



Cicu, Luciano (1978) *L'Originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionario*.
Sandalion, Vol. 1 (1978), p. 73-121.

<http://eprints.uniss.it/5525/>

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

1



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battegazzore, Ferruccio Bertini e Pietro Meloni

ANTONIO M. BATTEGAZZORE, La funzione del « gesto » e la concordia civica. Una nuova interpretazione del fr. 1 di Eraclito alla luce di un passo plutarcheo □ ENZO CADONI, Il « Laocoonte » di Sofocle □ BENEDINO GEMELLI, L'amicizia in Epicuro □ LUCIANO CICU, L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionario □ PAOLA CUBEDDU, Natura e morale in Seneca. Il dibattito sulle « *Naturales quaestiones* » negli anni 1900-1970 □ PIETRO MELONI, Il rapporto fra impegno politico e fede religiosa in Simmaco e Ambrogio □ PAOLO GATTI, I manoscritti dell'elegia pseudo-ovidiana « *De Lombardo et lumaca* » □ STEFANO PITTALUGA, L'epistola di Francesco a Brigida, ovvero « *Epistola perornata cuiusdam amantis ad quandam puellam* » □ FERRUCCIO BERTINI, Riflessi di polemiche fra letterati nel prologo della « *Lidia* » di Arnolfo di Orléans.

Sassari 1978

LUCIANO CICU

L'ORIGINALITÀ DEL TEATRO DI TERENZIO
ALLA LUCE DELLA NUOVA ESTETICA
E DELLA POLITICA DEL CIRCOLO SCIPIO

I

*Favete, adeste aequo animo et rem cognoscite,
ut pernoscatis ecquid spei sit reliquom,
posthac quas faciet de integro comoedias,
spectandae an exigendae sint vobis prius (').*

Con queste parole Terenzio si rivolge all'instabile pubblico romano nel concludere il polemico prologo dell'*Andria* ('). Mentre invita gli spettatori ad un giudizio spassionato sulla sua opera, coglie l'occasione per lanciare l'ultimo strale. Infatti nel momento in cui preannuncia che comporrà commedie *de integro*, lascia intendere che i suoi detrattori non sono capaci di fare altrettanto. La conclusione della polemica afferma contemporaneamente l'inconsistenza artistica dello *scribere* dei suoi avversari e la novità del suo teatro, nella piena coscienza della propria originalità (').

(') TER. *andr.* 24-27.

(²) Su l'argomento si sofferma O. BIANCO, *Terenzio*, Roma 1962, pp. 31-42. A. RAMBELLi, *Studi plautini: L'Amphitruo*, « Rend. Ist. Lomb. » 100 (1966), p. 134 esprime l'opinione che Terenzio fosse un « prosecutore » piuttosto che un « inventore » del prologo polemico; di parere contrario A. RONCONI, *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze 1972, p. 17, che sottolinea come « con Terenzio noi abbiamo per la prima volta un prologo polemico ».

(³) Sul problema dell'originalità in Terenzio cfr. H. HAFFTER, *Terenz und seine künstlerische Eigenart*, « Museum Helveticum » 10 (1953), pp. 1-20; 73-102 (trad. it. di D. NARDO: *Terenzio e la sua personalità artistica*, Roma 1969), in particolare pp. 41-104 dell'edizione italiana; E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, pp. 168-173. Per il concetto di originalità presso gli scrittori arcaici e il loro pubblico si veda il saggio di S. MARIOTTI, *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Urbino 1952, pp. 15-20, che mostra come l'*Odissea* fosse considerata opera di Andronico, non di Omero. Su la differenza tra « originalità » e « originalità » infine è utile leggere le osservazioni di V. USSANI, *Scritti di filologia e umanità*, Napoli 1942, pp. 53-54.

Ma che cosa si nasconde dietro queste affermazioni? Quale poetica, quali ricerche tecniche, quali battaglie culturali? A noi resta solo il traguardo di una strada che Terenzio dovette percorrere, come egli stesso ci lascia intravvedere dietro il conciso enunciato.

Ripercorrere quella strada è appunto l'oggetto della presente ricerca ('). Sebbene il tema non sia nuovo per la critica filologica, appare comunque meritevole di ulteriore approfondimento per le problematiche che contiene e i suggestivi spiragli che apre sull'epoca degli Scipioni. Non si tratta tanto di scoprire in quale misura Terenzio sia stato autonomo nei confronti degli esemplari greci ('), quanto di capire per quale motivo egli ritenesse di aver raggiunto una propria originalità.

Certo è per noi sorprendente leggere nei prologhi, accanto all'indicazione della fonte greca, l'affermazione della novità della commedia che si andava a rappresentare. Spesso egli infatti presenta la *fabula* come *nova* o *integra* ('); ma *nova* e *integra* rispetto a chi? Al pubblico romano, agli autori greci, a quelli latini, in assoluto? D'onde gli derivava tale sicurezza? Da una salda convinzione estetica o solamente dall'ossequio ad una tradizione acriticamente ereditata e accolta? E infine questa maniera di fare teatro era frutto di una meditazione solitaria oppure di una condizionante atmosfera culturale e in qualche maniera politica? Si tratta di problematiche che investono non solo le vicende culturali e umane di Terenzio, ma che affondano le radici anche nel complesso *humus* della sua

(') Questo orientamento è suggerito tra l'altro da A. RONCONI, *Terenzio, Le commedie, Introduzione*, Firenze 1960, p. XVIII: « Bisogna ricostruire obiettivamente gli intenti artistici di Terenzio sullo sfondo di quelle polemiche e chegianti nei prologhi, le quali presuppongono, sul piano storico, precisi e programmatici atteggiamenti ».

(') Una sintesi degli orientamenti della critica sul problema si può leggere in O. BIANCO, *Terenzio*, cit., pp. 1-14 e più in breve nell'*Introduzione* (pp. 7-13) di D. Nardo al citato saggio di H. Haffter. Su l'autonomia di Terenzio insistono tra gli altri G. F. DUCKWORT, *The nature of Roman comedy*, Princeton 1952, specialmente alle pp. 384 ss., e più di recente gli articoli di A. RONCONI, *Sulla critica terenziana*, « Cultura e Scuola » 1 (1961), pp. 35-40, e di MARIA ROSA POSANI, *Orientamenti della moderna critica terenziana*, « Atene e Roma » 7 (1962), pp. 129-143.

(6) I due aggettivi compaiono spesso nei prologhi: cfr. (oltre al citato *andr.* 26) *hec.* 14; 37; *heaut.* 4; 6; 28-29; 33; 43; *Phorm.* 9; 24; *adelph.* 12. Per il significato di *integer* cfr. A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 22 s., n. 1.

età in crisi. Di qui la necessità di condurre l'indagine sia su un piano filologico, per un attento riesame delle testimonianze dirette e indirette, sia su un piano più largamente storico, per chiarire le ragioni di certe posizioni e diretrici.

Rapporto con il mondo greco.

In primo luogo bisogna chiarire qual era l'atteggiamento di Terenzio verso i commediografi greci. Dai prologhi balza viva l'immagine di uno scrittore assai geloso della propria autonomia creativa. Questo non gli impediva ovviamente di nutrire nei riguardi della letteratura greca la somma ammirazione di ogni romano colto della sua età né di riconoscerne l'indiscussa superiorità sulla letteratura latina: si ribellava però all'idea che i livelli di qualità artistica raggiunti dai Greci fossero inattinibili dagli scrittori latini; riteneva anzi che si dovesse fare ogni sforzo per accostarsi a quegli ideali e, se possibile, superarli. Non si spiegherebbe altrimenti perché egli rifiutasse il tradizionale rapporto di sudditanza nei confronti degli originali, tipico di tutti gli autori latini di *palliata*, rassegnati al ruolo di traduttori. Terenzio non ha mai definito il suo lavoro un *vortere*, per quanto si voglia letterario (¹), ma lo ha sempre indicato coi termini *scribere* e *facere*, che nelle rispettive aree semantiche contengono il senso di « comporre originale », non quello di « tradurre ». Eppure lo stesso Plauto, per tacere degli altri, attribuiva a sè il *vortere* e all'autore greco lo *scribere*; che poi risultasse poco coerente con la propria affermazione programmatica, non ha qui rilevanza: importa la mentalità. Terenzio invece, contro tutta la tradizione, si pone sullo stesso piano dello scrittore greco.

Resta da chiarire il perchè di un atteggiamento così anticonformista. Per tralasciare i motivi ambientali, non certo trascurabili, di cui si argomenterà più avanti, la spiegazione si può individuare concisamente nella seguente ipotesi.

Terenzio dovette partire dalla constatazione che la tradizione

(¹) Per il concetto di traduzione artistica cfr. S. MARIOTTI, *Letteratura arcaica e alessandrino*, « Belfagor » 20 (1965), p. 37.

della *palliata* a Roma registrava fino ai suoi tempi due maniere di porsi di fronte alla commedia greca: il primo consisteva nel *vortere diligentia*, il secondo nel *vortere neclegentia* (⁸). In quest'ultimo filone egli ritrovava Nevio, Plauto ed Ennio, dei quali si proclamava alunno e seguace. Il *vortere diligentia* era proprio di un Luscio Lanuvino, suo avversario e mediocre poeta e, prima di lui, di Cecilio (⁹). Terenzio aveva capito, anche sul piano teorico, che, mentre la *diligentia* conduceva a stucchevoli riproduzioni, la *neclegentia* di quei grandi maestri permetteva un'autonomia di composizione tale da poter configurare come nuova e originale la loro opera. Egli ha razionalizzato e chiarito a se stesso le ragioni della loro « novità » e ne ha fatto una sua consapevole poetica (¹⁰).

In questa luce a buon diritto egli può ironizzare nei riguardi di quei comici latini, che si erano lasciati imprigionare dalla sacralità del testo greco ed erano incapaci perciò di rinnovare la materia con apporti personali. Per loro la *contaminatio* era un procedimento che « sconciava » le commedie e cancellava lo spirito dell'autore originale: per Terenzio era invece il mezzo atto a favorire ed esaltare l'espressione del suo mondo culturale ed umano. E quando nel prologo dell'*Andria* tratta con disprezzo i suoi avversari, intenti a disputare sul *prepon* della *contaminatio*, e si chiede ironicamente se per caso *faciuntne intellegendo ut nihil intellegant*, (v. 17) egli rivela il suo segreto e inconfessato pensiero: di fronte ai Greci non bisogna più stare in ginocchio, ma salire al loro

(⁸) Sul significato di *diligentia* e *neclegentia* cfr. A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 35 ss.; M. R. POSANI, *Osservazioni su alcuni passi dei prologhi terenziani*, « St. ital. filol. class. » 37 (1965), p. 100 ss.

(⁹) Che Luscio Lanuvino fosse un seguace di Cecilio dubita H. HAFFTER, *op. cit.*, p. 27 ss. « L'ipotesi che Luscio potesse essere un ceciliano » appare invece suggestiva a M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 109 e certa a E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, cit., p. 158. Sulla figura del Lanuvino cfr. M. R. POSANI, *La figura di Luscio Lanuvino e la sua polemica con Terenzio*, « Atti della R. Accad. d'Italia », Memorie della classe di Scienze morali e storiche, Serie VII, vol. IV (1943), pp. 151-162. Una ricostruzione del *Thesaurus* di Luscio tenta C. GARTON, *Thesaurus: A Comedy of Luscious Lanuvinus*, « Amer. Journ. of Philol. » 92 (1971), pp. 17-37.

(¹⁰) Diversa opinione esprime M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 111, la quale afferma che « Terenzio non si pone affatto teoricamente il problema del rapporto con l'originale considerato per se stesso, come del resto non se lo pose certo Plauto ».

stesso livello, gareggiare con loro, usare i loro stessi strumenti per raggiungere la medesima altezza d'arte. La letteratura latina è ormai matura per camminare su sentieri paralleli a quella greca e quindi originali. Ecco cosa non hanno capito i suoi detrattori. Quell'*aemulari* di *andr.* 20 rivolto ai comici latini precedenti, ma esteso tacitamente alla *Nea* ellenistica, ne è la spia eloquente: la *palliata* deve passare ormai dal *vortere* all'*aemulari*.

La tecnica compositiva.

La riprova si ha nel modo di comporre. Quando stende il piano della nuova commedia, Terenzio prende a modello un esemplare della *Nea*, ma non ne resta mai schiavo. L'originale gli serve da canovaccio ed egli lo modifica e lo riempie di scene, personaggi, dialoghi, secondo che gli dettano la sua fantasia e le finalità etiche e pedagogiche della sua arte ⁽¹¹⁾). La *contaminatio* ⁽¹²⁾), strumento ereditato dalla tradizione, gli torna estremamente utile per gli spunti che molte commedie offrono alla sua trama e diviene nelle sue mani un mezzo insostituibile di liberazione e di espressione. D'altra parte egli ha piena coscienza della monotonia del repertorio della Commedia Nuova, del suo ripetere all'infinito personaggi, ambienti, situazioni. Il *servus currans*, le *bonae matronae*, le *meretrices malae*, il *parasitus edax*, il *miles gloriosus*, l'*avarus leno*, posti all'interno di rigidi scenari, sono divenuti tipi difficili da animare con un tocco di novità. Proprio per questo motivo essi vanno considerati elementi fissi della commedia, struttura comune, e perciò stesso *ma-*

(11) F. LEO, *Geschichte der römischen Literatur*, I, Berlin 1913, p. 245 ss. riconosce che « Terenzio tratta i modelli con libertà non minore di Plauto ». Sui procedimenti di Plauto cfr. E. PARATORE, *Plauto*, Firenze 1961, p. 25. La tecnica dei due poeti per rinnovare le trame doveva essere assai simile.

(12) Sul significato e l'uso della *contaminatio* cfr. la nota bibliografica di D. Nardo in appendice al citato saggio di H. Haffter, p. 130; A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 27-28; E. PARATORE, *Spicilegio polemico II: Sulla « contaminatio »*, « Riv. Cult. Class. Med. » 4 (1962), pp. 74-78. Sulla « tensione drammatica provocata dalla *contaminatio* si veda quanto scrive B. CASTIGLIONI, *Il prologo dell'Heautontimorumenos e la commedia duplex*, « Athenaeum » 35 (1957), p. 302.

teries publica (¹³) del *genus*, da cui ogni autore può attingere senza incorrere nell'accusa di plagio (¹⁴).

Lo stesso Menandro d'altra parte aveva assegnato un valore così limitato agli elementi strutturali, da comporre due commedie, *Andria* e *Perinthia*, praticamente con la medesima trama, affidando gli elementi diversificanti e la qualità artistica all'*oratio* e allo *stilus*, secondo i canoni dell'estetica teofrastea. Non c'è dubbio che Terenzio abbia assimilato le posizioni di Menandro, come attestano sintomatiche coincidenze concettuali e pratiche, sulla cui base egli può giustificare la sua propensione per la *stataria*, genere di commedia imperniato appunto sulla *pura oratio* (*heaut.* 45). Scrivere trame originali è ormai impossibile dato che *nullum est iam dictum quod non sit dictum prius* (*eun.* 41) (¹⁵). L'adesione diviene più esplicita in *andr.* 10-14, quando Terenzio prima descrive il modo di procedere del modello e dichiara poi di seguirlo e ricalcarlo.

Questa osservazione sulla tecnica compositiva di Menandro indica la genesi della sua coscienza di essere scrittore originale al pari dei comici ellenistici. Realizzando un'operazione speculare a quella di Menandro egli ritiene legittimo usare « come cosa sua » le trame delle commedie ellenistiche a guisa di canovacci per opere nuove. Tutta la *Nea* è dunque per lui un grande magazzino di elementi scenici a disposizione di chiunque intenda servirsene. La condizione per potersene impadronire è per Terenzio la stessa che sarà per Orazio (*Ars 131ss.*): *publica materies privati iuris erit si / non circa vilem patulumque moraberis orbem / nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpres*. Naturalmente egli non attinge ai modelli in maniera indiscriminata e meccanica o raccogliendo e affastellando solo elementi atti a suscitare il riso, ma attua una scel-

(¹³) Ciò non vale solo per la commedia, come sottolinea S. MARIOTTI, *Letteratura arcaica e alessandrinismo*, cit., p. 45, poichè « il materiale dei modelli era sentito da chi volesse riprodurlo in latino, come *res nullius*, a cui si poteva imprimerne il sigillo di nuove personalità letterarie ».

(¹⁴) Sul problema del *furtum* cfr. M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 91 ss.; A. RONCONI, *Introduzione alla letteratura pseudoepigrafica*, in *Filologia e Linguistica*, Roma 1968, p. 233 ss.

(¹⁵) Sull'argomento vedi G. COPPOLA, *Teatro di Terenzio*, Bologna 1942, p. 133. Sul valore della forma nella coscienza letteraria romana e terenziana cfr. E. PARATORE, *Poetiche e correnti letterarie nell'antica Roma*, Roma 1970, pp. 35-40.

ta intelligente e funzionale al piano dell'opera. Così, ora « conta-mina » molte commedie per farne poche, come denuncia l'accusa degli avversari in *heaut.* 16; ora si limita ad estrapolare due soli personaggi, come il *parasitus colax* e il *miles gloriosus* dal *Colax* di Menandro (*eun.* 30); ora, sotto l'incalzare dell'accusa di *furtum* (*adelph.* 10), confessa di essersi comportato come un *fidus interpres* e di aver trasportato di peso nei suoi *Adelphoe* una scena dei *Com-morientes* di Difilo, dopo averla tradotta *verbum de verbo*.

Questi comportamenti diversi sono dettati da una esigenza comune: ogni apporto esterno, piccolo o ampio, deve inserirsi nel piano dell'opera nel rispetto delle leggi del *prepon*, sì da fondersi in un tutto armonico e nuovo (¹⁶). È quanto esplicitamente Terenzio lascia intendere già dalla sua prima commedia, quando dichiara di aver trasportato nell'*Andria* dalla *Perinthia* solo le parti che vi si adattavano (*quae convenere*), tralasciando evidentemente le altre che non rispondevano a questo criterio.

In conclusione: Terenzio non ha solo, come i letterati contemporanei, il senso del *prepon*, ma ha fatto suo anche il concetto peripatetico, e di gran parte dell'estetica antica, secondo il quale « non è l'*inventio* della trama a costituire il pregiò di un'opera, quanto il modo con cui essa è condotta » (¹⁷), per cui « alla forma va attribuita importanza piuttosto maggiore che al contenuto » (¹⁸). Sono questi i supporti teorici sui quali Terenzio ha basato la coscienza della sua originalità, alla cui luce ha creato opere che portano l'inconfondibile sigillo della sua personalità artistica, della sua sensibilità, del suo gusto e delle sue problematiche.

(¹⁶) Sul *decorum* in Terenzio cfr. A. RONCONI, *La letteratura romana*, Firenze 1968, pp. 29-30; M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 87. Della evoluzione del concetto di *prepon* nell'antichità tratta diffusamente M. POHLENZ, *L'ideale di vita attiva secondo Panezio nel de officiis di Cicerone*, trad. it. di M. Bellincioni, Brescia 1970, p. 96 ss.

(¹⁷) E. PARATORE, *Poetiche e correnti letterarie*, cit., p. 40.

(¹⁸) A. ROSTAGNI, *Orazio, Arte poetica*, Torino 1969, p. 40. Sull'argomento cfr. anche A. PLEBE, *Origini e problemi dell'estetica antica*, in *Momenti e problemi dell'estetica*, Milano 1968, p. 56.

Il proemio del I libro del « De finibus » di Cicerone.

Fin qui è stato Terenzio stesso a fornire le indicazioni e le soluzioni: ora è tempo di esaminare le testimonianze indirette.

Un singolare riscontro delle posizioni terenziane è dato rilevare in alcuni passi di Cicerone. Nel proemio del primo libro del *De finibus* l'oggetto della disputa non sono le *fabulae* comiche o tragiche o milesie, ma i libri di filosofia e il problema del rapporto modello greco-imitatore o traduttore latino. La situazione presenta sintomatiche analogie con quelle dei prologhi terenziani. Anche Cicerone deve infatti respingere le *reprehensiones* di taluni critici pedanti, che rifuggono dalla lettura delle opere filosofiche, se scritte in latino. In *De fin.* I 2 obietta: *Quid si nos non interpretum fungimur munere, sed tuemur ea, quae dicta sunt ab iis, quos probamus eisque nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem adiungimus, quid habent cur Graeca anteponant iis, quae et splendide dicta sint neque sint conversa de Graecis?* Più avanti (*De fin.* I 3) dichiara e ribadisce che non è suo intendimento *vertere ut nostri poetae fabulas*; non esclude comunque che *locos quidem quosdam, si videbitur, transferam et maxime ab iis, quos nominavi, cum inciderit ut id apte fieri possit, ut ab Homero Ennius, Afranius a Menandro solet.* Concludendo poi nel citato *De fin.* I 2 Cicerone si domanda: *Quod si Graeci leguntur a Graecis isdem de rebus alia ratione compositis, quid est cur nostri a nostris non legantur?* Autori greci diversi hanno trattato la stessa materia e tutti hanno trovato lettori; chè a nessuno è venuto in mente di giudicare superflue le opere successive a quelle dell'*inventor* ⁽¹⁹⁾. Perchè uno scrittore latino non dovrebbe potersi occupare degli stessi argomenti con successo? Se egli rispetterà alcune regole, il suo libro sarà legittimo e nuovo quanto i suoi modelli greci.

Per Cicerone dunque lo stesso rapporto esistente fra le opere greche di uguale argomento sussiste anche tra le opere latine e quelle greche, purchè queste ultime siano *alia ratione compositae*. L'*alia*

⁽¹⁹⁾ Significative in proposito le osservazioni di A. ROSTAGNI, *Orazio, Arte poetica*, cit., p. 41. Sul problema teorico del rapporto tradizione-innovazione cfr. L. PAREYSON, *Conversazioni di estetica*, Milano 1966, pp. 25-37.

ratio consiste per Cicerone in quattro punti fondamentali: 1) *Non interpretum fungi munere*: mai comportarsi cioè come un pedissequo traduttore; 2) *Tueri quae dicta sunt ab iis quos probamus*, ovvero riprodurre intatto il contenuto del modello prescelto; 3) *Nostrum iudicium adiungere*, che significa lasciarsi lo spazio per interpretazioni e riflessioni personali; 4) *Nostrum scribendi ordinem adiungere*, che è come dire ridare nuova vita all'argomento, rigenerandolo con il proprio stile. Non può sfuggire la singolare concordanza di questo procedimento con quello dichiarato e forse adottato da Terenzio. Comune ad entrambi, così come ad Orazio nel citato passo dell'*Ars* (v. 131 s.), è il rifiuto dell'*interpretis munus*, della funzione di mero traduttore. Il preceitto, uguale quasi anche nella formulazione, consacrato in un trattato di estetica, rivela la sua matrice peripatetica e alessandrina.

In coerenza con esso Terenzio respinge ironicamente in *eun.* 6 il *bene vertere* di Luscio Lanuvino, dichiara in *andr.* 20 di rifiutare l'*obscura diligentia* dei suoi avversari e di preferirle la *neclegentia* dei padri della palliata latina, proclama in *heaut.* 19 la sua decisa adesione alla tecnica della *contaminatio* con tutto ciò che essa comporta. Comune è anche l'atteggiamento nei riguardi del contenuto del modello. *Tueri dicta* non significa *convertere*, come Cicerone ribadisce subito dopo, ma piuttosto conservare il contenuto dell'esemplare per restituirgli la vitalità originale nella nuova lingua. Questo significa nel campo filosofico la fedele esposizione del pensiero dell'autore studiato, per avere una base chiara e onesta di riflessione, in quello teatrale il seguire il filo di una trama nei suoi movimenti principali.

Il sintagma poi *locos quosdam transferre* (il trasportare interi brani nel suo libro e non da un solo modello, ma da molti e diversi autori), non riecheggia forse il *multas contaminasse* di *heaut.* 17? Quando Cicerone sottolinea che compirà tale operazione *si videbitur*, se gli sembrerà cioè opportuno, e quando ribadisce che ricorrerà alla traduzione *cum inciderit ut id apte fieri possit*, non richiama il terenziano *quae convenere* di *andr.* 13, con lo stesso ossequio per l'*aptum* e il *decorum*? È assai significativo il fatto che nei due passi messi testè in rapporto sia Terenzio che Cicerone usano il

verbo *transferre*, che non è il termine più comune per indicare la traduzione.

La simmetria di opinioni permane anche a proposito del *nostrum iudicium*. Per Cicerone esso rappresenta lo spazio di intervento destinato all'espressione delle sue idee, critiche, di adesione ovvero nuove in relazione alla materia filosofica trattata; per Terenzio rappresenta la possibilità di variare trame, introdurre personaggi, mutarne con tocchi decisivi i caratteri per immetterli nell'atmosfera della sua sensibilità.

Infine quel sottolineare il valore fondamentale del *nostrum scribendi ordinem* ai fini della rigenerazione di un contenuto e dell'affermazione della propria originalità, trova sicuro riscontro nel citato brano di *andr.* 11 ss. dove l'*oratio* e lo *stilus* sono indicati come gli elementi distintivi delle due commedie menandree, e in *heaut.* 45 dove Terenzio, stanco dei lazzi della *motoria*, affida alla *pura oratio* ⁽²⁰⁾ il compito di portare al successo la *stataria*.

Sia Terenzio che Cicerone appaiono convinti che attenendosi a tutte queste regole si possa essere nuovi e originali quanto lo sono stati i loro modelli. I passi citati e i relativi riscontri testimoniano senza dubbio stimolanti coincidenze; inoltre una serie di altri riferimenti terenziani presenti nei capitoli iniziali del *De finibus* corroborano l'ipotesi di un ricalco voluto e consapevole da parte di Cicerone delle polemiche e delle posizioni terenziane.

Concordanze terenziane nel proemio del « De finibus ».

Nel suo complesso il proemio ciceroniano è concepito come un prologo terenziano: contiene infatti una serie di risposte alle *reprehensiones* dei critici (*De fin.* I 1), fossero esse reali o probabili. Anche per Cicerone si trattava in fondo di proporre al pubblico una novità, qualcosa di adatto a intellettuali di cultura superiore e perciò stesso imbevuti, per educazione e forse per una consistente dose di snobismo, di grecità e di sentimenti filellenici esasperati. Uomini

⁽²⁰⁾ Sul significato di *pura oratio* cfr. A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., pp. 43-44.

che, in segno di distinzione, conversavano tra loro usando la lingua greca, o intercalavano termini greci nel discorrere familiare e nelle lettere di tono amichevole, vezzo questo non ignoto allo stesso Cicerone. Fare spazio nella tradizione letteraria latina agli argomenti filosofici, così egregiamente trattati in lingua ellenica, poteva sembrare inutile e presuntuoso. Di qui la necessità di spiegare le ragioni dell'opera e di rintuzzare le obiezioni. Anche Terenzio aveva dovuto presentare le sue novità in un'atmosfera ostile, per motivi sia meramente letterari sia forse politici (¹). Comunque aprire una breccia nella tradizione, turbare con innovazioni equilibri consolidati sul piano del gusto, suscitò ad entrambi notevoli difficoltà (²).

Al di là, comunque, di questa atmosfera, si registra una serie di concordanze contenutistiche e formali fra i prologhi di Terenzio e l'inizio del *De finibus*. La prima si legge in *De fin.* I 3: *Etenim si delectamur cum scribimus, quis est tam invidus, qui ab eo nos abducat.* Lo stesso motivo si ritrova nei prologhi terenziani, e in *hec.* 18 addirittura compare lo stesso verbo *abducere* (*ne illum ab studio abducerem*). La situazione è analoga. In entrambi i casi c'è un critico che vuole tenere lontano lo scrittore dal comporre il genere di opere a lui più congeniale o preferito e in entrambi c'è il rifiuto di lasciarsi condizionare. La concordanza è avvalorata significativamente da una citazione diretta da *heaut.* 69: *Nam Tarentianus Chremes non inhumanus qui novum vicinum non vult fodere aut arare aut aliquid ferre denique.*

In *De fin.* I 4 Cicerone esprime il suo stupore perché quei « parigini », quasi fossero nemici del nome romano, disprezzano i libri filosofici scritti in latino (*Latine scripta*) e non li leggono; epure quei medesimi gustano le *fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti.* Il tono del passo è fortemente polemico, ali-

(¹) A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 146, osserva che le maligne insinuazioni di Porcio Licino « erano più la voce di un partito avverso ai nobili che quella di una critica biografica o storico-letteraria attendibile ».

(²) Cfr. E. PARATORE, *Il teatro latino nei suoi rapporti con il pubblico antico e i suoi riflessi sulla spiritualità moderna*, « Dioniso » 1-4 (1965), pp. 57-81, in particolare p. 65.

mentato com'è dall'acceso nazionalismo di Cicerone. Egli sa bene che palliate e coturnate non sono mai state tradotte alla lettera dal greco; poco più avanti infatti si contraddirà e si correggerà. Al momento però gli viene utile la citazione di *adelph.* 11 (*locum... verbum de verbo expressum extulit*) e se ne serve. Anche Terenzio era ricorso al sintagma citato per evitare l'accusa di plagio, in una situazione di emergenza. Non gli restava altra soluzione, per giustificare la presenza della scena dei *Synapoithnescontes* di Difilo, commedia *facta Latina* da Plauto nei *Commorientes*, se non sottolineare che *eum Plautus locum reliquit integrum*, perciò egli lo aveva tradotto alla lettera (²). Accanto alla concordanza formale Cicerone cita ancora una volta il nome di Terenzio insieme a quello di Cencilio, portati come esempio di autori di commedie di alto livello tratte da Menandro. Frasi simili dunque in situazioni simili.

In *De fin.* I 8 Cicerone torna al problema e tenta di spiegare, e in qualche modo giustificare, il rifiuto degli uomini colti di leggere opere filosofiche scritte in latino; la colpa è di certi libri di filosofia dallo stile rozzo e arruffato, tratti da scadenti opere greche. Egli è disposto a comprendere questi intellettuali che sono incapaci in *inculta quaedam et horrida, de malis Graecis Latine scripta deterius*. Quest'ultimo *colon* richiama, né basta a mimetizzarlo la *variatio*, il celebre e tormentato passo terenziano di *eun.* 7-8:

*qui bene vertendo et easdem scribendo male
ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas.*

La vicinanza dei due passi è accentuata dal verbo *scribere*, usato nel significato più estensivo della sua area semantica, con riferimenti cioè allo stile e alla disposizione della materia.

Le concordanze terenziane nel proemio ciceroniano sono dunque continue ed evidenti. D'altro canto tale era l'ammirazione di Cicerone per Terenzio e per il suo stile, come ha dimostrato la Malcovati (²), che tutte le opere ciceroniane sono costellate di riecheggiamenti terenziani. Il che autorizza, insieme ai parallelismi constatati, a considerare le conclusioni ciceroniane in ordine ai pro-

(²) Vedi in proposito le riflessioni di M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 96.

(²) ENRICA MALCOVATI, *Cicerone e la poesia*, Pavia 1943, pp. 178-181.

blemi del rapporto modello-imitatore come ispirate da Terenzio ed anche a ritenere le opinioni di Cicerone come esplicitazioni delle concezioni estetiche che Terenzio nei prologhi delle commedie, aveva sobriamente enunciato. Se ciò è vero, queste testimonianze, mentre confermano le conclusioni dedotte dai testi terenziani, contribuiscono a chiarire i motivi per cui Terenzio era portato a considerarsi scrittore originale e non solo traduttore.

Un'analisi semantica.

Un notevole conforto a questa tesi proviene dalla ricerca dei significati di termini-chiave come *vertere*, *scribere*, *facere*, *scriptura*⁽²⁵⁾. Delimitare le loro aree semantiche e conoscerne con esattezza i contenuti aiuta non poco ad intendere gli orientamenti critici ed estetici dello scrittore, in una parola la sua poetica⁽²⁶⁾. L'operazione non è facile. Questi vocaboli infatti nel II secolo a.C. sono stati sottoposti alle influenze del successivo mutare delle tendenze culturali e letterarie ed hanno subito il logorio dell'uso frequente: per un verso, nel processo di banalizzazione hanno perduto alcuni tratti distintivi originari, per un altro sono stati caricati di connotazioni diverse e piegati ad esprimere i punti di vista di fazioni in vicendevole polemica. Non bisogna dimenticare che dentro le loro aree semantiche ha lasciato traccia un secolo di letteratura latina teatrale, e non solo teatrale, con tutto il suo carico di tradizione, novità e polemiche. L'analisi diacronica di queste parole,

(25) Su *vertere* e *scribere* cfr. le relazioni contenute in *Atti del I congresso internazionale di studi ciceroniani*, Roma 1961, rispettivamente presentate da A. TRAINA, *Commento alle traduzioni poetiche di Cicerone*, II, pp. 141-159 (= *Vortit barbare*, Roma 1970, pp. 55-89); I. TRENCSÉNYI-WALDAPFEL, *De Cicerone poetarum Graecorum interprete*, II, pp. 161-174; P. SERRA-ZANETTI, *Sul criterio e il valore della traduzione per Cicerone e S. Girolamo*, II, pp. 355-405. È inoltre utile tener presente A. TRAINA, *Terenzio « traduttore »*, « Belfagor » 23 (1968), pp. 431-438, (ora in *Vortit barbare*, cit., pp. 167-179; a p. 168, n. 1 la bibliografia essenziale sul *uertere* di Terenzio). Per *oratio* e *scriptura* cfr. A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 41-44; E. PARATORE, *Studi sulla palliata*, I: *Ad Ter. Eun. 7-13*, « Riv. Cult. Class. Med. » 1 (1959), pp. 44-63.

(26) Dell'utilità dello « studio della terminologia in uso fra gli autori di palliate » si dichiara convinto E. PARATORE, *Studi sulla palliata*, cit., p. 63.

estesa ad epoche successive, sarebbe oltremodo proficua; essa supera però gli scopi di questo breve studio. Ci si limiterà pertanto a considerare le loro connotazioni in Terenzio e in scrittori con cui egli ha avuto relazioni o che da lui possono avere attinto.

a) *Vertere*

Vertere si legge in due commedie di Plauto; *trin.* 19 *Philemo* *scripsit*, *Plautus vortit barbare*; *asin.* 11 *Diphilus* *scripsit*, *Maccus vortit barbare*. Indica l'opera dello scrittore latino in opposizione con *scribere*, che esprime invece la creazione originale del commediografo greco. Plauto appare dunque convinto di essere solo un traduttore e *barbare* sottolinea questa consapevolezza di trasportare il teatro comico greco in un ambito esterno, « barbaro » appunto in quanto non ellenico.

Vertere significa dunque « tradurre ». Ma tradurre come? Con quali tecniche, con quali finalità? Può essere utile, per capirlo, un raffronto con le aree semantiche di *exprimere*, *reddere*, *interpretari*, sinonimi che palesano, nell'ambito dello stesso concetto, maniere diverse di rendere un testo straniero nella propria lingua.

Exprimere, in particolare, nel sintagma *verbum de verbo exprimere*, divenuto formulare, come attesta Gellio (7), indica quel procedimento per cui ad un vocabolo greco viene fatto corrispondere un termine latino. Quando viene usato per significare la traduzione di un intero brano, designa quella tecnica di versione che, per la sua aderenza stretta all'enunciato del modello, è comunemente chiamata letterale. In questa accezione, anche se, come si è visto, in condizioni particolari, l'adopera Terenzio in *adolph.* 11. *Reddere* è sulla stessa linea di *exprimere*, mentre *interpretari* da una parte ricalca l'area di *exprimere*, dall'altra possiede un'accezione propria, che gli deriva dall'indicare la traduzione orale. In questo senso rappresenta quella tecnica di versione, cui accenna Girolamo in *Epist. ad Pammach.* 70, 2, che consiste nel riprodurre l'essenza di un discorso *raptim celeriterque*, senza porsi problemi di altra natura.

(7) Gell. XI 13, 3: *quod, ut dicitur, verbum de verbo expressum est*. Cfr. anche L. GAMBERALE, *La traduzione in Gellio*, Roma 1969, pp. 37-46, 75-90.

Sul piano letterario i procedimenti designati dai tre verbi analizzati il più delle volte non producono valori estetici né se lo prefiggono. Fondamentale è invece la finalità artistica contenuta nel significato di *vertere*, almeno per quanto riguarda il II secolo a.C. Esso indica infatti la traduzione letteraria (28). Come questa si realizzasse in maniera differente lo si può constatare dagli esiti artistici dei vari comici latini (29). In particolare è noto quanto il *vortere barbare* di Plauto fosse libero e disinvolto e quante scorribande egli si concedesse fuori del modello greco e quali vette di arte originale abbia raggiunto (30). Sulla stessa scia, pur con toni diversi, si muove Terenzio. Nei suoi prologhi *vertere* compare solo nel citato *eun.* 7-8, in un passo cioè polemico, la cui interpretazione è stata oltremodo tormentata e disforme riguardo ai molti problemi che vi sono connessi, ma univoca nel rilevare che l'unica volta (31) in cui Terenzio adopera *vertere*, non è per designare il suo modo di comporre, ma quello dell'avversario. Resta poco chiaro come *bene vertere* genera *male scribere* (32).

Può essere utile a questo punto richiamare un passo di *de opt. gen. orat.* 14, 23, nel quale Cicerone dichiara di avere tradotto le due famose orazioni contrarie di Eschine e di Demostene per delu-

(28) Sul concetto cfr. S. MARIOTTI, *Letteratura arcaica e alessandrino*, cit., p. 37; G. PASQUALI, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1950, p. 64.

(29) Sintomatico il giudizio di E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, cit., p. 384.

(30) Cfr. E. FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922 (trad. it. di F. Munari: *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960); R. Perna, *L'originalità di Plauto*, Bari 1955.

(31) Cfr. M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 102.

(32) Non c'è praticamente filologo che si sia occupato di Terenzio e non abbia elaborato una sua esegesi del passo. La questione, nata in seguito ad un articolo di E. FRAENKEL (*Zum Prolog des terenzischen Eunuchus*, « Sokrates » 6 [1918], pp. 302-317), è stata ripresa e sviluppata tra gli altri da F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio*, II, Napoli 1947, p. 128; H. HAFFTER, *op. cit.*, p. 87; O. BIANCO, *La cronologia delle commedie di Terenzio*, « Ann. Sc. Norm. di Pisa » 25 (1956), p. 173, n. 2; I. TRENCSÉNYI-WALDAPFEL, *art. cit.*, p. 167; H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, I, Paris 1952, p. 148, dove si trova enunciata la strana tesi che Terenzio « s'en prenait au modèle grec plutôt qu'à l'auteur latin ». Più di recente da E. PARATORE, *Studi sulla palliata*, cit.; Id., *Una nuova versione di Terenzio*, « Riv. Cult. Class. Med. » 3 (1961), p. 134; A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 34, dove tra l'altro nella nota 1 dichiara di respingere « la variante *eas describendo* » da lui stesso difesa « altrove », cioè in « Atene e Roma » 5 (1960), p. 59; M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., pp. 102-107.

cidare ai Romani che cosa fosse vero atticismo, vestendo però i panni non del traduttore, ma dell'oratore (*nec converti ut interpres, sed ut orator*), esplicitando poi che cosa intenda per *convertere ut orator*. Si tratta del procedimento che dà luogo a una buona traduzione, non solo fedele, ma anche il più possibile valida sotto il profilo artistico, tale da riprodurre in latino le eleganze delle orazioni attiche. Lo scopo di Cicerone è di generare — mediante la traduzione — nel lettore romano le medesime sensazioni provate dall'ascoltatore greco.

Questo doveva essere il senso di *verttere* anche per Luscio Lanuvino (³), non già quello di una improbabile traduzione letterale mai attestata per nessun autore di palliate. Non un mero *verbum pro verbo reddere* quindi, ma piuttosto uno sforzo per rigenerare *genus omnium verborum vimque*.

Tutto ciò, sappiamo, non era sufficiente per Terenzio. Per quanto bene l'operazione riuscisse, era pur sempre e soltanto una ripetizione di un modello. Non può sfuggire a questo proposito l'ironia di *eun.* 9: *idem Menandri Phasma nunc nuper dedit*, quello stesso Luscio che recentemente ha dato alle scene il *Phasma* di Menandro. Terenzio con ambigua enunciazione lascia intendere che nel *Phasma* c'è solo Menandro e per niente il Lanuvino. Se questo è vero, *easdem scribendo male* deve interpretarsi come il naturale risultato di una totale mancanza di originalità, per cui quelle commedie, pur ottime in lingua greca, diventano prodotti di second'ordine nella letteratura latina, proprio perchè prive del sigillo dello scrittore latino. Se poi si pensa alla opposizione tra *obscura diligentia* e *neclegentia* di *andr.* 21, quest'ipotesi acquista maggiore consistenza. La *diligentia* può forse essere ritenuta *obscura*, come propone il Ronconi (⁴), perchè il traduttore mantiene nel testo latino passi oscuri al grande pubblico, ma ancor più perchè, unica luce essendo quella dell'autore greco, si ecclissa in buio anonimo e senza gloria la personalità del traduttore. La *neclegentia*, invece, aveva fruttato fama e prestigio a comici del livello di Nevio, Plauto ed Ennio.

(³) Si veda su ciò E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, cit., p. 158.

(⁴) *Interpretazioni*, cit., pp. 35-38; più generico H. HAFFTER, *op. cit.*, p. 30.

Terenzio dunque riteneva, con esagerazione polemica, che il *bene vertere* di Luscio Lanuvino sconfinasse nel *vertere ut interpres* e ne traeva come conseguenza le note deduzioni negative.

b) *Scribere*

Scribere è presente in tutti i prologhi terenziani e indica spesso l'opera di creazione artistica del solo poeta latino; l'attività infatti del comico greco non viene mai designata con questo verbo. Non si comprende se il fatto sia casuale o voluto. Probabilmente Terenzio avrà con questo inteso rimarcare il rovesciamento della posizione plautina e insieme dare rilievo preminente alla sua autonomia compositiva. Sintomatico in proposito è un passo di *heaut.* 7 ss., nel quale *scribere* sottolinea la novità e paternità della commedia, senza coinvolgere in questi concetti il poeta greco ⁽³⁵⁾, designato invece con un'altra espressione generica (*cuia Graeca sit*). Non c'è dubbio dunque che in Terenzio sia venuta meno l'opposizione tra *scribere* e *vertere* ⁽³⁶⁾, propria di Plauto. Ne è conseguito che il primo verbo ha inglobato del secondo quella parte dell'area semantica coperta dal concetto di *vertere negligentia* e forse anche ampio tratto del settore di *vertere diligentia*. Giova ricordare a questo proposito che Terenzio definisce il modo di fare commedie di Luscio Lanuvino uno *scribere male*, ma pur sempre uno *scribere*. In Terenzio si registra dunque un allargamento dell'area semantica del termine con nuove implicazioni sul piano estetico, che è necessario chiarire, perché in esse sono contenute le motivazioni teoriche sulle quali si fonda la coscienza dell'originalità terenziana.

Nel comporre un'opera d'arte, infatti, lo scrittore antico doveva misurarsi con il problema del rapporto tra forma e contenuto, che era al centro della riflessione estetica del mondo classico. La soluzione adottata ispirava e in qualche modo determinava lo svi-

⁽³⁵⁾ Si veda in proposito M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 112.

⁽³⁶⁾ Su l'opposizione tra *vertere* e *scribere* cfr. A. TRAINA, *Commento alle traduzioni poetiche di Cicerone*, II, cit., p. 144, n. 11; M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 103, n. 1; poco convincente l'affermazione di una presunta « genericità » di *scribere* in Terenzio (p. 104). Di notevole interesse invece quanto asserisce F. ARNALDI, *op. cit.*, II, p. 132.

luppo dell'opera, in quanto dettava le finalità e le tecniche di realizzazione e in ultima analisi condizionava la qualità artistica del prodotto letterario.

Per accettare l'atteggiamento di Terenzio sul problema, bisogna innanzi tutto individuare quali correnti di pensiero estetico erano penetrate a Roma nella prima metà del II sec. a.C. e quali presumibilmente erano state assimilate nel circolo culturale presso il quale il poeta operava.

Teorie peripatetiche e stoiche dovevano essere già note ai letterati più preparati dell'epoca. Non è pensabile infatti che « la larga consapevolezza retorica » (³⁷), di cui appare pervasa la letteratura latina arcaica, non avesse comportato la conoscenza di alcuni concetti fondamentali dell'estetica ellenistica: come d'altra parte è facile intuire che la loro assimilazione non dovette avvenire nelle forme rigorose e sistematiche della filosofia, ma piuttosto in quelle approssimative, tipiche delle culture di provincia, che favoriscono tra l'altro fenomeni di facile sincretismo.

Così l'idea della preminenza della forma sul contenuto (³⁸), profondamente radicata nel pensiero estetico alessandrino sotto l'influsso della lezione teofrastea, e condivisa anche dalle scuole stoiche (³⁹), sebbene con qualche riserva da parte di alcune, doveva essere ormai divenuta patrimonio comune della cultura romana. A diffonderla e rafforzarla saranno serviti di certo i molti maestri greci di retorica, insediatisi in città dopo la liberazione della Grecia, seguiti con ammirazione crescente dai giovani aristocratici. D'altra parte questa tesi offriva una consistente base teorica per giustificare tanta letteratura cresciuta nell'ambito del *vertere*. Negli anni in cui Terenzio componeva le sue commedie, gli uomini del circolo scipionario l'avevano fatta certamente propria sotto l'influsso sia peripatetico che stoico. Per l'uno e per l'altro si hanno indizi sintomatici.

(³⁷) S. MARIOTTI, *Letteratura arcaica e alessandrino*, cit., p. 48.

(³⁸) Il concetto è chiaramente ribadito da A. PLEBE, *op. cit.*, pp. 55-56, e da E. PARATORE, *Poetiche e correnti letterarie nell'antica Roma*, cit., pp. 35-40.

(³⁹) Si veda A. ROSTAGNI, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica classica*, in *Scritti Minori*, I, p. 193, n. 3; M. POHLENZ, *La Stoia*, Firenze 1967 (trad. it. di O. De Gregorio), I, pp. 92, 365.

Plutarco, nella vita di Emilio Paolo, racconta che il vincitore di Pidna tenne per sè, del bottino macedonico, la biblioteca del re Perseo (¹). Il trasporto dei libri a Roma fu fatto nel 167, l'anno prima della rappresentazione dell'*Andria*. Nella grande raccolta erano comprese le opere a carattere letterario ed erudito che Aristotele aveva composto nel suo soggiorno macedone alla corte di Filippo, e probabilmente molti altri saggi del grande filosofo e della sua scuola. È facile immaginare con quale entusiasmo abbiano letto quei volumi i figli di Emilio Paolo, guidati dai maestri greci preposti alla loro educazione, e i colti aristocratici che gravitavano intorno all'illustre casa. Le discussioni sui problemi di carattere letterario non saranno certo mancate, specialmente sulla questione dell'importanza dello stile nel giudizio di valore di un'opera d'arte. Il dibattito con ogni probabilità non dovette restare chiuso. Il clima dei prologhi terenziani lascia intuire una disputa vivacissima a più voci, che doveva avere coinvolto, mescolando motivi anche di altro ordine, ambienti diversi (²).

D'altra parte questa problematica fu sempre presente presso il gruppo scipionario nel II sec., se è vero che Publio Scipione, padre dell'Emiliano, impedito dal percorrere la carriera politica per la salute cagionevole, si era dedicato alla composizione di pregevoli saggi di oratoria e di storia, quest'ultimi in lingua greca, e che l'interesse per i valori dello stile rimasero al centro dell'attenzione del Circolo di Emiliano e Lelio, come frutto non di entusiasmo recente, ma di consolidata tradizione culturale. Una ragione di più che permette di intuire la competenza e la passione degli uomini del Circolo per le questioni stilistiche.

La biblioteca conservava dello Stoicismo i libri di tendenza

(¹) Su la biblioteca di Perseo e la sua composizione cfr. F. DELLA CORTE, *Stoicismo in Macedonia e in Roma*, in *Studi di filosofia greca*, Bari 1950, pp. 311-318. Riguardo all'influsso della biblioteca sulla cultura filosofica romana è utile notare che, sebbene tutti i filosofi stoici del circolo macedonico rappresentassero la tendenza zenoniana, il filone della scuola aristoniano-diogeniana restò vitale, specialmente presso gli Scipioni, e fu alimentato anche dall'amicizia e la stima che quei protagonisti della vita culturale romana ebbero con filosofi come Diogene e Panezio.

(²) Su le polemiche letterarie dell'epoca di Terenzio cfr. E. PARATORE, *Poetiche e correnti letterarie nell'antica Roma*, cit., p. 42; H. HAFFTER, *op. cit.*, p. 30.

zenoniana. Questo filone appare il più diffuso, anche se non incontrastato, a Roma fra il 167 e il 155 a.C. ("). Presso il gruppo scipionario sembra infatti avere maggior presa quella corrente che, partendo da Aristone di Chio, attraverso Diogene di Seleucia e Cratete di Mallo conduce a Panezio. In questa ipotesi trovano logica spiegazione le notizie di Lelio che ad Atene ascolta le lezioni di Diogene (") e dell'Emiliano che ospita a lungo in casa il filosofo Panezio.

Caratteristica di questa scuola era una certa disponibilità al dialogo con le altre scuole filosofiche e quindi ad un certo sincretismo, che non doveva dispiacere all'eclettismo del Circolo. In particolare sul problema del rapporto forma-contenuto essi avevano assunto posizioni e atteggiamenti simili a quelli teofrasteo-alessandrini. Un breve *excursus*, comunque, sui componenti di questa corrente potrà essere utile a chiarire meglio il concetto e i rapporti di alcuni di loro con gli Scipioni.

L'antica Stoa, pur non insensibile ai problemi del linguaggio, apprezzava nell'opera d'arte i valori contenutistici, per la loro funzione educativa, più di quelli formali ("). Chi per primo derogò da questa linea fu proprio Aristone di Chio, scolarca successore di Cleante. Egli si occupò in particolare della poesia ed espresse l'esigenza che un componimento poetico dovesse essere sostenuto da una tecnica sicura e possedere scelta elocuzione e suono armonioso. Gli organi della percezione del piacere estetico erano i sensi e in particolare l'udito, non più la ragione. Pare che egli non solo teorizzasse queste idee, ma le mettesse in pratica nelle lezioni ("). La sua poetica fu criticata da Filodemo, specialmente nel V libro del *Περὶ ποιημάτων* (").

(") Sul problema si veda F. DELLA CORTE, *Stoicismo in Macedonia e in Roma*, cit., pp. 314-317.

(") Lo afferma M. POHLENZ, *La Stoa*, cit., I, p. 543. Una conferma indiretta proviene dal fatto che Diogene Babilonio nell'ambasciata del 155 a.C. fece conoscere Panezio a Lelio e a Scipione (Cic. *de fin.* 2, 24).

(") Sul problema cfr. M. POHLENZ, *La Stoa*, cit., I, p. 365.

(") M. POHLENZ, *La Stoa*, cit., I, p. 326.

(") Cfr. C. MAZZANTINI, *L'estetica nel pensiero classico*, in *Grande antologia filosofica*, II, Milano 1966, p. 208 ss.

Sulla scia di Aristone troviamo Diogene di Seleucia o di BabILONIA, il filosofo stoico, che venne a Roma nel 155 in ambasceria insieme a Carneade accademico e a Critolao peripatetico. Anch'egli si interessò ai problemi del linguaggio ⁽⁴⁾ e « raccolse le precedenti esperienze della scuola stoica » ⁽⁵⁾, in un libro intitolato Περὶ φωνῆς, che divenne la base del celebre trattato grammaticale di Dionisio Trace. L'opera è andata perduta, ma delle posizioni di Diogene possiamo farci un'idea attraverso la polemica filodemea. Pare elevasse severi moniti contro l'arte del dire, colpevole di essersi messa al servizio dell'ingiustizia, facendo perno sulla tecnica ⁽⁶⁾. Anche Diogene era dunque fautore di un'arte grave e austera.

Suo discepolo era stato anche Cratete di Mallo ⁽⁷⁾, il grande filologo di Pergamo, studioso di linguistica, acuto commentatore di poeti antichi e moderni, convinto assertore della necessità della preparazione filosofica per la formazione di un buon critico letterario e della interpretazione allegorica della poesia. Cratete venne a Roma, inviato del re Attalo di Pergamo nel 169, esattamente tre anni prima della rappresentazione dell'*Andria* e vi tenne una serie di lezioni, seguite con interesse da un attento e numeroso pubblico. È difficile immaginare assenti dalla piccola folla degli ascoltatori il giovane Emiliano, Lelio e i loro amici.

Discepolo di Cratete e poi di Diogene (fra il 160 e il 150) fu anche Panezio ⁽⁸⁾. Sebbene egli sia venuto a Roma in epoca successiva alla morte di Terenzio, il suo pensiero è importante per determinare l'ideologia e le opinioni estetiche del Circolo scipionario e per la possibilità che la sua opera offre di ricostruire con discreta approssimazione le posizioni dei maestri, la portata dei loro pro-

⁽⁴⁾ Per la traccia lasciata da Diogene nella filologia romana si veda il saggio di I. MARIOTTI, *Studi Luciliani*, Firenze 1969, p. 24.

⁽⁵⁾ M. POHLENZ, *La Stoa*, cit., I, p. 362.

⁽⁶⁾ M. POHLENZ, *La Stoa*, cit., I, p. 93.

⁽⁷⁾ Su una scuola di cratetei romani a partire dal 169 a.C. cfr. F. DELLA CORTE, *Catone Censore. La vita e la fortuna*, Firenze 1969², pp. 154-155. Su la data della venuta a Roma di Cratete cfr. F. DELLA CORTE, *L'ambasceria di Cratete a Roma*, in *Opuscula* II, Genova 1972, pp. 49-50.

⁽⁸⁾ Sul pensiero di Panezio si veda M. POHLENZ, *La Stoa*, cit., I, p. 387 ss., ma specialmente dello stesso autore *L'ideale di vita attiva secondo Panezio nel de officiis di Cicerone*, Brescia 1970.

babili influssi a Roma e in particolare sull'ambiente scipionario e quindi su Terenzio. Tra i problemi di estetica in Panezio due hanno singolare rilievo: il concetto di *αἰσθεσίς* e quello di *πρέπον*. Il primo, che designa quella particolare sensibilità che consente la fruizione di un'opera d'arte, non trova riscontro in Terenzio; il secondo, con la sua connotazione etico-estetica, pare invece al centro della sua attenzione. Sul piano teorico egli partecipa infatti con opinioni personali alla discussione sul *decere contaminari* (*Andr.* 16), su quello pratico esprime la sua adesione al *prepon*, sia quando manifesta di avere fuso due commedie di Menandro nel rispetto del *convenire* (*Andr.* 13), sia quando si adopera per armonizzare azione e linguaggio dei personaggi.

E difficile capire se le allusioni al *prepon* (*andr.* 13 e 16) e all'essenzialità del valore della forma (*andr.* 12 ed *heaut.* 45), se la stessa noncuranza con cui maneggia i contenuti dei modelli siano da spiegarsi con l'influsso delle idee peripatetiche o stoiche. Bisogna d'altronde tener presente in proposito che lo stesso pensiero di Panezio risentiva del sincretismo ellenistico ⁽⁵²⁾ e che riguardo ai problemi dello stile era più vicino a Teofrasto che a Zenone, come lascia intendere Cicerone in *de fin.* IV 79: (*Stoicorum*) *tristitiam atque asperitatem fugiens Panaetius nec acerbitatem sententiarum nec disserendi spinas probavit fuitque in altero genere mitior, in altero illustrior, semperque habuit in ore Platonem, Aristotelem, Xenocratem, Theophrastum, Dicearchum, ut ipsius scripta declarant.* Questo atteggiamento era certo in linea con gli orientamenti della sua scuola, ma non si può escludere che fosse maturato anche per il contatto con la cultura latina dell'ambiente in cui viveva, come accadde d'altronde per il suo pensiero politico.

La breve indagine che precede, permette di concludere che a Roma e presso il Circolo Scipionario, all'epoca dell'attività di Terenzio, il valore preponderante dello stile rispetto al contenuto nella valutazione estetica di un'opera letteraria doveva essere uni-

⁽⁵²⁾ Sul sincretismo estetico in età ellenistica cfr. A. ROSTAGNI, *Aristotele e l'aristotelismo*, cit., p. 193; della presenza del fenomeno a Roma si occupa invece S. MARIOTTI, *Letteratura arcaica e alessandrino*, cit., p. 38. Una riprova si ha in Lucilio, che segue teorie stoiche riguardo alla grammatica e peripatetiche per la retorica (I. MARIOTTI, *Studi Luciliani*, cit., pp. 22-24).

versalmente accettato, suffragato com'era da una diffusa tradizione culturale e da fonti di venerabile autorità. Terenzio non faceva eccezione. Nell'area del suo *scribere*, dunque, era compresa sia l'esaltazione del valore dello stile (anche in funzione dell'originalità dell'opera letteraria), sia il giudizio limitativo sul contenuto.

Ancora una volta Cicerone esplicita queste deduzioni. Da una parte infatti, in *Tusc.* II 7 (³¹) definisce nella sua pienezza l'intera area semantica di *scribere*, accompagnandolo con due coppie di avverbi, tratti rispettivamente i primi due dal campo dell'*inventio* e della *dispositio* e i secondi da quello della *elocutio*, dall'altra, nel proemio filoterenziano del *De finibus*, sottolinea il prevalere dell'accezione stilistica nel termine *scribere*. In particolare quest'ultimo significato si rileva in due passi. Nel primo (*De fin.* I 8) Cicerone riprende un discorso precedente e dichiara di capire quelli che rifiutano di leggere opere filosofiche composte in latino *quod incidunt in inculta quaedam et horrida, de malis Graecis Latine scripta deterius*. La spiegazione di *scripta*, che per sè potrebbe lasciare adito a interpretazioni contenutistiche, viene fornita con estrema chiarezza nel passo successivo, simmetrico anche sotto il profilo formale: *Res bonas verbis electis graviter ornateque dictas quis non legat? A malis Graecis* corrisponde *res bonas* e a *scripta deterius* viene contrapposta la frase *verbis electis graviter ornateque dictas*. Ancora più esplicito Cicerone diviene nel seguente *De fin.* I 10, dove conclude il discorso accennato con una interrogativa retorica di non dubbia risposta: *Quando enim nobis, vel oratoribus aut poetis, postea quidem quam fuit quem imitarentur ullus orationis vel copiosae vel elegantis ornatus defuit?* La situazione è quella tipica dei commediografi della palliata. Significativo in proposito il riferimento ai poeti. L'*aemulatio* avviene proprio sul piano del *modus scribendi*, della tecnica stilistica, della ricchezza del linguaggio e della padronanza dei mezzi dell'arte retorica ai fini della rigenerazione di un contenuto.

(³¹) Cic. *Tusc.* 2, 7: *sed quia profitentur ipsi illi, qui eos scribunt, se neque distincte neque distribute neque eleganter neque ornate scribere, lectionem sine ulla delectatione neglego.*

c) *Scriptura*

Connesso per etimo con *scribere* è il sostantivo *scriptura* (¹). Terenzio lo adopera quattro volte. In *hec.* 13, 23 e in *adolph.* 1 indica il risultato dello *scribere*, mentre in *Phorm.* 6 assume una connotazione più spiccatamente contenutistica, opposto com'è al termine *oratio*. L'interpretazione non è però così pacifica che non abbisogni di una giustificazione. In *Phorm.* 5-6 Terenzio riferisce un aspro giudizio sulla sua opera di Luscio Lanuvino

*qui ita dictitat, quas antehac fecit fabulas
tenui esse oratione et scriptura levi.*

Per giungere ad una probabile interpretazione del passo è necessario inquadrarlo nella polemica tra Luscio e Terenzio. Le provocazioni e le risposte si susseguivano con ordinata cadenza nella rispettiva serie di commedie. È quanto avviene anche nelle commedie terenziane del 161, *Eunuchus* e *Phormio*: in entrambe l'autore dichiara di essere stato provocato e quindi costretto alla risposta. Non conosciamo quale sia stata la prima critica di Luscio; Terenzio dice solo che il vecchio poeta *laesit prior* ed egli contrattacca nell'*Eunuchus* con i noti vv. 7-8:

*qui bene vertendo et easdem scribendo male
ex bonis Graecis Latinas fecit non bonas*

con quel che segue. Il Lanuvino, punto sul vivo, reagì con quel giudizio che Terenzio riferisce in *Phorm.* 6. Il tutto avvenne nel giro di pochi mesi, dato che le due commedie di Terenzio furono rappresentate la prima in aprile, ai Ludi Megalesi, e la seconda in settembre, ai Ludi Romani. Era mancato il tempo per stemperare la polemica; le risposte si allacciano alle critiche puntualmente. L'uso del presente *dictitat* e il valore frequentativo del verbo stanno ad indicare la pregnanza della contesa e insieme la stizza incontenibile del *vetus poeta*. Nel ribattere colpo su colpo Luscio estende la sua

(¹) Su *scriptura* cfr. A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 42. Per le affinità di significato tra *scribere* e *scriptura* cfr. M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 107; F. ARNALDI, *op. cit.*, II, p. 132.

critica a tutta l'opera terenziana (*quas antehac fecit fabulas*), proprio come aveva fatto il giovane antagonista nell'*Eunuchus* (*Latinas fecit non bonas*). Egli non si difende dall'insinuazione del *bene vertere*: è il suo credo poetico. Gli scotta *scribere male*. Consapevole della duplicità del senso di questo verbo, sente la critica rivolta al suo modo di elaborare i contenuti e in particolare al suo stile. La risposta si appunta infatti in primo luogo sullo stile di Terenzio, definito *tenuis*, e in secondo luogo sul contenuto delle sue commedie, tacciate di *levitas*.

Tenuis è aggettivo da collocare nell'ambito retorico della *elo-cutio*; *oratio tenuis* indica un certo livello dello stile. Ma Luscio qui non sta catalogando stili, sfoga la sua rabbia. *Tenuis* va quindi riportato a *extenuare*, assottigliare, rendere inconsistente. Al confronto con la forza espressiva, immediata, corposa di Plauto e anche di Cecilio (⁹), lo stile terenziano doveva apparire *sine nervis* (⁹), costruito com'era su una diversa selezione linguistica e un tipo di dialogo che non ricercava a tutti i costi il γέλως ἐκ τῆς λέξεως, ma piuttosto un moderato γέλως ἐκ τῶν πραγμάτων. Non doveva essere difficile accreditare una tale immagine dello stile terenziano presso il grosso pubblico romano (⁹), dal gusto scarsamente affinato e non avezzo alle squisitezze formali. La noia suscitata negli spettatori dalla rappresentazione dell'*Hecyra* e il conseguente abbandono del teatro da parte del *populus stupidus* (⁹) forniscono una prova eloquente. La nuova arte di Terenzio era espressione di un gruppo ristretto di uomini colti al di sopra della sensibilità media

(⁹⁹) I giudizi sullo stile di Cecilio sono per lo più costruiti sulla nota *syncrisis* gelliana. Su l'argomento cfr. R. ARGENIO, *Il Plocium di Cecilio Stazio*, « Il mondo classico » 7 (1937), pp. 359-368; O. BIANCO, *op. cit.*, pp. 45-49; A. TRAINA, *Vortit barbare*, *cit.*, pp. 43-53; Id., *Comoedia. Antologia della palliata*, Padova 1969, pp. 95-96; L. GAMBERALE, *op. cit.*, pp. 37-47.

(⁹⁹) Su lo stile e la lingua di Terenzio manca uno studio d'insieme; cfr. tra gli altri F. ARNALDI, *La lingua di Terenzio, lingua da capitale*, « Atene e Roma » 40 (1938), pp. 192-198, e L. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973, p. 199 ss. Per la bibliografia essenziale sull'argomento si veda l'Appendice bibliografica di D. Nardo alla trad. ital. del volume H. HAFFTER, *Terenzio e la sua personalità artistica*, *cit.*, pp. 141-142.

(⁹⁹) Cfr. A. RONCONI, *Interpretazioni*, *cit.*, p. 145; E. PARATORE, *Il teatro latino nei suoi rapporti con il pubblico antico*, *cit.*, p. 67.

(⁹⁹) TER. *hec.* 4.

popolare ⁽⁵⁾). La stizza biliosa del letterato aveva acuito lo spirito critico, come spesso accade, e fatto cogliere al vecchio poeta l'essenza e la novità dell'arte terenziana, che per il Lanuvino era tutt'altro che arte.

La critica del secondo emistichio del verso citato si estende quindi al contenuto. La *scriptura* è *levis* perchè mancano scene, episodi, personaggi intonati alla *gravitas* ceciliana. Il *vetus poeta*, imitatore di Cecilio, « con la cieca grettezza degli epigoni » ⁽⁶⁾, la riteneva essenziale ed egli stesso forniva nelle sue commedie esempi, come quello della cerva che prega e implora, messi in ridicolo da Terenzio perchè contrari alla norma del *prepon* ⁽⁷⁾. Egli infatti, come sottolinea Evanizio (3, 5), rifiuta sia la *tragica altitudo* sia la *mimica vilitas* e preferisce il giusto mezzo fra i due estremi che sarà caro a Cicerone (*De opt. gen. orat. 1*) e ad Orazio (*Ars 89*). Terenzio insomma « vuole che la tragedia resti tragedia e la commedia commedia » ⁽⁸⁾, e ciò sia dal lato contenutistico, con una scelta di personaggi e scene « convenienti », sia dal lato formale, dove per lo stesso principio respinge la mescolanza di $\lambda\acute{e}\xi\varsigma$ κομική e di $\lambda\acute{e}\xi\varsigma$ τραγική.

Ancora una volta ciò che per Terenzio è *virtus*, per Luscio è *vitium*. *Oratio* e *scriptura* di *Phorm.* 6 sono dunque la risposta puntuale e articolata di Luscio Lanuvino al terenziano *scribere male* di *eun.* 7. In tutta la questione c'è un dato importante da rilevare: i due commediografi possono criticarsi a vicenda e fare dell'ironia perchè entrambi hanno viva la coscienza che le commedie sono frutto del loro *ingenium* e quindi originali. È ovvio che ogni discussione sarebbe caduta se al centro della polemica vi fosse stata la commedia greca, la cui perfezione non era possibile mettere in dubbio.

⁽⁵⁾ Sul problema cfr. E. PARATORE, *Il teatro latino nei suoi rapporti con il pubblico antico*, cit., p. 67.

⁽⁶⁾ E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, cit., p. 158.

⁽⁷⁾ Sulla questione cfr. A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 143; M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 106.

⁽⁸⁾ A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 43.

d) *Facere*

Rimane da esaminare l'uso e il significato di *facere*. Il termine compare spesso in tutti i prologhi con un'ampia area semantica che comprende sostanzialmente due settori: il primo è quello generico che indica il « fare », il « fare si che »; il secondo assimila *facere* a *scribere* (⁹) al punto da sostituirlo quando ciò sia richiesto da ragioni di eufonia (*Andr.* 2 s.; *eun.* 36 s.), ma non ne raccoglie la particolare accezione riguardante la stilistica. *Facere fabulam* è sintagma formulare che designa la composizione della commedia sia da parte dello scrittore greco che di quello latino. Una espansione è *facere fabulas latinas* (*eun.* 33), nella quale affiora la concezione del ricreare le commedie greche, di dare loro cittadinanza romana, di farle latine a particolari condizioni. Non v'è comico della *palliata* che non sia convinto di ciò, al punto che il primo che trasporta a Roma una commedia della *Nea* ne diventa quasi il nuovo proprietario, la rende *privati iuris*; se un altro comico latino vi attingesse in qualche maniera, si renderebbe colpevole di *furtum*, cioè di alienazione di parte della proprietà altrui. *Facere*, insomma, nella sua accezione più tecnica si presenta come un calco dal greco *ποιεῖν*, il verbo che indica appunto l'operare del *ποιητῆς*, dell'*artifex*, che con il suo lavoro costruisce e crea nuove opere ed ha coscienza di creare.

In chiusura di questa prima parte della ricerca si può trarre una sintesi dai vari elementi emersi dall'esame dei prologhi, dagli echi terenziani in Cicerone, dagli indizi estetici e dagli esiti dell'indagine su alcuni termini chiave. Non si può che avere una conclusione: Terenzio aveva raggiunto una documentata coscienza della originalità della propria opera. *Facere de integro comoedias* di *andr.* 26 risulta essere pertanto la naturale espressione di una matura e orgogliosa convinzione.

(⁹) Sul problema si sofferma M. R. POSANI, *Osservazioni*, cit., p. 112.

II

Se è vero che « lo studio della letteratura deve tener conto delle condizioni storiche nelle quali sono maturate le singole opere, delle esigenze alle quali esse dovevano rispondere, delle tecniche e degli strumenti di cui potevano servirsi » (4), l'indagine filologica appare incapace per limiti intrinseci a dare risposte corredate di cause e motivazioni. Solo a momenti queste affiorano a indicare l'origine di determinate scelte estetiche di Terenzio, mentre in gran parte rimane in ombra l'*humus* in cui affondano le radici dell'arte terenziana, i retroterra cioè umani, culturali, politici che ne hanno alimentato sensibilità e intelligenza. È perciò necessario, in primo luogo, penetrare nello spirito dei tempi, respirarne, per così dire, l'atmosfera, individuandone le componenti e le reciproche relazioni. Su questo sfondo sarà possibile delineare e comprendere sia le posizioni politico-culturali del gruppo scipionario, presso il quale operava Terenzio, sia le opinioni e gli atteggiamenti degli avversari del poeta e dei loro possibili protettori. Ed è forse in tale contesto che si potrà trovare una risposta al problema del perchè un poeta giovane come Terenzio, dal successo così limitato, con fiaschi clamorosi alle spalle, fosse potuto divenire oggetto di una critica così spietata e ossessiva.

I tempi.

Nella prima metà del II secolo a.C. la società romana subì vasti e profondi mutamenti negli equilibri economici, sociali, politici e culturali (5). Avvenimenti come la seconda guerra punica e

(4) R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Bologna 1965 (New York 1963; trad. it. di P. L. Contessi), p. V.

(5) Per il quadro storico si sono attinti elementi tra gli altri dai seguenti studi: G. DE SANCTIS, *Storia dei Romani*, IV 1-2, Firenze 1969 (Torino 1923); M. ROSTOVZEV, *Storia economica dell'Impero Romano*, Firenze 1973 (Oxford 1926; trad. it. di G. Sanna) pp. 12-18; R. SYME, *La rivoluzione romana*, Torino 1962 (London 1939; trad. it. di M. Manfredi), pp. 15-22; G. TIBILETTI, *Sviluppo del latifondo in Italia dall'epoca dell'età graccana al principio dell'Impero*, « Rela-

la successiva espansione mediterranea della potenza romana, le relazioni sempre più strette e feconde con le civiltà ellenistiche e orientali, non potevano passare senza lasciare traccia.

Sul piano economico si registrano alcuni fatti di importanza fondamentale per il futuro assetto sociale e il mutamento dei costumi. Senza interruzione, in un cinquantennio affluiscono a Roma, come bottino di guerra, ingenti capitali, che se da un lato rimpinguano l'erario statale, permettendo tra l'altro la realizzazione di grandiosi lavori pubblici, dall'altro favoriscono anche l'accumulazione di ricchezze, inusitate per i tempi, nel gruppo delle famiglie egemoni.

L'abbondante liquidità non provoca per il momento inflazione, ma stimola l'attività commerciale e l'importazione di merci estere di ogni genere per soddisfare i nuovi bisogni ed i massicci investimenti mobiliari e immobiliari. I primi sono appannaggio della emergente classe equestre, i secondi della classe senatoria. Questa, infatti, seguendo la tradizione, rafforza ed amplia il suo patrimonio di terre, occupa tratti vastissimi di *ager publicus* e, nella tendenza al latifondo, invade in maniera più o meno coercitiva i poderi limitrofi dei piccoli coltivatori diretti, rovinosamente indebitati per le lunghe assenze dovute al servizio militare. Il latifondo è favorito anche da un altro macroscopico fenomeno: l'incremento massivo, concentrato in tempi piuttosto brevi, del numero degli schiavi. Ne giunge in Italia una sterminata teoria. I prigionieri di guerra forniscono il contingente più conspicuo, ma non mancano gli schiavi per debiti, specie nelle provincie, quelli d'allevamento e quelli immessi sul mercato dalla pirateria. L'abbondanza dell'offerta contiene i prezzi. Ne consegue che una manodopera così a buon mercato rende più

zioni del X congresso internazionale di scienze antiche», Firenze 1955, II, pp. 235-292; F. CASSOLA, *I gruppi politici romani del III sec. a.C.*, Trieste 1962, pp. 5-107; 375-403; I. TOUTAIN, *L'economia antica*, Milano 1968 (Paris 1927; trad. it. di F. Coarelli), pp. 238-260; L. CRACCO RUGGINI, *Esperienze economiche e sociali nel mondo romano*, in *Nuove questioni di storia antica*, Milano 1968, pp. 700-721; J. VOGT, *La repubblica romana*, Bari 1975 (Freiburg i.Br. 1968; trad. it. di V. Omodeo e C. Gronda), specialmente pp. 127-264; T. FRANK, *Roma*, in « Università di Cambridge, Storia antica », VIII 1, *Roma e il Mediterraneo 218-133 a.C.*, Milano 1971 (London 1965; trad. it. di C. Pagliara), pp. 453-487; S. L. UTCENKO, *Cicerone e il suo tempo*, Roma 1975 (Mosca 1971; trad. it. di F. Bresciani), pp. 10-71.

economica la conduzione del latifondo e più elevato il reddito netto. La produzione risente della domanda di mercato e della concorrenza, per cui si assiste ad una progressiva sostituzione delle produzioni italiche tradizionali, come il frumento, con altri beni che offrono margini di guadagno più consistenti, come l'olio e il vino.

Lo sfruttamento degli schiavi è spesso razionale e soggetto per lo più alle ferree leggi della produttività e dell'efficienza; Catone ne lascia una significativa testimonianza (6). Naturalmente lo spazio occupato dagli schiavi nei vari settori del mondo del lavoro viene sottratto ai liberi lavoratori. In breve tempo si forma così una nuova classe, un sottoproletariato urbano, composto dagli ex coltivatori diretti (7), divenuti nullatenenti, disponibili ormai al miraggio del bottino di guerra più che al lungo e ingrato lavoro dei campi, e dai disoccupati mercenari agricoli e artigiani. Queste masse forniscono il maggior numero di *clientes*, che conducono una vita parassitaria, senza dignità, disposti a tutto per il loro *patronus*.

Su un gradino più alto vanno collocati quegli strati plebei meno disposti alla rassegnazione e più sensibili e combattivi sul piano politico, che forniranno la base sociale alle battaglie dei Gracchi e del partito democratico. A metà strada fra la classe senatoria e la plebe emerge e si afferma in quest'epoca la classe dei cavalieri. La si potrebbe paragonare ad una attiva e intraprendente borghesia, con la sua mentalità efficientistica e pratica, incontrastata dominatrice del settore della ricchezza mobiliare. Essa è presente sui mercati internazionali, prende le commesse dello Stato, costituisce società per azioni, non durature, ma finalizzate alla raccolta dei capitali per la realizzazione delle grandi opere pubbliche, esige le tasse in provincia spesso con durezza implacabile. Il suo peso politico cresce rapidamente, sfruttando a suo vantaggio l'antagonismo tradizionale fra le classi.

I precedenti equilibri ne risultano profondamente mutati. Il

(6) CATO *de agr.* 2, 7: *servum senem, (servum) morbosum vendat, patrem familias vendacem, non emacem esse oportet.* Sul problema si veda anche PLUT. *Cato Maior* 5, 1-2.

(7) Sul problema cfr. J. TOUTAIN, *L'economia antica*, cit., p. 244; C. GALLINI, *Protesta e integrazione nella Roma antica*, Bari 1970, p. 28.

potere politico, e quindi la lotta per la guida dello Stato, rimane però ancora nelle mani degli Ottimati, le cui fazioni non disdegnano, pur di conseguire i loro fini particolari, di cercare alleanze nelle classi subalterne. La solidarietà della classe senatoria si registra infatti quasi esclusivamente nei processi *de repetundis*, di concussione, per ovvii motivi di corporazione, ma per il resto i ceti nobiliari appaiono divisi in gruppi in concorrenza e in lotta per la conquista e il mantenimento del potere. Mancava per la spinta alla coesione e all'unità la paura di un movimento politico forte e agguerrito che ne insidiasse l'egemonia. Solo in epoca graccana infatti gli interessi intaccati e la comune necessità di difesa spinsero la classe senatoria all'unanimità.

La lotta per il potere all'interno della classe era dura, senza esclusione di colpi, e utilizzava tutti gli strumenti possibili, dalla religione alla calunnia, dai processi alla polemica letteraria ⁽⁶⁾). Le fazioni contrapposte si ritrovavano intorno a famiglie di antico e consolidato prestigio militare e politico ⁽⁷⁾ o a nuovi gruppi di potere, coagulatisi intorno a *leaders* capaci e battaglieri. Esse, oltre che in precise finalità politiche, si riconoscono ben presto in nuclei dalle idee e dagli atteggiamenti comuni, che configurano una certa concezione della vita, una specie di ideologia insomma con una sua coerenza.

Sotto questo profilo il problema di un giusto rapporto con la civiltà greca, di confronto, di assimilazione critica o di rifiuto, diviene uno dei principali terreni di lotta. Da un lato si forma un movimento filelleno ⁽⁸⁾ con diversificazioni interne, dall'altro il « partito » di chi, in difesa della più rigida tradizione quiritaria e dei suoi valori e pregiudizi, ritiene doveroso rifiutare categoricamente gli influssi del mondo greco ⁽⁹⁾). Nel primo recita una parte

⁽⁶⁾ Questa affermazione trova conferma nello studio di L. FERRERO, *Storia del Pitagorismo nel mondo Romano (dalle origini alla fine della Repubblica)*, Torino 1955, pp. 177-199.

⁽⁷⁾ Cfr. R. SYME, *op. cit.*, p. 13; L. FERRERO, *op. cit.*, pp. 182-183. Il quadro storico relativo è lucidamente presentato da G. DE SANCTIS, *op. cit.*, p. 561 ss.

⁽⁸⁾ Sul filelenismo si veda E. FRAENKEL, *Il filelenismo dei Romani*, « Studi Urbinati » 31 (1957), pp. 5-36, in particolare p. 11.

⁽⁹⁾ Cfr. tra gli altri J. VOGT, *op. cit.*, p. 226; T. FRANK, *Storia di Roma*, I, Firenze 1974 (New York 1923; trad. it. di M. Fazio), p. 195 ss.

di primo piano la famiglia degli Scipioni e quelle dei loro amici, nel secondo spicca la figura di Catone. Ovviamente le due fazioni avevano motivi ben concreti per il loro scontro, non ultimi i differenti programmi di politica estera, legati a precisi interessi imperialistici ed economici; ai fini di questo studio importa però sottolineare le differenze della loro *Weltanschauung* e della loro formazione culturale.

Gli Scipioni.

Il filellenismo degli Scipioni, che si manifesta all'inizio del secolo con la proclamazione della libertà della Grecia da parte di Lucio Flaminino, perdura e si concretizza nell'ospitalità che essi offrono a elleni come Polibio e più tardi Panezio, in omaggio alla loro dottrina; questo li circonda di un prestigio inarrivabile. In questa tempesta spirituale si giustifica il comportamento di Cornelia (⁷²), madre dei Gracchi, solita raccogliere intorno a sé, come una nobildonna del settecento, i migliori ingegni greci residenti a Roma o di passaggio. Ma anche Cornelia, è utile ricordarlo, era una degli Scipioni. La loro ammirazione per la civiltà greca è critica e intelligente (⁷³); in quegli aristocratici la coscienza della supremazia politico-militare di Roma e della sua contemporanea inferiorità culturale e artistica suscita il desiderio della comprensione del mondo ellenico, mentre l'orgoglio nazionalistico li esorta ad emulare la produzione letteraria greca nel tentativo di eguagliarne i livelli. Essi rifuggono da ogni eccesso o fanatismo (⁷⁴). Ne offrirà una tarda conferma il poeta del Circolo scipionario, Lucilio, con la sua satira contro gli smoderati fileleni, come quell'Albucio, noto per il suo ridicolo grecizzare (*graecari*).

Quando si parla di Scipioni, specie dal punto di vista culturale, il pensiero corre naturalmente al famoso Circolo. Sembra pertanto opportuno sottolineare che il Circolo di Lelio e di Scipione

(⁷²) H. I. MARROU, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1971² (Paris 1964³; trad. it. di U. Massi), p. 329; T. FRANK, *Roma*, cit., p. 480.

(⁷³) Sul problema si veda J. VOGT, *op. cit.*, p. 227.

(⁷⁴) Cfr. M. POHLENZ, *La Stoa*, cit., I, p. 542.

Emiliano è soltanto l'erede e il continuatore di una linea di tendenze maturate nell'ambiente scipionario già dall'inizio del secolo. Uomini come P. Cornelio Scipione (⁷⁵), che aveva coltivato gli *otia* letterari in maniera esclusiva, o come Emilio Paolo, che dal bottino immenso dedotto dalla Macedonia tenne per sè la biblioteca di Perseo, rivelando una evidente sensibilità culturale, non dovevano essere fenomeni isolati.

D'altra parte le carriere politiche (⁷⁶) avevano sempre il sostegno di altre famiglie imparentate o comunque alleate per interessi, orientamenti, tradizione. Tra queste bisogna cercare gli uomini che si identificavano nella concezione di vita scipionica e che è possibile ipotizzare come un gruppo abbastanza omogeneo (non solo in politica) attivo in tutta la prima metà del II secolo a.C.. Non c'è dubbio che il loro impegno fosse in maniera precipua politico. Ciò non impedi che essi si creassero uno spazio dove coltivare e situare interessi di natura diversa, non sempre necessariamente finalizzati ad obiettivi di potere. Cominciava insomma ad instaurarsi quel gusto dell'*otium* disinteressato, che permarrà nel costume delle classi dominanti di Roma per molte generazioni.

Il processo fu graduale. Scipione Africano non aveva ad esempio lesinato le sue simpatie verso il Pitagorismo e un certo misticismo né la sua protezione ad artisti come Ennio (⁷⁷). Neanche gli avversari disdegnavano di usare gli stessi mezzi, se fecero bruciare i cosiddetti « Libri di Numa » (⁷⁸) e se si servirono di Plauto per diffondere le idee di Catone e del suo partito (⁷⁹). Tutto era insomma funzionale a disegni egemonici e faceva parte di una strategia. Con questi mezzi l'Africano riuscì a mantenere il potere per circa un decennio. La popolarità, sostenuta, oltre che dalla gloria mili-

(⁷⁵) Sul personaggio cfr. CIC. *Brut.* 19, 77.

(⁷⁶) Si veda sul problema R. SYME, *op. cit.*, p. 15 ss.; T. FRANK, *Roma*, *cit.*, p. 479.

(⁷⁷) Cfr. L. FERRERO, *op. cit.*, p. 196 ss.

(⁷⁸) L. FERRERO, *op. cit.*, p. 213.

(⁷⁹) Sul problema cfr. I. LANA, *Terenzio e il movimento filellenico in Roma*, « Riv. Fil. Class. » 25 (1947), pp. 44-80, 155-175; F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, Firenze 1952, p. 76; A. RONCONI, *Interpretazioni*, *cit.*, p. 146.

tare, anche dai miti diffusi con fini di propaganda ^(*), gli permise di imporre magistrati e decisioni, e di porsi talora al di sopra delle leggi, stabilendo un pericoloso precedente per la successiva storia romana. Perduto il potere ad opera specialmente di Catone, il gruppo che ruotava intorno al prestigio dell'Africano, trascurò il Pitagorismo, superato nella sua funzione di supporto di potere, e si aprì invece alle influenze stoiche, più vicine alla moralità quiritaria e valida base ideologica dell'imperialismo romano, come doveva confermare Panezio, e di dominio di classe ^(*). Lo Stoicismo non aveva più la funzione precipua di strumento di battaglia politica, come pure esulava da questa logica l'attenzione verso i problemi della retorica e dell'arte e di una rinnovata visione dell'uomo e del suo operare. In questa elaborazione essi comunque venivano a scontrarsi ancora una volta con gli avversari di sempre, fautori di un conservatorismo gretto e utilitaristico.

La « liberalitas ».

La sùbita opulenza aveva creato anche nuovi problemi educativi, soprattutto nei rapporti con l'uso della ricchezza. Fino ad allora la società romana era stata prevalentemente agricola ed anche i patrimoni più consistenti non permettevano altro che una tranquilla agiatezza. Si pensi a tanti personaggi terenziani preoccupati per le spese dei figli. I loro patrimoni sono in genere di recente formazione e messi insieme con i frutti di bottini militari o con la fatica diurna nei campi ^(*). Nessuna sorpresa dunque se la virtù

^(*) Cfr. L. FERRERO, *op. cit.*, p. 213.

^(*) Il diritto a governare gli Scipioni e gli aristocratici a loro vicini lo giustificano anche con il possesso di quelle virtù stoiche come la *liberalitas*, la *magnitudo animi*, la *beneficentia*, usate per il bene della comunità (cfr. M. POHLENZ, *L'ideale di vita attiva secondo Panezio*, *cit.*, p. 70 ss.), che erano in parte ispirate al *mos maiorum*, ma in parte frutto dei tempi nuovi e delle mutate condizioni politiche ed economiche. Lo stoicismo aveva il pregio di offrire una chiara definizione filosofica, non priva del fascino di un certo intellettualismo.

^(*) Si veda ad esempio il personaggio di Menedemo nell'*Heautontimorumenos* e quelli di Demea e Mizione negli *Adelphoe*.

principale era considerata la parsimonia (⁹), o come direbbe L. Battista Alberti, la « masserizia » (⁹). Il lusso era ritenuto uno spreco intollerabile e superfluo non solo in tempo di guerra, ma dannoso e corruttore dei costumi anche in tempo di pace (⁹). Sulla severa disciplina di vita era stata costruita la potenza del popolo romano. Era questa la linea su cui si attestava Catone che, combattendo la sua battaglia conservatrice, si attirava i consensi dei passatisti, ma anche l'ostilità dichiarata delle ricche ed eleganti matrone, frustrate nella loro vanità. Il tentativo moralizzatore era però destinato a fallire, data la nuova realtà economica. A nulla valsero tutti i suoi sforzi per arginare l'invadenza della civiltà e della cultura greca, principale indiziata del processo di corruzione del popolo quirita, a nulla valsero le leggi che fece votare dai vecchi senatori.

I fileleni, e tra questi gli Scipioni, elaborarono a loro volta una opposta filosofia di vita e di comportamento, più adeguata ai tempi. Alla « masserizia » essi contrappongono la *liberalitas* (⁹), che se non è ancora la « liberalità » dei signori medioevali, le è comunque molto vicina. Essa si concretizza in una certa sprezzatura nell'uso della ricchezza, che diventa il sigillo della nuova nobiltà di spirito a fronte della grettezza antica. Nasce proprio dall'abbondanza dei beni e dalla fine delle ristrettezze di una sofferta agiatezza. È un segno dei tempi nuovi. La *liberalitas* diviene uno stile di vita; non solo essa si manifesta come generosità nel donare e

(⁹) Significativo in merito quanto dice CATONE, frg. 128 Malc.: *ego iam a principio in parsimonia atque in duritia atque in industria omnem adulescentiam meam abstinui agro colendo, saxis Sabinis, silicibus repastandis atque conserendis*. Una conferma si ha in PLUT. *Cato Maior* 4, 4. Si veda inoltre A. TRAINA, *Coniectanea*, « Maia » 5 (1952), p. 283; F. DELLA CORTE, *Catone censore*, cit., p. 23.

(⁹) Su questi concetti cfr. H. I. MARROU, *op. cit.*, pp. 317-318.

(⁹) Basti qui ricordare in proposito la lotta pro e contro la *lex Oppia* (LIV. 34, 1-8). Sulla questione cfr. G. DE SANCTIS, *Storia dei Romani*, cit., I, p. 566.

(⁹) Su questi concetti cfr. H. I. MARROU, *op. cit.*, p. 318 e S. PRETE, *Il concetto di « liberalitas » nelle commedie di Plauto e di Terenzio*, « Convivium » 15 (1947), p. 272. Il culto della *liberalitas* presso gli Scipioni è attestato da PLUT. *Aemil. Paul.* 28, 10: « La gente apprezzava soprattutto la generosità e la magnanimità di Emilio, per cui non volle vedere nemmeno l'argento e l'oro ammazzati in grande quantità nei tesori reali » (questa e le seguenti citazioni di Plutarco sono tratte dalla trad. it. di C. CARENA, *Plutarco, Vite parallele*, Verona 1974). Per la *liberalitas* praticata da Scipione Emiliano cfr. POLYB. 31, 23.

superiorità sui beni materiali, ma anche come una nuova maniera di essere dell'*humanitas*, estesa talora anche agli schiavi (⁷), che sancisce i nuovi comportamenti sociali, improntati al rispetto della personalità altrui, e che favorisce la cura dello sviluppo interiore, secondo quell'ideale di armonia e di *decorum* etico-estetico (⁸) che tanto affascinerà Cicerone.

La *liberalitas* indica anche una nuova concezione educativa, un rapporto diverso da quello tradizionale tra padre e figlio e in particolare una nuova formazione del giovane secondo i canoni dell'*humanitas* e i compiti di un rinnovato impegno civile. Un esempio di questo modo di educare i figli si legge nella vita plutarchiana di Emilio Paolo. L'illustre consolare volle per i figli una educazione « sia nazionale e tradizionale, quale egli aveva ricevuto, sia, con più grande ambizione, di tipo ellenico. Pose intorno ai giovinetti non soltanto grammatici, filosofi, retori, ma anche scultori, pittori, addestratori di cavalli e di cani, maestri di caccia, tutti di nazionalità ellenica » (⁹). All'opposto concepiva l'educazione M. Porcio Catone. Plutarco, nella Vita, racconta che « appena il figlio cominciò a capire, Catone lo prese con sé e gli insegnò a leggere e a scrivere, quantunque avesse in casa uno schiavo compito, di nome Chilone, che insegnava grammatica a molti ragazzi. Perciò si trasformò in maestro di grammatica, di diritto, di ginnastica e insegnò al figlio la scherma, l'equitazione, persino il pugilato, a resistere il caldo ed il freddo, ad attraversare a nuoto agevolmente le onde vorticose ed impetuose del Tevere » (⁹). Scrisse di proprio pugno anche una storia di Roma come manuale per il proprio figlio. Tutto ciò in ossequio alla tradizione latina del *pater familias*. Catone era infatti convinto che « il giorno in cui i Romani si fossero lasciati contaminare dalla letteratura ellenica avrebbero perso il dominio del mondo » (⁹). Ribadi

(⁷) Significativo il personaggio di Sosia nella prima scena dell'*Andria*, aggiunta terenziana, com'è noto, al testo menandro.

(⁸) Sulla questione cfr. M. POHLENZ, *L'ideale di vita attiva secondo Panezio*, cit., specialmente p. 98 ss.

(⁹) PLUT. *Aemil. Paul.* 6, 9.

(⁹) PLUT. *Cato Mai.* 20, 6.

(⁹) PLUT. *Cato Mai.* 23, 2.

questa sua avversione al mondo greco nell'affare dei filosofi venuti da Atene a Roma nel 155 per ottenere uno sgravio della multa inflitta ai loro concittadini su istanza degli Oropi e per decisione dei Sicioni. Nell'attesa di essere ricevuti dal senato Carneade, Diogene e Critolao si erano impegnati in una serie di lezioni e conferenze. Specialmente Carneade affascinò i giovani con i suoi discorsi. « Come una folata di vento — dice Plutarco — mise a rumore la città » (²). Ebbene in quella circostanza Catone si fece promotore di un rapido allontanamento dei tre filosofi dalla città per la « sua avversione verso la filosofia in generale e un disprezzo per tutta l'arte ellenica, dettato da fierezza » (³). A ben considerare, anche il suo *rem tene, verba sequentur* trova giustificazione nel rifiuto di quanto era greco e in particolare della retorica.

Date le premesse è facile ipotizzare che lo scontro sulle concezioni educative dovette essere piuttosto aspro e violento (⁴). Con una tale idea dell'educazione e della cultura non ci si poteva che scandalizzare per il comportamento di Emilio Paolo e dei suoi amici, che ne avranno senza dubbio condiviso i metodi. A questo bisogna aggiungere che la nuova opulenza avrà quasi certamente moltiplicato, come souele avvenire, gli allettamenti e le attrattive per le giovani generazioni (⁵) che, com'è proprio dell'età, non si saranno fatti pregare per divertirsi, scandalizzando i vecchi brontoloni, dimentichi delle scappatelle della loro giovinezza. Ma quello che maggiormente doveva colpire era la fiducia concessa ai figli dai padri: e l'assenza di quella certa ruvidezza autoritaria, così salutare a parere dei conservatori, e adatta a fare dei veri uomini. Più di tutto doveva apparire preoccupante la passione per la cultura greca, quel ricorrere ai maestri greci, spesso schiavi di condizione, come se si volesse dichiarare la fine di un mondo ritenuto rozzo e

(²) PLUT. *Cato Mai.* 22, 5.

(³) PLUT. *Cato Mai.* 23 b.

(⁴) Sul problema cfr. C. GALLINI, *Protesta e integrazione nella Roma antica*, *cit.*, pp. 30-32.

(⁵) Cfr. F. DELLA CORTE, *Catone censore*, *cit.*, p. 90.

vecchio per sostituirlo con uno caratterizzato dal buon gusto, dalla raffinatezza dei costumi e delle idee, che aveva però il sommo difetto di non essere latino. Un insulto insomma a tutta la tradizione. E, dati i tempi, non era davvero poco.

Il teatro di Terenzio nella polemica.

Il teatro di Terenzio è buon testimone di tutto ciò. Se le commedie erano rielaborazione di esemplari greci, i temi prescelti dal poeta sapevano di attualità (⁹⁶) ed erano immersi nella realtà dei tempi. Il teatro si prestava più di ogni altro genere letterario alla battaglia delle idee, per la presa diretta con un pubblico assai vasto e difficilmente raggiungibile attraverso altri canali con la medesima efficacia.

Non è difficile intuire che dietro la polemica letteraria si profilano motivi estranei alla letteratura. Ancora una volta i prologhi terenziani sono preziosi suggeritori di notizie, che aprono alla deduzione il sipario su un mondo di vivaci contrasti. Vi si intravvede un dibattito letterario assai più acceso di quanto possa apparire ad una indagine superficiale (⁹⁷). Il clima era particolarmente infuocato nelle discussioni intorno al teatro, uno dei pochi generi letterari che avesse posto a Roma capisaldi sicuri e riconosciuti e che fosse veramente popolare. Le novità dovevano essere accolte con molta diffidenza, come era nella mentalità dell'epoca, ma suscitavano interesse e talora riuscivano ad imporsi. Era stata la sorte di Cecilio, che aveva stentato a far presa sul pubblico proprio per la diversità dal teatro di Plauto, riuscendo poi ad affermarsi con l'aiuto di un grande attore.

Più si approfondiva la conoscenza della letteratura greca, più si delineavano i contorni dei problemi e si consolidava la conquista di un mondo di valori critici da usare come metro di giudizio e come insegnamento per le opere scritte e da scrivere. Dovettero formarsi autentiche correnti o scuole, all'ombra della protezione del-

(⁹⁶) Sulla questione si veda L. PERELLI, *op. cit.*, p. 41.

(⁹⁷) Cfr. E. PARATORE, *Poetiche e correnti letterarie nell'antica Roma*, *cit.*, p. 42.

l'incipiente mecenatismo (⁹). Dove altrimenti si potrebbero collocare Luscio Lanuvino e quegli autori minori di palliate o forse semplici cultori di cose di teatro che disquisiscono con tanto accanimento sulla legittimità dell'uso della *contaminatio* e sul *decorum* dell'opera d'arte? La compattezza degli *isti* di *Andr.* 15, che ritornano con ogni probabilità in *heaut.* 16 a ribadire il loro credo critico, avverso al *contaminari*, non appare mai incrinata in Terenzio. Essi sono probabilmente seguaci di Cecilio, come lo stesso Lanuvino (⁹); lo lascia intuire l'esclusione del nome di Cecilio dall'elenco dei grandi poeti comici (*andr.* 18): *argumentum ex silentio* dunque che trova però conforto nella loro scelta della *obscura diligentia* e di certa *gravitas* di stampo ceciliano, forse esagerata. La loro battaglia era essenzialmente letteraria e verteva sui modi di fare le palliate. Luscio Lanuvino emerge tra costoro per la virulenza dei suoi attacchi non solo letterari, ma anche personali. Il *vetus poeta* è significativamente isolato nel prologo dell'*Heautontimorumenos* dai *malevoli*, come pure è solo nelle polemiche dell'*Eunuchus* e del *Phormio* ad attaccare e a difendersi; non compare affatto nel prologo degli *Adelphoe*. La sua assenza in questa commedia lascia supporre che i critici possano anche non essere gli stessi dell'*Andria*, ma un altro gruppo. Le osservazioni dei *malevoli* delle altre commedie si limitavano ad aspetti letterari, senza mai scendere ad ambiti personali. Questi invece non solo accusano Terenzio di plagio, ma rispolverando una vecchia insinuazione del Lanuvino sulla presunta incapacità di Terenzio di scrivere commedie senza l'aiuto dei suoi protettori, tentano di accreditarlo presso il pubblico nel ruolo non certamente onorifico di prestanome. È sintomatico che ciò avvenga proprio in questa commedia, dove si affrontano con ogni probabilità la *liberalitas* scipionica e la *duritia* catoniana.

In quest'accusa ripetutamente ribadita — Terenzio usa il frequentativo *adiutare* — sta forse la chiave per comprendere i motivi di una polemica eccessivamente aspra. È necessario intanto individuare subito chi sono i personaggi che proteggono Terenzio e perché si trovano coinvolti in una disputa fra letterati.

(⁹) Si veda sul problema L. FERRERO, *op. cit.*, p. 197.

(⁹) Cfr. tra gli altri E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, *cit.*, p. 158. Di opinione diversa H. HAFFTER, *op. cit.*, p. 26.

Gli « amici » e gli « homines nobiles ».

Riconsideriamo attentamente i passi di *heaut.* 22-25 e *adelph.* 15-21. Nel primo Terenzio riferisce la maledicenza del Lanuvino:

*Tum quod malevolus poeta dictitat
repente ad studium hunc applicasse musicum
amicum fretum, haud natura sua
arbitrium vestrum, vestra extimatio
valebit.*

Nel secondo riporta le insinuazioni di critici non ben determinati:

*Nam quod isti dicunt malevoli, homines nobiles
hunc adiutare adsidueque una scribere
quod illi maledictum vehemens esse existimant
eam laudem hic dicit maximam, cum illis placet
qui vobis universis et populo placent
quorum opera in bello, in otio, in negotio
suo quisque tempore usus est sine superbia.*

Balza evidente alla prima osservazione la differenza di tono dei due passi. In *heaut.* 22 ss. Luscio Lanuvino, l'avversario di sempre, mette in dubbio l'autenticità della vocazione teatrale di Terenzio e coglie l'occasione per introdurre, pur con tono di elogio, gli *amici*, indicandoli come i veri autori delle commedie. Il giovane poeta invoca in sua difesa la stima che egli si è conquistata presso il pubblico. Nel secondo passo non si parla più di *amici*, ma di *homines nobiles*; l'insinuazione parte non dal *vetus poeta*, ma da non ben identificati *malevoli*. Questa volta però, a differenza della prima, Terenzio confessa e direi quasi proclama l'aiuto continuo degli *homines nobiles* e il loro costante *una scribere* lo ascrive a suo onore e vanto.

Due atteggiamenti dunque, due situazioni, due interlocutori diversi e molti punti oscuri. Chi erano gli *amici* di *heaut.* 22 e chi gli *homines nobiles* di *adelph.* 15? Si trattava delle stesse persone? C'è un dato sorprendente nella storia delle interpretazioni di questi luoghi terenziani: commentatori antichi e moderni identificano gli *amici* con gli *homines nobiles*; in tanta fluidità di interpretazioni

terenziane, questo sembra un dato acquisito. Eppure da questa identificazione nasce una serie di contraddizioni irrisolte, che affiorano quando si cerca in concreto di indicare chi siano i personaggi adombrati nelle due commedie.

La vita suetonio-donatiana di Terenzio presenta due ipotesi di individuazione: la prima, che risale a Porcio Licino ⁽¹⁰⁰⁾, a Cicerone ⁽¹⁰¹⁾, a Nepote ⁽¹⁰²⁾ e a Quintiliano ⁽¹⁰³⁾, identifica gli *amici* e gli *homines nobiles* con Scipione Emiliano e Lelio. Santra invece appunta la sua attenzione sul passo di *adelph.* 15 ss. e ritiene improbabile tale ipotesi, perché i due personaggi erano troppo giovani all'epoca dell'attività di Terenzio; le caratteristiche degli *homines nobiles* sono proprie di uomini di successo, con un ampio prestigio, conquistato sui campi di battaglia e nell'amministrazione della cosa pubblica. Perciò egli propone di identificarli con C. Sulpicio Gallo, « uomo colto, sotto il cui consolato Terenzio rappresentò ai Giochi Megalesi la sua prima commedia, o con Q. Fabio Labeone e Marco Popillio, entrambi insigniti del consolato e poeti » ⁽¹⁰⁴⁾.

Tutti gli sforzi degli studiosi, anche recenti ⁽¹⁰⁵⁾, per superare tale obiettiva difficoltà, s'incagliano nelle secche dell'obiezione di Santra. Il nodo resta in effetti insolubile se si mantiene come valida l'ipotesi che i protettori adombrati nei due prologhi siano le stesse persone. Ma è veramente così? Da una attenta lettura dei passi citati emerge una diversità di rapporto fra Terenzio e i due gruppi di personaggi: di amicizia in *heaut.* 22 ss., di rispetto e di soggezione in *adelph.* 15 ss.. La differenza degli atteggiamenti ha una logica spiegazione nel fatto che si trattava di persone diverse per età, posizione e impegno nella vita pubblica. Chi erano dunque gli *amici* di *heaut.* 22 ss.? La tradizione suggerisce i nomi di Scipione Emiliano e di Lelio, cui bisogna forse aggiungere qualche

⁽¹⁰⁰⁾ SUET.-DONAT. *Vita Terenti* 2, 16 (Wessner I, p. 4). Sulla questione cfr. anche N. TERZAGHI, *Prolegomeni a Terenzio*, Roma 1970 (Torino 1931), p. 28 ss.

⁽¹⁰¹⁾ CIC. *ad Att.* VII 3, 10.

⁽¹⁰²⁾ SUET.-DONAT. *Vita Terenti* 2, 10 (Wessner I, p. 3).

⁽¹⁰³⁾ QUINTIL. *inst. orat.* X 1, 99.

⁽¹⁰⁴⁾ SUET.-DONAT. *Vita Terenti* 4, 60 (Wessner I, p. 7).

⁽¹⁰⁵⁾ Si veda tra gli altri A. RONCONI, *Interpretazioni*, cit., p. 39; L. PERELLI, *op. cit.*, p. 146.

altro coetaneo come Furio Filo. L'identificazione trova conforto nel termine *amicus*. È vero che tra i significati della parola c'è anche quello di *patronus*, protettore, che ci riporterebbe nell'area degli *homines nobiles*. Così non è. Il *familiaris meus*⁽¹⁰⁶⁾ pronunziato da Lelio nell'omonimo dialogo ciceroniano non lascia dubbi sulla vera accezione di *amicus* nel passo esaminato. Né può apparire strano un rapporto amichevole, nonostante il divario di condizione sociale, tra giovani pressochè coetanei, animati da comuni interessi letterari e viventi nel cerchio di una medesima atmosfera culturale e quasi sotto lo stesso tetto. Su questo punto la tradizione sembra dunque accettabile.

Meno facile è invece individuare chi sono gli *homines nobiles*. Santra offre una preziosa indicazione indiretta. Quando cita C. Sulpicio Gallo, tribuno al seguito di L. Emilio Paolo nella guerra macedonica e console nel 166, Q. Fabio Labeone, console nel 183, pontefice massimo nel 180 e membro della commissione inviata in Macedonia dopo Pidna, e M. Popillio Lenate, console anch'egli nel 173 e censore nel 159, politicamente vicino agli Scipioni, egli suggerisce di ricercare i personaggi nel Circolo scipionario. Se ben si osserva, anzi, tutti e tre hanno a che fare più o meno direttamente con L. Emilio Paolo e la sua vittoria macedonica. Non abbisogna molta fantasia per intuire che questi uomini erano alcuni dei molti potenti amici⁽¹⁰⁷⁾ che Plutarco narra vicini al vecchio *leader* aristocratico e « progressista ». L'ambiente è ancora quello dove il giovane Scipione Emiliano e Lelio con altri coetanei facevano il loro apprendistato politico e culturale e di cui si apprestavano ad ereditare principi, orientamenti e prestigio⁽¹⁰⁸⁾, ma gli uomini erano quel-

(106) Cic. *de amic.* 89. La testimonianza di Cicerone è di altissimo valore perché egli ebbe come maestro M. Scevola Augure, genero di Lelio, e conobbe in Asia P. Rutilio Rufo, il più giovane del Circolo Scipionario (Cic. *de amic.* 101); entrambi per evidenti motivi dovevano conoscere i fatti ed è improbabile che non ne abbiano parlato con Cicerone, specialmente Scevola. D'altra parte la passione di Cicerone per gli uomini e i valori del Circolo, attestata tra l'altro in *de orat.* 2, 155, e la sua ammirazione per Terenzio sono indizi di un insegnamento che ha lasciato tracce durature nella sua formazione di uomo, di cittadino e di letterato.

(107) PLUT. *Aemil. Paul.* 10, 3.

(108) Cfr. H. I. MARROU, *op. cit.*, p. 326.

li della generazione precedente. L'identificazione proposta da Santra non è probabilmente esatta e l'ostile silenzio della tradizione sembra confermarlo. In realtà si ha la sensazione che gli *homines nobiles* non fossero due o tre illustri consolari, ma piuttosto tutti quei rappresentanti della vita politica che si ritrovavano intorno ad Emilio Paolo, legati da interessi concreti e culturali. Quei signori, non più gentiluomini di campagna (¹⁹), ma aperti al fascino della cultura greca, dovevano atteggiarsi a giudici benevoli del giovane poeta, pronti a suggerire scene, battute e rilievi stilistici. In questo senso va interpretato l'*adiutare adsi dueque scribere una*. Naturalmente Terenzio trasfondava nelle commedie lo spirito del Circolo con tutte le sue problematiche. L'onnipresente idea di *humanitas* (²⁰), di cui sono intrisi tutti i personaggi terenziani in misura più o meno ampia, le problematiche educative, così vive, come si è visto nell'epoca e in particolare presso Emilio Paolo, il desiderio di uscire dall'inferiorità artistica e di emulare i Greci, pur mantenendo i caratteri della letteratura nazionale (²¹), infine l'*elegantia sermonis* (²²), per non citare che alcuni temi, vengono alle commedie terenziane dall'ambiente in cui è vissuto. Molti insuccessi, come quelli dell'*Hecyra*, e quell'insistere sulla *stataria* sono un omaggio al gusto di un gruppo ristretto di spettatori, primo suscitatore e destinatario dell'opera teatrale.

Illis placet: questo basta. Affiora qui quella concezione aristocratica e schiva dell'arte, cara ad Orazio, pur con i limiti imposti dal genere letterario per sua natura destinato ad un pubblico vasto e composito. Ancora ad Orazio ci riporta, pur con diversa misura, quel suo orgoglio di essere il beniamino di patrizi così potenti. Quel sottile piacere che il *libertino patre natus* provava nel notare l'invidia della gente (²³) per la sua familiarità con i potenti della

(¹⁹) *Ibidem*.

(²⁰) Sul concetto si veda A. TRAINA, *Comoedia*, cit., pp. 9-18; O. BIANCO, *Terenzio*, cit., pp. 226-232; E. FRAENKEL, *Il filellenismo dei Romani*, cit., p. 15. Una esauriente e concisa bibliografia sul concetto si legge nell'appendice bibliografica al più volte citato saggio di H. Haffter, a cura di D. Nardo, pp. 145-146.

(²¹) J. VOGT, *op. cit.*, p. 227.

(²²) CIC. *ad Att.* 7, 3, 10.

(²³) HORAT. *sat.* II 6, 47-48.

politica, erompe nel vanto provocatorio della *maxima laus*. Terenzio sente di essere l'interprete più vero di quel mondo aristocratico, sia sul piano politico che su quello delle battaglie civili, e capisce che le critiche impietose e persecutorie nascono proprio da quella sua funzione. Come si potrebbero altrimenti giustificare gli attacchi virulenti alla sua opera e alla sua persona? Egli non era un poeta di grande successo per attrarre gelosie di mestiere. Se si eccettuano l'*Eunuchus* e il *Phormio*, la rappresentazione delle altre commedie era stata accolta tiepidamente dal pubblico. Anzi senza Turpione le sue storie avrebbero continuato a collezionare fiaschi memorabili come quelli dell'*Hecyra*. Era giovane e sulla via di affermarsi, ma il tempo per raggiungere il successo pieno appariva ancora lungo. Terenzio era in realtà un obiettivo indiretto. Egli veniva indicato come il portavoce di un certo mondo. Colpire Terenzio era anche colpire quel mondo e chi lo sosteneva. I protettori del giovane poeta erano consapevoli di ciò e si sentivano moralmente impegnati a difenderlo, anche utilizzando il peso del loro prestigio. Non si spiega altrimenti come Terenzio sia riuscito a convincere Turpione a rischiare in proprio per sostenere il suo teatro. Un capocomico doveva badare al successo e non poteva concedersi il lusso di salvataggi sentimentali. Il suo comportamento, in apparenza dettato da compassione e stima, dovette essere quasi di certo suggerito dalle auto-revoli pressioni di quei personaggi. Il partito scipionario in quegli anni aveva perso molto del suo potere (""), ma non al punto che non fosse pericoloso affrontarlo in campo aperto. La polemica antiterenziana serviva perciò alla fazione avversa per privare il gruppo scipionario di uno strumento di propaganda e persuasione utilissimo per influenzare le opinioni e rafforzare il consenso popolare. La battaglia contro la cultura dei filelleni o certe concezioni di vita era in effetti solo un episodio della strategia della lotta politica.

Il tentativo di colpire direttamente gli Scipioni diviene scoperto proprio nei due citati passi di *heaut.* 22 ss. e *adolph.* 15 ss., dove i nobili protettori vengono in qualche maniera coinvolti in prima persona nella polemica. Nei loro riguardi Terenzio tiene un

(¹¹⁴) Sul problema cfr. G. DE SANCTIS, *Storia dei Romani*, cit., I, p. 589 ss.; T. FRANK, *Roma*, cit., pp. 468-470.

atteggiamento stranamente duplice. In *heaut.* 22 ss. egli esclude con fermezza che gli *amici* partecipino alla composizione delle commedie. Con un modo elegante e sbrigativo si trae d'impaccio, evitando di coinvolgere nella polemica i suoi amici, che evidentemente desideravano restarne fuori. Se così non fosse stato, non si vede perchè Terenzio non avrebbe dovuto ostentare orgoglio come nel successivo *adolph.* 15 ss. Il suo ritegno e imbarazzo non è dettato come si afferma nella vita donatiana, dal fatto che la diceria piacesse a Scipione e a Lelio, ma esattamente al motivo opposto. Il perchè è facile capirlo. Terenzio era un ex schiavo, come schiavi erano stati quasi tutti i commediografi latini, da Andronico a Plauto a Cecilio. Il teatro inoltre non godeva a Roma di molto prestigio, se all'attore (¹¹⁵) non era concesso nemmeno di mantenere la cittadinanza a causa del suo mestiere. Terenzio ha capito che l'avversario tenta di introdurre con una lode i giovani del Circolo in un ambiente poco adeguato alla loro condizione sociale e alla loro futura carriera. La cosa non doveva essere certamente gradita all'« ufficio propaganda » degli Scipioni.

L'insinuazione aveva dunque una matrice politica oltre che letteraria. Lo conferma indirettamente Porcio Licino. La vita donatiana riferisce che questi formulò l'accusa di rapporti fisici tra Scipione, Lelio e Furio Filo da una parte e Terenzio dall'altra, e sottolineò il comportamento ingeneroso e la grettezza d'animo di quei giovani che avrebbero abbandonato poi, ma il fatto non risponde a verità, in miseria il loro amico poeta. Le calunnie non toccavano Terenzio. Era morto da un pezzo; colpivano invece l'immagine e il prestigio dell'Emiliano e del suo *entourage*, avverso alle riforme graccane (¹¹⁶). Porcio Licino era un seguace dei Gracchi, pare addirittura che fosse un liberto di Caio. Egli fece parte del Circolo

(¹¹⁵) In proposito si legge in M. POHLENZ, *L'ideale di vita attiva secondo Panenzio*, *cit.*, p. 131: « A Roma dall'accesso alle magistrature erano esclusi non solo gli attori, i tenutari, gli impresari di gladiatori, ma anche chi percepisse un compenso per le sue prestazioni ». Come si vede gli attori, e quindi il teatro, venivano considerati alla stregua dei mestieri meno onorevoli.

(¹¹⁶) Cfr. E. PARATORE, *Poetiche e correnti letterarie nell'antica Roma*, *cit.*, p. 45 ss.; A. RONCONI, *Interpretazioni*, *cit.*, p. 145. Non convincenti le tesi di E. CASTORINA, *Questioni neoteriche*, Firenze 1968, p. 19.

di Lutazio Catulo, erede spirituale del Circolo scipionario (¹¹⁷). Il suo atteggiamento nei riguardi di quegli uomini illustri sarebbe perciò dovuto essere ben diverso. In lui evidentemente la passione politica fu più forte di quella letteraria e ciò giustifica le sue calunnie e malignità.

Ora tornando al passo di *heaut.* 22 ss. c'è da chiedersi chi avesse interesse a denigrare l'Emiliano e i suoi amici. È da escludere che fossero dei seguaci di Catone. Il vecchio *leader* conservatore nutriva una particolare simpatia per il giovane figlio di Emilio Paolo al punto di non ostacolarne l'ascesa e d'imparentarsi con lui.

La tesi del Lana secondo cui « Luscio Lanuvino fu il campione dei conservatori contro il nuovo sostenitore intelligente e moderato del vivere alla greca » (¹¹⁸) si scontra con alcune obiezioni. In primo luogo i « catoniani » erano o dovevano essere antielleni. Non si comprende perciò come avrebbero potuto sostenere scrittori come Luscio Lanuvino, che tendevano programmaticamente a riprodurre con *obscura diligentia*, con sacro rispetto cioè, il testo greco. Plauto scompaginava i modelli e metteva i Greci alla berlina, assecondando gli interessi dei conservatori, ma Luscio non fa niente di tutto questo. Sarebbe troppo machiavellico ipotizzare che l'aderenza al modello dovesse servire a meglio dimostrare l'immoralismo del mondo greco. Dai prologhi terenziani e dalle altre testimonianze si evince se mai il contrario, una schietta ammirazione cioè per il teatro greco e i suoi autori. Il suo atteggiamento polemico trova giustificazione pertanto se si identifica in lui il portavoce di un gruppo filellenico, ma contrario agli Scipioni. Di quale gruppo si trattasse è difficile dire, poichè a Roma in quel periodo filelleni non erano i soli Scipioni (¹¹⁹) né avversari di questa grande famiglia erano solo i seguaci di Catone, ma anche numerose genti aristocratiche come quelle dei Marcelli, dei Lentuli, dei Valeri Flacchi,

(¹¹⁷) L'ammirazione di Catulo per gli Scipioni è ampiamente sottolineata da Cic. *de orat.* 2, 154-155.

(¹¹⁸) I. LANA, *art. cit.*, pp. 58-59.

(¹¹⁹) Sul problema cfr. J. VOGT, *op. cit.*, p. 226; si veda anche E. V. MARMORALE, *Cato Maior*, Bari 1949^a, p. 91.

dei Fabii Massimi e dei Metelli (¹²). Il Lanuvino doveva essere legato a qualcuna di queste famiglie o ad altre di medesima tendenza.

Può esser significativa in proposito la sua assenza nella polemica del prologo degli *Adelphoe* (¹³), dove compaiono per la prima volta da soli dei *malevoli* probabilmente di parte catoniana. Il senso dell'insinuazione è lo stesso di *heaut. 22 ss.*, solo un poco più esplicito, ma la reazione di Terenzio è ben diversa. Il fatto è che gli *homines nobiles* hanno dalla loro il prestigio delle armi e delle magistrature e le loro carriere non corrono pericoli. Il poeta non ha dunque nulla da nascondere, anzi è ben felice di offrire il suo palcoscenico alle idee dei suoi protettori (¹⁴), che in questa commedia escono allo scoperto e si fanno autori di una favola allegorica, i cui protagonisti rappresentano la classe senatoria divisa da due opposte concezioni della vita e dell'educazione. Da un lato c'è la *liberalitas*, il giovane inserito nella nuova realtà di benessere economico, in apparenza scapestrato, ma in effetti sano nel suo intimo, dall'altro la *duritia*, la morale quiritaria, la severità fine a se stessa, la grettezza nell'uso del danaro, che abituano all'ipocrisia e causano il fallimento dell'opera educativa: il mondo degli Scipioni in pratica e quello di Catone quali emergono dalle vite plutarchiane. Gli *homines nobiles* sembrano affrontare in sfida aperta la fazione avversaria e presentare al popolo le due maniere di vivere e interpretare i tempi moderni, invitandolo quasi ad un giudizio.

La reazione dei *malevoli* si manifesta dapprima in un tentativo di bloccare l'*iter* della commedia con l'accusa di plagio, si sfoga poi in un rabbioso attacco che per un verso deve annichilire l'autore riducendolo al ruolo di prestanome e per un altro coinvolgere nella composizione i suoi protettori, con quanto ciò comportava di negativo nell'opinione dei « benpensanti ». Tutto questo accanimento aveva una ragione. I *malevoli* di questo prologo erano, come si è detto, dei « catoniani », cui non era sfuggita la trasparente

(¹²) Per questi ultimi cfr. *Cic. de orat. 2*, 267. Sulla questione cfr. anche I. MARIOTTI, *Studi Luciliani*, cit., p. 25.

(¹³) Della questione, prospettando soluzione diversa da quella qui sostenuta, si occupa N. TERZAGHI, *Prolegomeni a Terenzio*, cit., p. 45.

(¹⁴) Cfr. F. DELLA CORTE, *Catone censore*, cit., p. 1.

somiglianza tra Demea e Catone. Essi temevano che l'ironia corrosiva, che circonda il personaggio scenico, investisse di rimando il loro vecchio capo, accusandolo di ottusa arcaicità di comportamenti e di idee. La loro popolarità ne avrebbe potuto risentire. Il tirare in ballo gli *homines nobiles* era quindi una specie di attacco preventivo per stemperare gli effetti della commedia sul pubblico e ribadire la tesi di Catone che, se i nobili romani si fossero voluti dedicare ad attività letterarie, avrebbero dovuto trattare argomenti seri come la storia e l'agricoltura e non impegnarsi in opere teatrali. A questa tesi gli *homines nobiles* opponevano l'esigenza patriottica di dare a Roma il vanto di un'arte raffinata, all'altezza dei Greci. Essi pensavano all'eleganza, alla misura, alla grazia della Commedia Nuova e in particolare di Menandro. Nei nuovi dominatori era nata la nostalgia di tanta pacata bellezza, la gelosia di rivederla in Roma, il desiderio di udire Menandro parlare latino. Al *populus stupidus* poteva piacere la grassa risata plautina; al piccolo cenacolo Terenzio doveva offrire invece un'arte sottile e garbata, che ricordasse il grande modello. Gli antichi ne erano consapevoli: Cesare, nel famoso epigramma (¹²), per esprimere la vera essenza delle aspirazioni del poeta, non trova di meglio che definirlo con l'appellativo di *Menander*, sebbene *dimidiatus*.

C'era dunque nel Circolo una consapevolezza così salda di scelte culturali intrecciate agli indirizzi politici da permettere di affrontare con serena sicurezza il muro delle opinioni e dei gusti consolidati dalla tradizione e l'impeto di polemiche anche asperrime. Terenzio fruì del magnetismo creato dalla forza di quegli uomini e vi attinse il coraggio per le sue scelte controcorrente, persuaso di essere una piccola pedina in un grande giuoco. In quella breve stagione felice di entusiasmi e di battaglie, all'ombra dei grandi di Roma, egli esaurì la sua prima esperienza. Un naufragio o comunque un destino a noi sconosciuto gli sottrasse il piacere di assaporare i successi dei nuovi frutti di un'arte più matura e forse diversa, che avrebbe potuto cogliere correndo l'avventura della ricerca solitaria e della libertà.

(¹²) Sulla *vexata quaestio* della paternità dell'epigramma cfr. la puntuale nota bibliografica di D. Nardo in appendice al citato saggio di H. Haffter, p. 114; a Cesare attribuisce l'epigramma A. TRAGLIA, *Poetae novi*, Roma 1974, p. 87.

Conclusione.

L'*excursus* storico e il breve viaggio attraverso il mondo scipionario hanno dunque messo a fuoco alcuni problemi individuati dall'analisi filologica e chiarito le ragioni di alcune tesi di Terenzio. Appare chiaro a questo punto che la sua *palliata* si nutre sul piano estetico della lezione appresa dalla tradizione latina, ma anche degli apporti illuminanti del pensiero greco, e che giunge a questi approdi, non percorrendo strade in solitudine, ma attingendo alla fonte di un ambiente culturale ricco e moderno, con proiezioni verso il futuro. Fu proprio questo contatto a suscitarli contro polemiche indomabili, che sottintendevano strategie politiche alle dispute letterarie. Terenzio le affrontò con sicura baldanza, convinto di essere investito del compito esaltante di arricchire la letteratura latina di una voce nuova, in sintonia con i grandi maestri ellenistici, dotata di un timbro distintivo a sigillo della propria sofferta originalità.