la divisione dello spazio dello spettacolo in due settori distinti e separati, da una parte coloro che agiscono e dall'altro coloro che guardano, abbia creato un clima di diffidenza reciproca.

Qualcosa in effetti si era spezzato dagli anni di Plauto nelle relazioni scena-cavea e all'origine della frattura si può collocare la divaricazione sempre più marcata tra il gusto popolare e il nuovo teatro: mentre infatti il primo era rimasto nel complesso immutato, il secondo si era andato trasformando sotto la spinta delle nuove tendenze letterarie e del dibattito culturale di aspra intensità, di cui resta traccia anche nei prologhi terenziani. La palliata marciava ormai spedita in direzione del dramma borghese, troppo differente dal comico plautino. L'incomprensione ed il conflitto con il pubblico erano pertanto quasi inevitabili: lo spettatore medio non era infatti ancora maturo per una tale rivoluzione e ricalcitrava ogni volta che sulla scena comparivano le opere della *nouvelle vague*.

L'ostilità non riguardava solo Terenzio. Ne aveva pagato lo scotto già Cecilio Stazio, se è vero, come afferma pubblicamente Turpione nel secondo prologo dell'*Hecyra*, vv. 14-27, che anche il suo modo di fare teatro aveva stentato ad essere compreso dai Romani e il grande attore aveva dovuto impegnarsi con tutte le sue forze per imporlo ⁽⁵⁶⁾, correndo rischi altissimi dato che a volte la recita filava liscia fino in fondo, ma a volte veniva portata a termine con grande fatica (13 sg.):

⁽⁵⁶⁾ *Hec.* 14-27: senza l'arte e la costanza di Turpione il teatro di Cecilio non avrebbe retto la scena e l'autore sarebbe scomparso con la sua opera; la medesima sorte sarebbe toccata a Terenzio (vv. 24-27): *quod si scripturam sprevissem in praesentia/ et in deterrendo voluisssem operam sumere/ ut in otio esset potius quam in negotio/ deterruisssem facile ne alias scriberet*. Decisiva si era rivelata la *virtus* dell'attore — ma qui è una malignità! — anche per una commedia di Luscio Lanuvino (*Phorm.* 10). Anche a Roma si erano dunque create le condizioni che Aristotele (*rbet.* III 1, 4) aveva lamentato per il teatro greco contemporaneo, dove gli attori ormai contavano più dei drammaturghi. Sul problema: H. KINDERMANN, *Il teatro greco*, cit., p. 67.

*In iis quas primum Caecili didici novas
partim sum earum exactus, partim vix steti*

L'emittente snobbava il destinatario di massa e questo, reagiva con freddezza, se non con ostilità, alle proposte in cui non riconosceva più i morfemi e i toni che aveva sedimentato nella memoria e nell'immaginario. Più gli autori puntavano ad una misura ellenizzante e ad un'arte elitaria, più la *turba* si disamorava.

Forse alle ragioni del progressivo allontanamento, connesse con la divaricazione culturale sempre più rapidamente accentuata fra i diversi strati della società romana del II secolo e nella conseguente impossibilità da parte del commediografo di individuare nel *populus* un destinatario unico ed uniforme, si erano aggiunte quelle derivate dalla difficoltà di una compiuta fruizione del nuovo teatro. Erano cambiati infatti non solo i testi verbali e le loro strutture, ma anche il codice degli attori, come si intuisce chiaramente dalle parole di Ambivio Turpione (*Heaut.* 40 sgg.). Alla recita chiassosa e agitata della *motoria*, era subentrata la *pura oratio*, distesa e misurata. Non sarà un caso se commedie come l'*Eunuchus* o il *Phormio*, facilmente decodificabili perché simili ai modelli plautini, riscosero memorabili successi, mentre le altre ebbero un'accoglienza piuttosto fredda. Il passaggio era stato forse troppo rapido e il pubblico non aveva avuto il tempo di «acclimatarsi», di aggiornare i vecchi paradigmi semantici e di interiorizzarne altri funzionali alle nuove proposte⁽⁵⁷⁾.

⁽⁵⁷⁾ Il nesso è qui usato nel senso proposto da J. MILLER, *Teatro e attori*, in *La comunicazione non-verbale nell'uomo*, Bari 1977, p. 488 e sottintende l'adesione alla sua tesi. Non si può escludere infatti che si sia realizzato per Terenzio quel fenomeno per cui «il pubblico di massa si distacca completamente da un teatro che non gli dà tempo di acclimatarsi» (p. 493). Anzi ad esso sembra proprio alludere Ambivio Turpione in *Hecyra* 20 sg., quando, parlando della difficoltà di imporre sulla scena romana le commedie di Cecilio, osserva che in un primo momento gli spettatori avevano riservato loro un'accoglienza piuttosto fredda perché erano differenti dal solito, ma che quando in seguito, dopo il suo coraggioso insistere, le avevano capite e si erano abituati alle nuove forme, avevano cioè saputo adattare i loro paradigmi semantici, erano riusciti ad apprezzarle (*ubi sunt cognitae, placitae sunt*). Converterà in proposito tenere presente anche che il teatro latino arcaico produceva testi «a destinatario sovranchiante», nel senso che «il gruppo cui essi si rivolgevano, con le sue attese da non frustrare e le sue censure inappellabili, svolgeva un ruolo non indifferente nella creazione letteraria» (M. BETTINI, *Verso un'antropologia*, cit., pp. 13, 75 sg.) e che pertanto non si poteva restare senza conseguenze spezzare unilateralmente l'intesa ed estrometterlo dal gioco, sconvolgendo l'orizzonte delle sue aspettative.

I professionisti della scena, che tra l'altro rischiavano in proprio ogni volta che allestivano un nuovo spettacolo, avevano coscienza che il fossato tendeva ad allargarsi pericolosamente e temevano che i nuovi commediografi, continuando per quella via — cosa che probabilmente accadde ⁽⁵⁸⁾ — avrebbero potuto perdere il contatto con il pubblico. Essi correvano il medesimo rischio di certi giovani attori che, come osserva Turpione (*Heaut.* v. 51 sg.), per eccesso di narcisismo preferivano piacere a se stessi più che agli spettatori. Il vecchio capocomico capiva che questa sarebbe stata la fine del teatro comico, perché se il pubblico avesse abbandonato gli spettacoli, la *palliata* non avrebbe potuto sopravvivere. Occorreva dunque trovare una via di mezzo, un compromesso tra le istanze conservatrici della *turba* e quelle di rinnovamento, perseguite dai nuovi commediografi: il pubblico avrebbe dovuto seguire il suo esempio e cercare di capire le nuove proposte dei giovani autori e le loro idee, ma questi, d'altra parte, avrebbero dovuto andare incontro quanto più possibile alle sue aspettative. Da uomo di teatro qual era — le ultime battute del prologo sembrano proprio riflettere il suo pensiero più che quello dell'*adulescentulus* Terenzio — il grande attore sapeva bene che il copione e la compagnia degli attori da soli, senza il pubblico, non erano sufficienti per fare teatro.

In questa prospettiva si spiega la presenza, nella medesima produzione, di commedie come *Eunuchus* e *Phormio* di caratura plautina e quindi vicine, nonostante tutto, al gusto popolare ⁽⁵⁹⁾, e di *statariae* come *Heautontimorumenos* ed *Hecyra*. Queste ultime rappresentano il nuovo e Terenzio non vuole rinunciare a sfruttare questo filone. Nonostante il rischio, perciò, insiste a percorrere la sua strada e ribadisce per bocca

⁽⁵⁸⁾ G.E. DUCKWORTH, *The Nature*, cit., p. 68: la perdita di popolarità della *palliata* viene attribuita di solito al fatto che i commediografi si sforzarono di stare il più possibile aderenti ai modelli, come fra l'altro dimostra la produzione di Turpilio, l'ultimo autore di *palliate* (morto nel 103 a.C.), i cui titoli e i cui residui frammenti ricalcano in pratica i copioni greci. Il *populus* teatrale evidentemente non gradiva la formula e decretò la fine della *palliata*. Basterebbe questo dato a indicare la originalità di Plauto e la sua distanza dal mondo della *Nea* greca.

⁽⁵⁹⁾ Osserva in proposito H. HAFFTER, *Terenzio*, cit., p. 37: «Con l'*Eunuchus* Terenzio ebbe il suo maggiore successo teatrale; se pensiamo, in paragone, al destino dell'*Hecyra*, sarà chiaro che cosa desiderava soprattutto vedere il grosso pubblico al tempo di Terenzio, esattamente come al tempo di Plauto».

del suo *dominus gregis* che la *stataria* ha la medesima dignità di quella *motoria*. L'una non deve escludere l'altra. Sono due concezioni, due stili: l'uno più mosso e pieno di azione e anche più faticoso per l'attore, l'altro più pacato, riflessivo e imperniato sulla maggiore cura del dialogo. L'attore bravo, ma il vanto sembra di riflesso riguardare anche il bravo e versatile commediografo, è capace di interpretarle (e di scriverle) entrambe (*Heaut.* 46 sg.). Il pubblico potrebbe apprezzarle entrambe, a condizione che prenda atto di questa verità. Tutto il *populus*, non solo i *pauci*.

Questo genere di compromesso era destinato, come di solito accade in situazioni simili, a restare per la sua astrattezza teorico: troppi elementi sarebbero dovuti cambiare nella mentalità e nei modelli culturali della «folla» perché potesse trasformarsi in pubblico teatrale e troppo tempo sarebbe occorso per la metamorfosi. Altre forme teatrali frattanto, più congrue al gusto e alle aspettative della *turba*, si andavano affermano o riprendevano vigore: gradualmente la togata, l'Atellana e il mimo si preparavano a sostituire la *palliata* sulla scena romana.