

di Alberto Grilli

Sulla palliata non c'è molto da dire di nuovo. Ma uno sguardo d'insieme ha sempre il suo fascino.

L'importanza della palliata è che la sua comparsa segna la linea di distinzione tra il teatro che si fonda su un canovaccio e dà via libera all'improvvisazione dei suoi attori (com'era nella indigena Atellana e un po' come sarà per la Commedia dell'Arte italiana) e, dall'altra parte, uno spettacolo retto su salde, stabili strutture d'autore.

Il merito dell'innovazione fu di Livio Andronico, questo maestro di scuola greco, d'acutissimo ingegno, un ingegno che gli aveva fatto tradurre per gli scolari romani non l'*Iliade*, su cui tutta la Grecia imparava a leggere e scrivere, ma l'*Odusia*, il poema che portava Ulisse nei mari d'Italia, ai tempi in cui Roma si gettava sul mare contro Cartagine.

Lo stesso impegno Andronico mostrò nei confronti del teatro – scuola di tutti gli adulti – introducendo rappresentazioni che tenevano presente l'esperienza greca della Commedia nuova. Onde *fabula* sì, ma *palliata*, dal mantello greco degli attori. Con questo procedimento Livio (che conosceva il livello di perfezione raggiunto dalla Commedia nuova) garantiva la consistenza della trama, i rapporti interni tra le parti, eliminava gli arbitrii di attori gigioni. Anche nei metri ebbe mano felice: al trimetro giambico e al tetrametro trocaico catalettico sostituì il senario giambico e il settenario trocaico (vecchi metri italici), metri che permettevano di non perdere quella flessibilità, che le caratteristiche del latino esigevano rispetto al greco.

Soprattutto, l'obbligo dello scritto garantì la correttezza politica dei testi, che l'improvvisazione poteva con facilità eludere. È giusto mettere in chiaro questo punto: il teatro a Roma è l'unico genere letterario che sia scritto per il pubblico, intendendo 'pubblico' nel nostro senso moderno; questo è tanto più vero per la Commedia. Naturalmente, anche la commedia, come ogni forma letteraria in Roma arcaica, è sotto il controllo della politica senatoria, anzi – se possibile – ne è uno strumento; lo dimostra il fatto che tutti gli spettacoli erano affidati agli edili curuli, prevalentemente patrizi, quindi allineati con la politica senatoria.

Salvo il fattore capitale d'aver dato veste greca al dramma, per Livio Andronico, riguardo alla palliata, abbiamo pochissimo da dire. Andronico, da vero maestro, era attratto dalla

tragedia che gli permetteva di essere δήμου διδάσκαλος, anche se in mondo romano “maestro del popolo” non poteva avere la profondità che aveva avuto nell’ambito della tragedia ateniese. Ma anche a Roma stava alla tragedia indicare la via dell’eroismo, della *virtus* e le tragiche conseguenze dell’errore, della *culpa*, del *dolus malus*, il tutto rivissuto in chiave d’espressione civica.

A ridosso d’Andronico sta Nevio: un grande punto interrogativo. Le fonti antiche ci lasciano delusi. Gli studiosi moderni si sono molto fondati sulla sua *superbia Campana*, ma il testo di Gellio (I, 24, 2) in realtà parla della ‘supponenza’ di chi parla di se stesso con toni troppo elogiativi; quella che interessa noi dovrebbe essere, come dicono Cicerone e Livio, la *Campana arrogantia*.

Inoltre, che cosa significa *Campanus*? Noi lo rendiamo usualmente come ‘Campano’, ma originariamente *Campanus ager* – per fare un esempio – era ‘l’agro di Capua’. Certo Nevio ‘capuano’, cittadino dell’anti-Roma, spiegherebbe bene gli alti spiriti italici del poeta. Infatti oggi si tende a far nascere Nevio a Capua.

La questione non è trascurabile, perché l’originalità di Nevio non sta nell’aver accettato le strutture grechaniche della commedia, che dovevano aver avuto successo, ma nel riattaccarsi per quanto era possibile alla tradizione italica, che era la *sua* tradizione: basta pensare che da Capua ad Atella correvano poco più di otto miglia romane. Anche i titoli rivelano questa doppia situazione: accanto a quelli puramente greci, troviamo titoli più genuinamente romani, come *Hariolus* (ma non mancano commedie ellenistiche con titoli analoghi), *Corollaria*, “La fioraia”, soprattutto *Personata*, “La commedia delle maschere”, e probabilmente, a metà via, la *Tarentilla*, “La ragazza di Taranto”, l’unica palliata di cui si possa intuire una trama, che non ha nulla che ricordi la *Nea* greca, colma com’è di vitalità immediata, in cui manca – a quanto pare – quella gentilezza psicologica che trovava piena consistenza nei drammi ellenistici, anche per influsso della filosofia peripatetica.

A quanto dice Gellio, che attinge al grande Varrone, Nevio sarebbe stato imprigionato *ob assiduam maledicentiam et probra in principes civitatis*, “per lo sparlare continuo e le offese contro i primi cittadini”. Anche se Gellio non riferisce mai con esattezza, c’è di sicuro molto di vero, perché ne abbiamo una conferma da Plauto. Su questa vicenda a me viene spontanea una domanda: quali furono gli edili curuli che diedero il benestare a commedie così incriminate? Appare una situazione politica piena di tensioni e di scontri, come era in realtà a Roma nel III

secolo (lo ha bene mostrato Filippo Cassola, *Tendenze filopuniche e antipuniche in Roma*, «Atti del I Convegno internazionale di studi fenici e punici (Roma, 5-10 novembre 1979)», Roma 1983, pp. 35-59) e come indica con chiarezza Gioachino Chiarini (*La comunicazione orale*, «Lo spazio letterario di Roma antica, II, La circolazione del testo», Roma 1989, p. 154). Questo in particolare nei riguardi della invadente fazione dei Metelli: nel 206 a.C. due Metelli, Quinto e Marco, erano console e pretore: della burbanza dei Metelli è buon esempio il brano dell'*oratio funebris* che il console del 206 aveva pronunciato nel foro al funerale del padre nel 221. Vale la pena di leggerlo:

“Egli aveva pienamente raggiunto le dieci cose più grandi e migliori, a raggiunger le quali consuma la vita chi fa politica: aveva voluto essere uomo di guerra di primo piano, ottimo oratore, eccellentissimo capitano, far compiere sotto i suoi auspici le più grandi imprese, ricoprire la carica più alta, essere di somma esperienza politica, essere giudicato il più importante senatore, procurarsi un grande capitale con mezzi onesti, lasciare molti figli ed essere il più illustre nella cittadinanza” (fr.6,2 Malc.).

La ripetuta insistenza fa di questo testo non solo un documento di albagia, ma anche di propaganda politica. Questa era la fazione contro cui si volgeva Nevio: anche nelle commedie? Perché è bene ricordare che il famoso verso *Fato Metelli Romae fiunt consules* non può venire da una commedia, dato che è un saturnio; può forse venire dalla misteriosa *Satura*, che, contenendo di tutto un po' (come dice il titolo), poteva contenere anche un'aggressione politica.

Altra questione, secondo me – almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze – fittiziamente legata alla precedente è quella del culto per la libertà. Su un verso, questa volta veramente tratto da una pièce teatrale, si è molto costruito: *libera lingua loquemur ludis Liberalibus*.

Il verso è un ottonario trocaico, un metro di eccezionale eccitazione scenica (il Ribbeck nella I edizione dei suoi *Scenici* aveva addirittura pensato a un frammento di tragedia), che realmente è parodia di tragedia con la sua solenne allitterazione iniziale (fenomeno tipico dell'arte arcaica) su tutti i cinque termini che compongono il verso (*l-*); ma la conferma sicura che non si tratta di libertà politica ci è data dal gioco di parole tra l'inizio e la chiusa del verso, tra *libera* e *Liberalibus*, che riporta questa libertà nei limiti della festa religiosa, analogamente a quella (ben più nota) concessa durante i Saturnali.

Che il poeta non pensasse – almeno per ciò che ci è pervenuto – a una *Libertas* politica è mostrato anche da un frammento dal prologo della *Tarentilla*, dove il Prologo (che rappresenta il poeta) esce a dire, ridendo del suo pubblico:

Quae ego in teatro hic meis probavi plausibus  
ea non audere quemquam regem rumpere:  
quanto libertatem hanc hic superat servitus

La legge che io in teatro, qui, ho fatto valere con gli applausi che mi sono ottenuto nessuno osa infrangere, neppure se re: quanto sulla scena la schiavitù supera questa vostra libertà!”

Splendidi versi veramente teatrali, giocati tutti sui gesti: *hic*, puntando energicamente il dito verso il palcoscenico, *hanc* con un grande gesto (un po’ sfottitore) a indicare il pubblico, *hic* di nuovo indicando la scena. Neanche *rex* è termine politico, perché nella lingua parlata indica i grandi ricchi signori: ce lo insegnano sia Plauto sia Orazio. Questa libertà è quella di cui gode il poeta sulla scena, dove fatti, avvenimenti si svolgono tra teatro e metateatro.

Qualche parola merita, per chiudere su Nevio, un frammento in cui compare Scipione Africano Maggiore:

etiam qui res magnas manu saepe gessit gloriose,  
cuius facta viva nunc vigent, qui apud gentes solus praestat,  
eum suus pater cum pallio uno ab amico abduxit.

“perfino chi tante volte ha compiuto gloriosamente grandi imprese con il suo braccio, le cui azioni tuttora godono di viva fama, che solo giganteggia in tutto il mondo, lui proprio suo padre ha strappato all’amante coperto solo d’uno straccio di coperta”.

Quasi tutti gli studiosi, chi più deciso, chi meno, hanno puntato il dito a questo frammento, perché denuncia l’attacco al vincitore di Zama. Io resto con un nostro grande studioso, Augusto Rostagni, che ha visto solo una presa in giro piena di benevolenza. Si può anche aggiungere qualche precisa considerazione che dia piena concretezza al suo giudizio: primo, l’*etiam* iniziale serve solo a confermare che un fatto di cui si è appena parlato, evidentemente i peccati d’amore, è di tutti i mortali, compresi i padreterni della storia, come Scipione; secondo, il tono piuttosto sostenuto di questi tre versi (basti far caso a quattro allitterazioni in tre versi) porta a pensare che l’esempio di Scipione fosse portato con un valore veramente paradigmatico. Infine ci viene a proposito una testimonianza indiretta di Cicerone, che nel *De re publica* (IV, 10, 11) fa dire a Scipione Emiliano che sarebbe assurdo pensare che

*Plautus... voluisset aut Naevius Publio et Gnaeo Scipioni ... maledicere:* e perché chi aveva risparmiato gli zii avrebbe dovuto attaccare il ben più grande nipote?

Il ponderoso studio di Marino Barchiesi su Nevio ha risolto vari problemi, ma (come si vede) molti rimangono. Certo, per accostarli e studiarli, per cercare di risolvere i punti interrogativi, è necessario partire dal testo, esaminandolo con tutto lo scrupolo possibile; tanto più trattandosi di poveri testi frammentari.

L'età creativa della palliata dura un breve giro di decenni, più o meno dalla metà del III secolo alla metà del II; gli autori s'addensano l'uno sull'altro: Plauto è a pochi anni da Nevio.

È Plauto che fa trionfare la palliata; è il primo autore che coltiva solo un singolo genere teatrale, in questo caso la palliata appunto.

Nel ritorno al completo ossequio agli interessi dominanti del governo senatorio, com'è con Plauto, era inevitabile rivolgersi esclusivamente ai modelli della Commedia nuova ellenistica, nata in Grecia quando non c'era più libertà e rivolta a un mondo borghese, in cui spesso i personaggi (spesso, non sempre!) diventavano caratteri.

Con una differenza, che i comici della *Nea* scrivevano di personaggi greci in ambiente greco, cioè il loro, mentre quelli romani non potevano introdurre sulla scena né Romani, né Roma; perfino i nomi dei personaggi sono sempre, rigorosamente greci. Questo, però, non turbava Plauto, che attingeva i contenuti dal teatro greco, ma poi li torceva a suo piacere, giocando liberamente con la sua fervente padronanza della lingua, in cui non ha pari fino ad Apuleio, ma con una causticità che l'eleganza apuleiana non ha.

Così nella palliata romana abbiamo commedia soprattutto dell'amore, il sentimento meno politico del mondo; non che l'amore non avesse gran parte anche in Menandro, qui però l'amore è un gioco da funamboli, da far perdere la testa allo spettatore divertito. Certo i personaggi sono, più o meno, sempre gli stessi: il ragazzo senza un soldo e le belle donne che costano care; il padre anziano che non molla un centesimo del suo; lo schiavo astuto che, per amore del padroncino e per gusto dell'imbroglio, spilla i quattrini al vecchio; sicché tutto si conclude col trionfo d'amore, che non è trionfo d'un sentimento, ma è prima di tutto trionfo della burla, dell'invenzione del primo protagonista della scena plautina, del *servus fallax*, per usare le parole di Ovidio (*am.* I,15,17). Le 'battaglie d'amore' plautine non si svolgono nelle alcove delle etere, ma sul palcoscenico a colpi di mano.

Che altro è l'intento di Plauto ci è mostrato dal fatto che in tutti i suoi lavori in queste vicende non c'è un filo di psicologia; le doti di questo grande uomo di teatro, il più grande della letteratura di Roma, erano altre e le vediamo alla prova del palcoscenico: ma soprattutto era un'esigenza del suo pubblico, che s'infastidiva delle *tirades* psicologiche. Perciò quando l'originale greco si diffondeva in fini passi che giocavano sulla psicologia dei personaggi, brani quindi che preparavano, giustificavano il procedere dell'azione, ma al momento l'arrestavano, Plauto si sentiva in diritto d'estrapolare da un'altra commedia una scena analoga, ma in cui predominasse l'azione: è quella che già gli antichi chiamarono *contaminatio*, il cui uso saporoso e sagace nasce con Plauto.

L'ambiente letterario delle commedie di Plauto, che conosciamo bene, è quello della risata piena e aperta, che scivola dall'allusione sessuale al giuoco di parole; tra l'altro, un ambito poco propenso a speculazioni colorate di filosofia. A parte il fatto che anche se avesse avuto coscienza o almeno conoscenza delle dottrine filosofiche che affioravano nella Commedia nuova, Plauto era un autore troppo navigato per non mirare al successo col suo pubblico, che da quelle dottrine sarebbe stato, a dir poco, annoiato.

Trattandosi di un uomo nato per il teatro e vissuto del teatro, con la sovrana abilità di Plauto, è dal teatro che bisogna partire, se vogliamo cogliere la sua collocazione nella palliata e trarne una conseguente valutazione. Da una visuale del genere emergono aspetti disparati. Non si può trascurare, per esempio, che per gran parte il teatro comico ha avuto attraverso i tempi un carattere che, a voler usare un termine politico, è tendenzialmente conservatore, anche se si tratta d'un conservatorismo *sui generis*: è più possibile caricare di comico ciò che è nuovo, a cui si guarda con curiosità o perplessità, che non ciò cui si è avvezzi, tanto più che il teatro di Roma antica non è mai stato teatro di protesta.

Va tenuto presente che c'è un inevitabile processo di romanizzazione, ma in quel processo c'è tutto Plauto con la sua capacità e flessibilità di resa; ma il quadro che sta alle spalle è pur sempre quello della Commedia nuova greca. Questo deve farci cauti nel valutare tanti elementi, di cui non conosciamo quasi mai concretamente il corrispettivo nell'originale greco e perciò nemmeno che cosa sia o no di Plauto.

Soprattutto non dobbiamo dimenticare che fortissimo è stato il significato del pubblico: ma, come per tutti i grandi uomini di teatro fino ai De Filippo, è stato un incontro esaltante, non un piegarsi a un'esigenza esterna all'*animus* creativo dell'autore. Se rifiutiamo questo, neghiamo

l'esistenza dell'arte più profonda di Plauto, quella che gli ha dato il successo presso i suoi contemporanei e lo fa ancora gustare a tanti lettori moderni.

Vorrei aggiungere, sempre su questo piano generale, che una dote del comico sta nella caricatura, nell'alterazione delle realtà: il giuoco dell'ironia, della caricatura ottiene il suo risultato a due condizioni, che colpisca avvenimenti e personalità attuali e che deformi ciò che al pubblico è ben noto. Quanto più si è vicino all'età e alla mentalità di autore e pubblico, tanto meglio si arriva a cogliere (e valutare) il rapporto tra realtà e sua deformazione. Perché guai se dovessimo prendere per oro colato le battute del teatro comico! Ne è prova sufficiente il discorso d'una brava donna in una *togata*, l'*Emancipatus* d'Afranio:

O quam beatae scenicae videntur mulieres mihi,  
quae iurgio terrent viros desubito et benevolentia....

“ O quanto trovo felici le donne della scena, che con un litigio in un istante atterriscono i mariti e con le moine <li riconquistano>”.

Feroce ironia del teatro nel teatro!

Non diversa è l'attendibilità degli schiavi: la gente piccola – più miserevole è, tanto più – gode del pettegolezzo, colmo di cento particolari, quasi sempre divertenti, ma sempre o maliziosamente o malignamente distorti, a sollucchero dello spettatore che sa la realtà dei fatti; cosa che è così ancora per i servi e le servette del Goldoni.

Torno a dire che di tutto questo è bene (vorrei anche dire 'è piacevole') tener conto, se vogliamo cogliere qual è il rapporto di Plauto con la palliata: Plauto è l'espressione più completa dell'*Italum acetum*, di quello spirito relativamente corrosivo, che anima ancora tante conversazioni in Italia centrale e meridionale.

La controprova di quanto siamo venuti dicendo a proposito di Plauto ci viene dal confronto con un altro grande comico, l'ultimo della palliata, Terenzio. Plauto puntava tutto, per il successo, sul “basso comico” della grande risata dall'effetto immediato e momentaneo; Terenzio, invece, sia per la sua educazione ormai grecanica, sia per la sua origine non italica, gustò e tentò di far gustare l'”alto comico”, quello del sorriso che nasce, spesso pensoso, dalla situazione e dura a lungo nello spirito dello spettatore. Non ci meraviglierà, dopo quanto abbiamo detto, che le sue commedie non abbiano avuto successo di pubblico.

Chiudo questa carrellata su Plauto con una domanda: quanto di questa sua eccezionale capacità di concretare la realtà e al tempo stesso d'ironizzarla fino al paradosso nasce dalle sue

varie e spesso infelici esperienze di vita? L'*Addictus*, “Lo schiavo per debiti”, è stato scritto mentre Plauto, per debiti, faceva girare la macina d'un *trapetum*. La realtà è grande maestra a chi sa farla vivere.

Non dobbiamo trascurare una figura di notevole rilievo, anche se poco è quello che ce ne è rimasto: Cecilio Stazio, che riempie i tre lustri che intercorrono tra Plauto e Terenzio.

Ma il fatto importante riguardo a Cecilio non è, io credo, abbastanza tenuto in conto: è *Insuber*, viene cioè da una popolazione di ceppo celtico. Alla fantasia dei Galli il mondo italico, il famoso *Italum acetum*, diceva poco: la tradizione celtica era per l' *argute loqui* - come ci dice Catone nelle *Origines* (2,2 J.) -, non per la risata fragorosa; si spiega che Cecilio non seguisse le orme di Plauto (ma nelle fascinosi creazioni metriche sì), piuttosto quelle di Menandro. Questa mi sembra la spiegazione più economica. Tradizionalmente si dice che, schiavo di guerra della *gens Caecilia*, liberato, siccome i Caecilii erano “in relazione” (Rostagni) con Ennio, anche Cecilio Stazio si appoggiò a Ennio: di qui la sua rottura con la comicità plautina. A ben guardare, il ragionamento rasenta il ridicolo: la “relazione” Ennio-Cecilii si fonda solo su Plinio il Vecchio (*nat. hist.*, VII, 29, 101), che parla di Ennio *T. Caecilium Teucrum fratremque eius praecipue miratus*, “pieno di ammirazione soprattutto per Tito Cecilio Teucro e suo fratello”. A parte i motivi di questa ammirazione, ci si dimentica che la *gens Caecilia* è d'origine plebea e ha tante famiglie, non tutte di rilievo: infatti i due fratelli Teucro sono, nella storia di Roma, due illustri sconosciuti; tra i Cecili la famiglia dei Teucro, ignoti, non è paragonabile alla potente famiglia dei Metelli. Ma se non esiste la relazione Cecilii-Ennio, cade anche quella Cecilio Stazio-Ennio.

È chiaro che Stazio, comprato a Roma sul mercato degli schiavi, trovò a Roma un ambiente dove farsi una cultura; tanto che fu liberato.

La miglior evidenza di che cosa voglia dire *argutus* nei riguardi di Stazio ci può essere data dai frammenti del *Plocium*, “La collana”, l'unica commedia di cui possiamo ricostruire la trama, grazie a Gellio. Prendo come significativo esempio un lungo frammento di *canticum* (vv. 142-156 R<sup>3</sup>), che traduco dalla felicissima strutturazione metrica di Cesare Questa, giustamente accolta anche nell'edizione di Cecilio curata da Guardì (vv.136-153), anche se la traduzione d'un brano così vivo è una fatica improba:

“Eh già!, è un bel disgraziato quello che non ha modo di sopportare la sua disgrazia senza lasciarla vedere: così mia moglie mi mette alla berlina, con quella sua faccia e il suo modo di comportarsi, anche se io taccio. Una donna che, se non fosse per la dote, ha tutto ciò che non

vorresti; chi ha testa, su di me farà esperienza, che come se fossi prigioniero in casa di nemici, io libero cittadino, son ridotto schiavo, salva la città e salva la rocca. Sta donna che mi priva a viva forza di tutto ciò che mi piace, sì e no mi lascia il fiato per vivere. Mentre sto a spiare la sua morte, io, sì io, vivo come un morto tra i vivi.

Dichiara che di nascosto da lei io me la son intesa con una servetta, che in fin dei conti è mia, di questo mi accusa. Piangendo, pregando, seccando, strepitando mi ha così frastornato che l'ho venduta. Ora, me la vedo, tra le sue amiche e parenti va cicalando: 'Chi c'è stata tra voi altre nel bel fiore degli anni che abbia ottenuto da suo marito quello a cui sono riuscita io, vecchia, cioè di far piantare a mio marito la sua amante?'

Questi saranno i loro pettegolezzi, oggi: fanno strazio di me con le loro chiacchiere, me disgraziato”.

Un testo di grande dignità artistica, giocato tutto sulla coloritura patetica dei metri, su rari tocchi paratragici (*salva urbe et arce*), su un meraviglioso crescendo di quattro membri ribattuti dalla rima (*plorando, orando, instando atque obiurgando*), di cui tre in isosillabismo e l'ultimo ampliato; non c'è niente di nuovo, ma la dignità è certo 'ellenistica', senza toni caricati, senza grandi risate, ma piuttosto il patimento del povero uomo, che è incatenato dai soldi della moglie. Un testo che esige un grande attore: infatti il trionfo di Cecilio fu determinato da un grande attore, il più grande di quell'età, Ambivio Turpione: non recitatore di lazzi, ma di passioni vive. Del resto quello che abbiamo del *Plocium* ci ricorda a momenti Molière, per esempio *Le malade imaginaire*.

Un altro risultato di questo rifiuto della libertà totale sulla scena con il conseguente rifiuto della *contaminatio* è che le strutture della commedia di Cecilio Stazio sono più compatte, con un rigore che ammaestrerà Terenzio. Gli antichi, infatti, davano la palma a Cecilio *in argumentis*.

Con ciò vengo a Terenzio, che in certo modo di Cecilio è il continuatore, con una carica d'originalità paragonabile – in un senso del tutto nuovo – solo a quella di Plauto. Di Lusio Lanuvino, forse il *vetus malevolus poeta* del prologo dell'*Andria*, non merita di parlare.

Della sua origine schiavile Terenzio porta il segno nel *cognomen*, secondo l'usanza greca e latina di chiamare i giovani schiavi dalla loro terra d'origine; il che ci dice anche che Terenzio non era cartaginese, perché lo schiavetto cartaginese di Plauto si chiamava *Poenulus*, non *Afer*.

*Afri* erano gli abitanti che i Fenici trovarono nell'entroterra, tra la Tunisia e il Marocco, Berberi li diremmo oggi: nessun testo antico, salvo a volte i poeti, chiama *Afri* i Cartaginesi.

In sostanza, come Cecilio, Terenzio non era italico e non sentiva la comicità dell'*Italicum acetum*; si spiega il forte influsso di Menandro su di lui e al contempo dell'"alto comico", che in Menandro era esaltato. L'aver conservato le sue sei commedie ci permette di parlare di lui come per Cecilio non c'è possibile; ma certo in Terenzio non c'è amore per i canti lirici dai metri fantasmagorici: negli *Adelphoe*, per esempio, c'è un solo esiguo brano in versi lirici, quando Eschino disperato, torcendosi le mani, non sa come salvare il rapporto con Panfila, che sta per dargli un figlio.

In Terenzio i sentimenti non esplodono, sono calde discussioni tra i personaggi, o anche monologhi del personaggio con se stesso.

Anche per questo Terenzio non entusiasmò il grande pubblico, con tutto che aveva alle spalle l'appoggio della crema politica e culturale della città, cioè il gruppo che si raccoglieva attorno a Scipione Emiliano. Si può dire che Terenzio trovò il suo successo nella lettura da parte di figure come Cicerone o, forse, Agostino, o – meglio ancora – nel Settecento francese, che ne apprezzò l'*esprit* e la stupenda limpidezza del linguaggio; Umanesimo e Rinascimento furono plautini.

Del resto gli stessi ambienti letterari suoi contemporanei, piuttosto tradizionalisti, non gli furono favorevoli; i continuatori di Cecilio Stazio, misere figure di verseggiatori, per quel che sappiamo, gli rinfacciarono di essere tornato all'uso della *contaminatio* (come Plauto ed Ennio, del resto), senza nemmeno accorgersi dell'uso totalmente differente che Terenzio ne faceva. Altra accusa, molto più insidiosa, era che le commedie non fossero farina del suo sacco, ma nascessero dalla collaborazione degli amici scipionici: accusa nata certo da invidia, ma insidiosa, perché come si difendeva il povero Terenzio da un'accusa che solleticava i potenti amici, le cui case frequentava? L'accusa è riportata nel prologo dell'ultima delle commedie, gli *Adelphoe*, la commedia commissionata al poeta da Scipione Emiliano per i ludi funebri del padre, L. Emilio Paolo; la replica (sono versi famosi, 15-21) fu espressa in un periodo particolarmente solenne:

“Perché quello che dicono queste male lingue, che uomini ben noti si danno ad aiutare il mio poeta e scrivono senza posa insieme con lui (cosa che quei tali ritengono un'offesa terribile), quello il mio poeta ritiene il suo più alto elogio, di piacere a quelli che a voi tutti e al popolo

piacciono, alla cui opera in guerra, in pace, negli affari ognuno ha fatto ricorso secondo le sue esigenze, senza che facciano cadere le cose dall'alto".

Tutta la reputazione è giocata su un elegantissimo *placet*.

Oggi che siamo un po' più scaltriti dei *rustici*, ἄγροικοί di Roma antica, l'accusa non regge: è inconcepibile che la salda unità concettuale e strutturale, che l'identità dei moduli linguistico-stilistici, che fanno così strettamente composte le commedie di Terenzio, nascano da un lavoro a più mani, tra il giovane Scipione, il poco maggiore Lelio e Terenzio venticinquenne. Che i tre giovani abbiano parlato, discusso delle commedie in creazione è più che possibile; è possibile anche che il problema della nuova generazione, così onnipresente negli *Adelphoe*, ma ben presente anche nell'*Andria* e, in fondo, nel *Heautontimorumenos*, sia nato in quell'ambiente: il problema di come educare la nuova generazione della classe al potere per la Roma potenza mediterranea era, in quel tempo, un forte punto di contrasto tra conservatori e (come chiamarli?) progressisti. Dico di più, Terenzio offre al suo pubblico problematiche che hanno alle spalle, negli originali greci, dottrine filosofiche, ma non lo dà a divedere; vengono presentate sotto aspetti quotidiani, a volte molto attuali, di vita urbana, proposti alla riflessione e al sorriso del pubblico.

Del successo sulla scena, faticosamente raggiunto, molto è dovuto ad Ambivio Turpione, con la sua *troupe* teatrale (*grex*): nelle commedie di Terenzio non bastava un valentissimo Turpione, occorreva un'eccellente compagnia di comprimari; non c'era solo un personaggio che faceva scomparire tutti gli altri, negli *Adelphoe* (cito ancora una volta questa commedia, di cui mi sono occupato anche di recente) accanto a Micione hanno parti rilevanti Demea, lo schiavo Siro, il padroncino Eschino.

La commedia ha raggiunto la sua maturazione moderna; si veda tutto il monologo iniziale di Micione, per rendersene conto.

Ormai la creatività della palliata si è esaurita: è stata in piedi fin che ha avuto per drammaturchi personalità, poche, ma dotate ognuna di una particolare originalità.