

## Terenzio autore di teatro

di J.C.B. Lowe

In confronto alle commedie di Plauto quelle di Terenzio si presentano a prima vista più attiche. Terenzio, a differenza di Plauto, dipinge coerentemente il mondo greco dei suoi modelli e non allude mai apertamente al mondo romano; e anche nello stile le commedie terenziane sono più vicine al realismo raffinato di Menandro e generalmente, per quanto possiamo giudicare dai frammenti superstiti, alla Commedia Nuova greca. Con ragione si dice che Terenzio voleva rivaleggiare con Menandro, riprodurre in latino lo spirito della commedia nuova greca nella sua forma più raffinata, e questa differenza fra Plauto e Terenzio si può spiegare sia per via dell'ellenizzazione crescente di Roma nella prima metà del secondo secolo a.C., sia dell'amicizia di Terenzio con alcuni nobili filellenici. Ciò non implica però che Terenzio sia stato letteralmente fedele ai suoi modelli greci; infatti rimproverò ad un drammaturgo rivale di tradurre troppo alla lettera e il commento di Donato ci dimostra alcuni casi dove i dettagli del modello greco sono stati cambiati. In alcuni casi, com'è noto, Terenzio cambiò sostanzialmente il suo modello principale; nei prologhi dell'*Andria*, dell'*Eunuchus* e degli *Adelphoe* ammette di aver introdotto nei rifacimenti di commedie menandree elementi di un'altra commedia greca e difende questo procedimento contro dei critici contemporanei, che lo accusavano di adulterazione, 'contaminare fabulas'. Per gli studiosi ottocenteschi, soprattutto in Germania, questo procedimento, che chiamavano 'contaminazione', era il modo principale

\* *Presentato dall'Istituto di Civiltà Antiche.*

in cui venivano modificati gli originali greci tanto da Plauto quanto da Terenzio, ma questo stesso procedimento era considerato segno della mancanza d'invenzione drammatica dei commediografi latini. Ancora in questo secolo Eduard Fraenkel non voleva ascrivere a Plauto che una capacità d'invenzione drammatica ristrettissima, e la greccità apparente delle commedie terenziane ha sempre favorito l'ipotesi che esse siano più fedeli agli originali greci di quelle di Plauto. Oggigiorno l'ipotesi di 'contaminazione' è molto meno di moda e si ascrive più volentieri a Plauto un'invenzione drammatica indipendente; ma si discute ancora se Terenzio, oltre a modificazioni verbali e metriche, abbia spesso cambiato anche la struttura dei suoi modelli. Alcuni lo ritengono essenzialmente un traduttore, non un creatore; altri invece propongono teorie, ardite e non verificabili, di cambiamenti terenziani assai estesi. Io non voglio oggi affrontare l'intera questione dell'originalità terenziana; miro a uno scopo più modesto. Cercando di evitare la speculazione ed esaminando soltanto alcune scene particolari dove possiamo constatare cambiamenti terenziani con prove cogenti e oggettive, voglio dimostrare che questi cambiamenti miravano ad effetti teatrali, dimostrare dunque che Terenzio non era un mero traduttore ma in qualche senso anche un drammaturgo autonomo e un vero 'autore di teatro'.

Comincio con la scena degli *Adelphoe* che Terenzio ammette d'aver introdotto da una commedia di Difilo nella sua versione degli *Adelphoi* di Menandro, una scena in cui 'un giovane rapisce una ragazza da un lenone'. Questa è ovviamente la scena che comincia al v. 155, in cui Eschino conduce a casa la ragazza Panfila inseguita dal lenone Sannione. Terenzio pretende di aver tradotto la scena difilea 'ad verbum', 'parola per parola', ma questa affermazione non va presa alla lettera. Non possiamo sapere precisamente quanto Terenzio abbia preso da Difilo, quanto invece abbia ommesso dagli *Adelphoi* menandrei e quanto abbia dovuto cambiare nella trama menandrea per adattarvi l'inserzione. Però, il motivo per inserire la scena di Difilo era evidentemente l'azione viva che culmina nella bastonatura del lenone, il furfante tradizionale della commedia.

Nell'*Eunuchus*, anch'esso adattato da un originale omonimo di Menandro, Terenzio ammette d'aver introdotto il soldato e l'adulatore, cioè Trasone e Gnatone, da un'altra commedia menan-

drea, il *Kolax*. Non si può sapere con certezza quanto Terenzio abbia preso dal *Kolax* e quanto abbia omissso dal modello principale per adattarvi la nuova materia, ma di qualcosa possiamo essere sicuri grazie a ciò che sappiamo adesso della tecnica scenica di Menandro. Non esiste nessuna scena di Menandro a cui prendono parte più di tre personaggi parlanti. Invece nelle quattro commedie terenziane che derivano da originali menandrei ce ne sono almeno diciotto. Questa differenza non può essere fortuita, e si può dedurre sicuramente che Terenzio introdusse in alcune scene un personaggio supplementare. Questo è un criterio importantissimo e che impiego molto per riconoscere le scene in cui Terenzio ha cambiato il modello greco. Quattro scene dell'*Eunuchus* in cui appaiono Trasone e Gnatone hanno più di tre personaggi parlanti; infatti ogni volta che questi due personaggi appaiono insieme c'è una tale scena. È molto probabile che nell'*Eunuchos* menandro ci siano stati due personaggi corrispondenti, cioè un amante rivale e il suo messaggero, ma non dovevano apparire insieme. Sembra che nei vv. 391 sgg. e 771 sgg. in luogo d'un personaggio singolo dell'*Eunuchos* Terenzio abbia inserito il paio comico del *Kolax*, e il motivo era ovviamente anzitutto la comicità verbale dei discorsi del soldato vanaglorioso e il suo adulatore, e in secondo luogo la comicità visuale della scena in cui Trasone col suo piccolo esercito assedia la casa di Taide. Anche in tutte le scene finali dal v. 1025 Trasone e Gnatone sono presenti e in due di queste scene parlano quattro personaggi. Non voglio adesso affrontare la questione molto dibattuta se Terenzio abbia cambiato radicalmente la fine della commedia introducendo il patto inaspettato per cui i favori di Taide saranno condivisi in futuro da Fedria a Trasone. Considero soltanto il modo in cui Trasone e Gnatone stanno in disparte inosservati dagli altri personaggi per tutti i vv. 1025-1060. C'è qui una certa mancanza di verosimiglianza, un indizio che Trasone e Gnatone non appartenevano originalmente a questo contesto. D'altra parte l'inosservata e inattiva presenza di Trasone ha non di meno un valore drammatico; il soldato fanfarone fa una figura comicamente patetica mentre sente parlare del suo rigetto imminente da parte di Taide e si lagna col parassita, 1043 *numquid, Gnatho, tu dubitas quin ego nunc perpetuo perierim?*, 1053 *perii, quanto minu' spei'st tanto magis amo*. Nel teatro queste esclamazioni furono certamente

accompagnate da qualche gesticolazione dell'attore. Incontreremo parecchie volte questa tecnica scenica.

Nel prologo dell'*Andria* Terenzio ammette d'aver combinato elementi di due commedie menandree con intrecci simili, l'*Andria* e la *Perinthia*. Con questa dichiarazione, però, Terenzio non ci dice esattamente che cosa ha fatto. Più specificamente Donato dice che i due personaggi Carino e Birria sono stati inseriti nella commedia da Terenzio e che non c'erano in Menandro (*non sunt in Menandro*); ma non è certo se questi personaggi siano stati inventati da Terenzio (questa è la più ovvia interpretazione di Donato), oppure se siano stati trasferiti nell'*Andria* dalla *Perinthia*. In ogni caso non abbiamo nessuna ragione di dubitare che i ruoli di Carino e di Birria siano stati inseriti nell'*Andria* da Terenzio, e ciò viene confermato dal fatto che questi personaggi non sono essenziali all'intreccio della commedia ma vi sono connessi in modo del tutto superficiale. Ciò è confermato per di più dal fatto che in due scene in cui partecipano Carino e Birria ci sono quattro personaggi parlanti. Carino è in scena dal v. 625 al v. 714, e dal v. 684 c'è un dialogo a quattro. Infatti in tutte queste scene Carino ha un ruolo puramente passivo, ma la sua presenza sottolinea quanti guai rischia d'avere anche lui dall'intrigo non riuscito di Davo; se Panfilo deve malvolentieri sposare Filumena, lui la perderà. Carino fa una figura comicamente patetica, respinto e insultato con disdegno dallo schiavo sfrontato, soprattutto nei vv. 708 sgg., *quid tu?*, *eho tu inpudens, ridiculum*.

Anche Birria fa una figura patetica e un po' comica in una scena anteriore. Nei vv. 415-425 c'è un dialogo a tre in cui Panfilo, incoraggiato da Davo, dà a Simone il suo consenso finto al proposto matrimonio con Filumena. Birria non partecipa al dialogo ma l'ascolta, un origliatore inosservato, e sfoga a parte le emozioni suscitate da ciò che sente; la sua presenza non è affatto essenziale all'intreccio principale, però dà a questa scena una nuova dimensione, rammentandoci che anche Carino è quanto mai interessato al matrimonio proposto. Non sapendo che in realtà Panfilo non ha nessuna voglia di sposare Filumena, Birria crede che Carino sia stato ingannato dall'amico ed esprime le sue emozioni in esclamazioni a parte, dapprima la paura, 419 *nunc nostrae timeo parti quid hic respondeat*, poi lo stupore e l'indignazione, 420 *hem*, 421 *quid dixit?* 423 *eru'*,

*quantum audio, ex uxore excidit, 425 nullane in re esse quoiquam homini fidem!* I segni verbali di queste emozioni sono: la parola *timeo*, l'interiezione *hem*, la domanda retorica *quid dixit?*, l'esclamazione con l'infinito *nullane in re esse quoiquam homini fidem*. Insomma, la presenza di Birria aumenta la forza emotiva della scena. D'altro canto le reazioni violente di Birria sembreranno un po' comiche agli spettatori, perché essi sanno bene che lo schiavo ha frainteso la situazione. È anche lecito indovinare che sul palcoscenico romano l'attore abbia esagerato colla sua gesticolazione l'elemento comico della situazione.

Più tardi nella stessa commedia c'è un'altra scena in cui parlano quattro personaggi; nei vv. 459-467 un dialogo tra due personaggi viene ascoltato da due origliatori che stanno in disparte e fanno commenti pieni di emozione. Simone e Davo osservano la serva Miside che si avvicina con la levatrice Lesbia; queste ultime conversano brevemente fra loro fino a quando entrano nella casa dove Glicerio sta per partorire. Miside rivela che Glicerio è stata sedotta da Panfilo e che lui vuole riconoscere come legittimo il bambino che nascerà. Siccome questa rivelazione minaccia i piani tanto di Davo che di Simone, provoca da ambedue esclamazioni di crescente orrore: 462 SI. *quid dicit? ... hem.* 463 DA. *utinam aut hic surdus aut haec muta facta sit!* 464 sg. SI. *o Iuppiter, quid ego audio? actumst, siquidem haec vera praedicat.* Sembra probabile che Terenzio qui non abbia inventato, però abbia accentuato, rispetto all'originale, la situazione molto comica in cui i due intriganti ascoltano la serva e reagiscono con esclamazioni inorridite. È facile supporre, come hanno fatto alcuni studiosi, che nella scena corrispondente dell'*Andria* menandrea la levatrice sia stata un personaggio muto e che Terenzio abbia cambiato un monologo in un piccolo dialogo. A mio parere il motivo del cambiamento terenziano era di prolungare un po' l'origliamento e l'imbarazzo comico degli origliatori.

C'è una situazione simile in *Haut.* 242-250, dove Clinia e Clitofone origliano all'entrata in scena degli schiavi Siro e Dromone e stanno in disparte ascoltando e commentando la loro conversazione. Clinia s'interessa particolarmente dell'arrivo degli schiavi, aspettando che conducano con loro la sua innamorata Antifila; è molto avido di rivederla dopo la sua assenza all'estero ma è tormentato dalla paura che lei non gli sia stata fedele.

Dunque appena sente parlare dell'avvicinarsi di Antifila esprime la più grande gioia, 244 *audio nunc demum et video et valeo*; ma poi, quando gli schiavi accennano a una folla di serve e un monte di bagagli, ne inferisce che Antifila abbia trovato un nuovo amante, più ricco, ed emette una serie di esclamazioni appassionate, 245 *perii, unde illi sunt ancillae?*, 247 *ei mihi*, 250 *vae misero mi, quanta de spe decidi*. Mandato Dromone a sollecitare le donne che tardano, Siro pronunzia un monologo in cui riflette su quanto dovrà spendere Cremete per alloggiarle, e ciò provoca da Clinia una tirata contro la supposta infedeltà di Antifila finché non l'interrompe Siro, spiegando che questi sospetti non sono giustificati. Insomma, per una ventina di versi l'incontro di Siro con i due giovani viene ritardato mentre questi due ascoltano e commentano in disparte dapprima il dialogo fra i due schiavi e poi il monologo di Siro. Questo ascolto non fa avanzare l'azione e non ha altro scopo drammatico che di mostrare in modo vivace le emozioni dell'innamorato, il quale fa qui una figura comica, perché gli spettatori sanno che si sbaglia e che in realtà la folla di serve, ecc., appartiene a Bacchide, l'amica di Clitifone. È molto probabile che qui Terenzio abbia sostituito il piccolo dialogo fra Siro e Dromone ad un monologo di Siro; mi sembra anche probabile che abbia almeno prolungato un po' e dato enfasi all'origliare dei giovani e ai commenti comicamente patetici di Clinia.

Anche nei vv. 381-402 si trova una situazione simile. Siro e Clinia osservano l'entrata in scena di Bacchide e Antifila e ascoltando la loro conversazione per una ventina di versi finché non li scorgono le ragazze. L'elogio di Antifila da parte di Bacchide e la breve risposta di Antifila provocano da parte di Clinia esplosioni di affetto, 397 sg. *ah ergo, mea Antiphila, tu nunc sola reducem me in patriam facis...*, 400 sg. *Syre vix suffero: hocin me miserum non licere meo modo ingenium frui*, fra cui vengono intercalati i commenti freddi dello schiavo, 400 *credo*, 402 *immo ut patrem tuom vidi esse habitum, diu etiam duras dabit*. Come altrove lo schiavo cinico ride dell'amante patetico e dobbiamo farlo anche noi. Il fatto che qui parlino quattro personaggi costituisce un'indicazione fortissima di qualche cambiamento terenziano. Altre indicazioni sono il ritardo inverosimile dell'azione per venti versi e la rassomiglianza di questo passo con altre scene d'ascolto che vanno ascritte a Terenzio. È difficile

precisare come Terenzio abbia cambiato qui il modello greco; parecchie teorie sono state proposte, per es. quella di A.J. Brothers che i ruoli di Bacchide e Antifila siano stati creati ambedue da Terenzio, ma non ne sono affatto convinto. In ogni caso sembra probabile che anche qui si debba ascrivere a Terenzio l'effetto teatrale degli ascoltatori che fanno commenti in disparte.

Torniamo adesso all'*Andria*. Al v. 236 entra in scena Panfilo e recita un monologo piuttosto lungo in cui si lagna dell'intenzione di suo padre di fargli prendere in moglie Filumena e perciò abbandonare Glicerio. Tutto questo monologo viene ascoltato con crescente inquietudine da Miside, l'ancella di Glicerio, che esprime i suoi timori in una serie di esclamazioni molto simili a quelle di Birria nella scena già esaminata, 237 *quid illud est?*, 240 *miseram me, quod verbum audio*, 251 *oratio haec me miseram exanimavit metu*, 264 *miseram timeo* ... Il monologo stesso di Panfilo è pieno di emozione ma i commenti a parte di Miside rendono la scena anche più emotiva, dando rilievo al fatto che per Glicerio questo matrimonio sarebbe un vero disastro. In questo caso parlano soltanto due personaggi, ma ci sono altre ragioni cogenti per credere che qui Terenzio abbia cambiato il modello greco. G. Rambelli per primo suggerì che la presenza di Miside in questa scena andasse ascritta a Terenzio, e lo seguì B. Denzler, che nel suo libro sul monologo terenziano osservò che in Terenzio molto più che in Menandro o in Plauto i monologhi dei giovani innamorati vengono ascoltati da altri. È da notare che l'azione seguente non è affatto influenzata dall'ascolto di Miside, e neanche dal suo colloquio con Panfilo dal v. 267 (praticamente una continuazione del monologo di Panfilo con brevi interiezioni da parte di Miside), giacché Panfilo l'avverte di non dire niente alla sua padrona. Inoltre c'è un'altra indicazione che nella scena corrispondente dell'*Andria* menandrea non sia stata presente l'ancella. In Menandro quando un personaggio esce di scena per andare all'agorà, non ritorna prima dell'atto seguente; l'intermezzo corale marca il passare del tempo per l'azione fuori di scena. Nell'*Andria* terenziana però Simone esce di scena al v. 205 per andare al foro, e Panfilo, dopo che ha incontrato Simone al foro, entra in scena al v. 235. Bisogna supporre che un bel po' di tempo passi nell'azione fuori scena fra il v. 205 e il v. 235, benché la scena non sia

mai vuota, perché Miside non la lascia. Non c'è niente di simile in Menandro. Dunque è molto probabile che nell'*Andria* menandrea, alla fine della scena precedente, l'ancella si sia allontanata per cercare la levatrice, lasciando vuota la scena per l'intermezzo corale che divideva il primo dal secondo atto, e che Terenzio abbia prolungato di una scena la presenza di Miside. Così Terenzio ha creato ancora una volta l'effetto teatrale d'un personaggio interessato che ascolta un discorso altrui e lo commenta in disparte. In questo caso l'effetto è patetico più che comico, ma non troppo, perché questa è una commedia e lo spettatore sa che alla fine tutto andrà bene. Nello stesso tempo Terenzio ha abolito l'intermezzo fra due atti della commedia greca e l'ha sostituito con l'azione continua. Si sa che, a differenza di Menandro, gli scrittori di *palliatae* non disponevano d'un coro per fare intermezzi e abbandonavano il sistema regolare in cinque atti, anche se non è da escludere assolutamente che qualche volta il *tibicen* facesse un piccolo intermezzo. È quasi certo che l'*Andria* menandrea sia stata divisa in cinque atti da quattro intermezzi corali; nell'*Andria* terenziana invece la scena non è vuota più di due volte al massimo. Anche altrove Terenzio deve aver abolito una scena vuota prolungando la presenza in scena d'un personaggio che nel modello greco usciva a fine d'atto.

Nei vv. 904-952 dell'*Andria* appaiono ancora una volta quattro personaggi parlanti. Durante gran parte di questo passo c'è un diverbio fra Simone, Cremete e Critone, in cui Simone, arrabbiato, accusa Critone di aver inventato la storia che Glicerio sia cittadina ateniese di nascita. Panfilo però, che era stato mandato per condurvi Critone ed era uscito con lui dalla casa di Glicerio, non prende parte al diverbio, benché sia quanto mai interessato all'argomento, ma per 40 versi sta in disparte ascoltandolo e commentandolo con viva emozione, 914 *perii, metuo ut substet hospes*, 918 *ni metuam patrem, habeo pro illa re illum quod moneam probe*, 933 *arrige auris, Pamphile*, 937 sg. *vix sum apud me: ita animu' commotust metu spe gaudio...* 940 sg. *credo, pater, dignus es cum tua religione, odium: nodum in scirpo quaeris*, 943 sg. *egon huius memoriam patiar meae voluptati obstare ...?* Soltanto al v. 945 si accosta agli altri per fornire l'informazione che prima Glicerio si chiamava Pasibula, il che ne ribadisce il riconoscimento come figlia di Cremete e le prepara le nozze con Panfilo. Non è possibile dire con certezza come in

Menandro sia avvenuto il riconoscimento ma è probabile che almeno la presenza di Panfilo, ascoltatore e commentatore, nei vv. 904-944 vada ascritta a Terenzio. Plausibile è il suggerimento di Webster che in Menandro Panfilo non sia uscito di casa insieme con Critone ma soltanto più tardi, e che Terenzio abbia anticipato l'entrata in scena del giovane. Certamente il ruolo di Panfilo come ascoltatore interessato per 40 versi è un mezzo scenico molto caro a Terenzio, come abbiamo visto, e in questa scena vuole ovviamente aumentare la tensione mentre l'intreccio si avvicina allo scioglimento.

Vorrei ora esaminare alcuni passi del *Phormio*. Affrontiamo qui il problema che questa commedia non fu adattata da una di Menandro bensì da una di Apollodoro, un drammaturgo di cui non sappiamo praticamente niente se non per mezzo dei due rifacimenti terenziani. Tuttavia è probabile a priori che certe convenzioni fondamentali, come quella dei cinque atti e quella dei tre personaggi parlanti, siano state valide non solo per Menandro ma anche per Apollodoro e gli altri scrittori della Commedia Nuova. I precetti di Orazio nell'*Ars Poetica*, 189 *neve minor neu sit quinto productior actu* e 192 *nec quarta loqui persona laboret*, e le dichiarazioni di altri scrittori antichi sono la conferma che queste convenzioni erano valide generalmente per il dramma greco più recente. È in ogni caso un'ipotesi di lavoro ragionevole che vi abbia conformato l'originale greco del *Phormio*, l'*Epidikazomenos* di Apollodoro, e questa ipotesi trova conferma in quanto ci permette di scoprire cambiamenti terenziani molto simili a quelli che abbiamo riconosciuto nelle commedie basate su originali menandrei. Dunque assunto che l'*Epidikazomenos* sia stato diviso in cinque atti da quattro intermezzi corali, a qual punto della commedia latina possiamo supporre la fine d'atto nell'originale greco? Una considerazione dell'azione fuor di scena indica chiaramente che un nuovo atto deve essere cominciato nell'originale ai vv. 315, 567 e 766; questo può essere facilmente controllato e tutti gli specialisti che hanno studiato il problema, Legrand, Webster, Lefèvre e Primmer, sono d'accordo. Ma dove era la divisione fra il primo e il secondo atto? La maggior parte degli studiosi ha risposto che era dopo il v. 152, dove c'è la scena vuota. Sembra però un po' troppo presto per la fine dell'atto primo, e ci sono anzi ragioni per credere che nell'*Epidikazomenos* ci sia stato a questo punto un prologo di-

vino. In un articolo in *Hermes* del 1983 ho argomentato che la fine del primo atto greco si deve collocare al v. 178 e che Terenzio ha abolito la scena vuota, trattenendo in scena Antifone e Fedria. La scena che comincia al v. 179 è basata su un motivo tipico della commedia latina, l'entrata in scena di corsa d'uno schiavo. Sia Plauto che Terenzio alludono al *servus currens* come un motivo convenzionale. Plauto l'impiega spesso e in modo molto comico, prolungandolo molto ed esagerando fino all'assurdo la fretta dello schiavo. Certo è che questo motivo aveva dei prototipi nel dramma greco, ma si è discusso in che grado esso sia stato sviluppato dai greci. Infatti nel Menandro superstita non si trova un esempio veramente paragonabile a quelli di Plauto; nel *Dyskolos* l'entrata di Pirria di corsa è diversa non solo per la sua naturalezza perfetta ma anche perché lui, a differenza di tutti i *servi currentes* romani, corre per scappare da un inseguitore, non per dare notizie urgenti. Fraenkel pensava che Plauto avesse amplificato ed esagerato un motivo già presente nei modelli greci; osserva che nel *Pho.* 195 *revocemus hominem*, dove Fedria suggerisce di richiamare Geta che sta per entrare nella casa del padrone, Terenzio usa in modo ristretto un motivo tipico del *servus currens*, e conclude che qui come altrove Terenzio ha probabilmente seguito abbastanza fedelmente il modello greco. A mio avviso, però, Fraenkel si concentrava troppo su certe frasi stereotipiche e trascurava altri aspetti dei vv. 179 sgg. Denzler e Büchner hanno osservato che il monologo di Geta rassomiglia formalmente più a un monologo deliberativo che non a un monologo tipico di *servus currens*; cioè Geta non porta delle notizie urgenti per qualcuno, anzi riflette su che cosa deve fare lui stesso. Certamente è nei guai e ha bisogno di tutta la sua inventiva, 179 *nullus es, Geta, nisi iam aliquod tibi consilium celere reperis*, ma oggettivamente non ha nessun motivo per affrettarsi tanto; solo più tardi gli è sopravvenuta l'idea che il padrone sia ritornato, v. 184 *tum ... erus adest*. È facile immaginare questo monologo recitato da qualcuno che sta entrando nella scena vuota, e sembra probabile che tale sia stata la situazione nell'*Epidikazomenos*. È un'ipotesi plausibile che in Apollodoro i due giovani siano entrati ciascuno a casa sua alla fine dell'atto primo e che Antifone sia poi riuscito di casa nell'atto seguente, dopo l'entrata in scena dello schiavo, che gli ha dato subito la notizia del ritorno del vecchio; Terenzio dunque, non

disponendo di intermezzi corali, ha trattenuto in scena sia Antifone che Fedria per assistere all'avvicinarsi di Geta. Per Terenzio Geta è chiaramente un *servus currens*; Antifone esclama (177) *videon ego Getam currentem huc advenire?* ed esprime subito la sua paura di ciò che annunzierà lo schiavo, 178 *ei, timeo miser quam hic mihi nunc nuntiet rem*. Poi Antifone emette una serie di esclamazioni paurose durante il monologo di Geta, 183 *quid illic commotus venit?*, 184 *quid illuc malist?* 191 *quam hic fugam aut furtum parat?* 193 *nescioquod magnum hoc nuntio expecto malum*. È da notare, però, che infatti capisce ben poco di quanto dice Geta; benché Geta alluda più di una volta nel monologo al ritorno di Demifone, Antifone non lo capisce che nel colloquio con lo schiavo che segue. Insomma, la funzione drammatica del *servus currens* che viene ascoltato dai giovani è di provocare da parte di Antifone delle esclamazioni di paura non specifiche. Donato commenta benissimo, *in hac scaena servi currentis officium est tendens ad perturbationem Antiphonis*. Le esclamazioni di Antifone sono molto simili a quelle di Birria e di Miside nelle scene già esaminate. Come in quelle scene, anche qui Terenzio vuol chiaramente accentuare i timori di Antifone e così rendere la scena più emotiva. Nello stesso tempo, però, trasformando Geta, secondo me, in un *servus currens*, Terenzio ha impiegato un motivo comico convenzionale per inserire un po' di comicità visuale. Non c'è niente nel testo che giustifichi una gesticolazione ridicola da parte dell'attore com'è da supporre per alcuni *servi currentes* plautini, ma certamente Geta entra in scena di corsa e compie gran parte del percorso tradizionale del *servus currens*; passa davanti a quelli che stanno guardando senza vederli, è richiamato con proteste e non riconosce che con riluttanza estrema chi lo vuol trattenere. Questa azione scenica, per la sua artificiosità e convenzionalità, produrrebbe senza dubbio un effetto comico, anche se molto più ristretto dei *servi currentes* plautini. Se la mia ipotesi è esatta, è interessante che, nel cambiare il modello greco, Terenzio ha inserito il motivo convenzionale del *servus currens*, un motivo plautinissimo e, a quanto pare, più romano che greco. Ma in realtà qui non c'è niente di sorprendente, dato che Terenzio ha creato, come abbiamo visto, parecchi passi di ascolto segreto, un altro motivo scenico convenzionale che coincide parzialmente con quello del *servus currens*; in questa scena del *Phormio*, per es., come al-

trove, il *servus currens* viene ascoltato da altri personaggi che stanno in disparte. Inoltre ci sono altri luoghi dove è verosimile che Terenzio abbia almeno sviluppato il motivo del *servus currens*. Fraenkel pensava che in *Pho.* 841 sgg. Terenzio avesse probabilmente sviluppato con dei dettagli comici il motivo del *servus currens* che aveva trovato nell'originale greco; a mio avviso, però, è più probabile che lo scrittore romano abbia inserito qui l'intero motivo del *servus currens*. Anche in *Ad.* 299 sgg., come ho discusso in un articolo nel «Classical Quarterly» non ancora pubblicato, penso che Terenzio abbia introdotto il motivo del *servus currens*; la fretta di Geta si concilia male col suo arrivo tardivo.

Nel *Phormio* si trovano anche alcune scene con più di tre personaggi parlanti. Nella prima, che comincia al v. 446, Demifone si fa consigliare da tre *advocati* condotti dal foro, Cratino, Egione e Critone. Cratino gli consiglia di fare annullare la dichiarazione del tribunale (*restitui in integrum aequomst et bonum*), Egione invece dà il consiglio opposto, e Critone infine pensa che si debba deliberare di più (*amplius deliberandum*). Lefèvre ha dimostrato in modo convincente che questa piccola scena, una delle più divertenti di Terenzio, non si trovava nell'originale greco ma fu inserita da Terenzio. L'ipotesi di Lefèvre spiega nettamente sia il silenzio degli *advocati* per 100 versi sia qualche incongruenza nei movimenti di Demifone, che al v. 314 entra in casa ma alla sua prossima entrata in scena viene dal foro con gli *advocati*. L'ipotesi è confermata dal fatto che la consultazione degli *advocati* da parte di Demifone non fa avanzare l'azione e duplica la consultazione di Cremete. La sola funzione drammatica degli *advocati* è di divertire gli spettatori con questa breve scena satirica, che il pubblico romano troverebbe specialmente divertente, perché Terenzio le ha dato un colore segnatamente romano con la rappresentazione di un *consilium* e con l'allusione al concetto legale della *restitutio in integrum*.

Finalmente, Büchner ha dimostrato in modo convincente che in alcune scene in mezzo al *Phormio* Terenzio ha introdotto Antifone, sicché parlano quattro personaggi nei vv. 485-533 e 606-681. È un po' strano che Antifone, fuggito al v. 218, sia già ritornato senza motivo credibile al v. 465, e la sua presenza non è affatto necessaria nelle scene che si riferiscono agli affari di Fedria. Infatti nelle prime scene Antifone non fa che supportare

l'amico che supplica inutilmente il lenone spietato, duplicando qui il ruolo del giovane amante; d'altra parte questa duplicazione serve ad aumentare un po' la pateticità comica della scena, come l'ha fatto in alcune scene dell'*Andria* l'inserzione di Carino, doppione di Panfilo. Ci sono anche in queste scene due passi di ascolto inosservato che ricordano quelli già esaminati. Nei vv. 485-502 Antifone e Geta osservano l'entrata in scena di Fedria e Dorione, ne ascoltano in disparte la conversazione e la commentano, Antifone con paura, Geta con cinismo, 490 sg. AN. *ei, metuo lenonem nequid ... GE. suo suat capiti, idem ego vereor.* 501 AN. *miseritumst.* GE. *quam uterquest similis sui.* Più tardi al v. 606 Antifone entra in scena, solo e inosservato, proprio nel momento in cui Geta, già in scena, sta per accostarsi a Demifone e Cremete; poi per 70 versi, sempre inosservato, ascolta con crescente costernazione il loro colloquio, in cui Geta propone il suo piano, per cui Fanio, divorziata da Antifone, sposerà Formione, ed emette una serie di esclamazioni, 607 sg. *ei mihi, quam timeo adventus huius quo impellat patrem, 626 quid hic coeptat aut quo evadet hodie?, 636 satin illi di sunt propitii?, 641 occidi, 659 sg. utrum stultitia facere ego hunc an malitia dicam, scientem an imprudentem, incertu'sum.* Questa scena ricorda l'ascolto segreto di Birria in *And.* 412 sgg., sia nell'entrata in scena inosservata d'un personaggio proprio nel momento in cui si incontrano tre altri personaggi, sia nell'effetto comico/patetico delle esclamazioni a parte.

Per concludere, abbiamo esaminato parecchi passi terenziani dove ci sono ragioni cogenti per credere che Terenzio abbia cambiato il modello greco, e vi abbiamo trovato certe caratteristiche, soprattutto il personaggio che ascolta in disparte un monologo o un dialogo e che reagisce con commenti o esclamazioni. I cambiamenti che ho ascritto a Terenzio sono per lo più abbastanza piccoli, non sono cambiamenti radicali dell'intreccio; tuttavia sono significativi in due modi. In primo luogo, giacché la maggior parte di essi non è attestata dall'autore stesso nei prologhi e neanche da Donato nel suo commento, dobbiamo sospettare che ce ne siano anche molti altri di nascosti che non possiamo scoprire. Il fatto che quattro personaggi parlano nei finali dell'*Hautontimorumenos*, del *Phormio* e degli *Adelphoe* è un'indicazione potente di interventi terenziani; e ci sono altre scene che io vorrei ascrivere a Terenzio, nelle quali qualcuno

ascolta in disparte ed esprime le sue emozioni. In secondo luogo, questi passi dimostrano che Terenzio era infatti capace di creare effetti teatrali. Anche se voleva per lo più restare fedele allo spirito dei modelli, faceva molti cambiamenti particolari; e in quei cambiamenti che possiamo con grande probabilità riconoscere c'è la tendenza a rendere una scena più comica o più patetica. Tutto ciò suggerisce che Terenzio voleva in un certo grado, anche se molto meno di Plauto, soddisfare il gusto del pubblico romano. Se si fa il confronto con Plauto ci colpisce a prima vista la greicità di Terenzio, ma l'elemento romano è pur presente nelle sue commedie\*.

\* Questo è il testo, leggermente ritoccato, d'una conferenza tenuta a Ragusa, Palermo, Siena e Urbino. Una discussione documentata del tema principale si trova nel mio articolo *Terence's four-speaker scenes*, di imminente pubblicazione in «Phoenix» 51 (1997). Ringrazio Elena Kingdon per il suo aiuto con l'italiano e tutti i miei ospiti in Italia.